

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**  
**DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA**

**Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música**

**LOS PRELUDIOS PARA GUITARRA DE MANUEL PONCE**

**AUTOR: LUCIANO SILVA TAVARES**

**Tutor: Dr. ALFREDO VICENT**

**FEBRERO 2012**

## Índice:

1. Presentación.....	pag. 7
2. Estado actual de la cuestión.....	pag. 8
3. Justificación y relevancia del trabajo propuesto.....	pag. 13
4. Objetivos, hipótesis y metodología.....	pag. 15
5. Presentación biográfica de Manuel Ponce.....	pag. 20
6. La obra para guitarra de Manuel Ponce.....	pag. 37
7. Algunas consideraciones en torno a la realidad musical del preludio.....	pag. 42
8. Preludios para guitarra en compositores de los siglos XIX y XX.....	pag. 44
9. Los preludios en la obra para guitarra de Manuel Ponce.....	pag. 48
10. Análisis de la versión original de Ponce de los <i>24 Preludios</i> :	
10.1. <i>Preludio n°1</i> , en do mayor.....	pag. 50

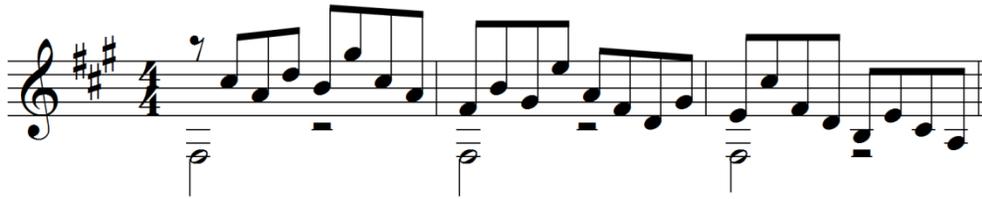


10.2. <i>Preludio n°2</i> , en la menor.....	pag. 59
--	---------

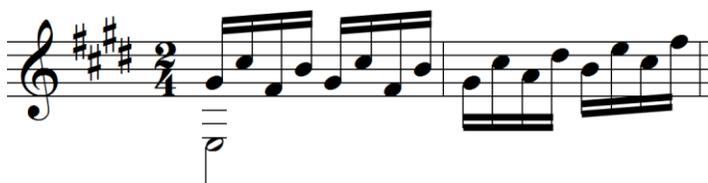




10.8. *Preludio n°8*, en fa # menor.....pag. 99



10.9. *Preludio n°9*, en mi mayor.....pag. 109



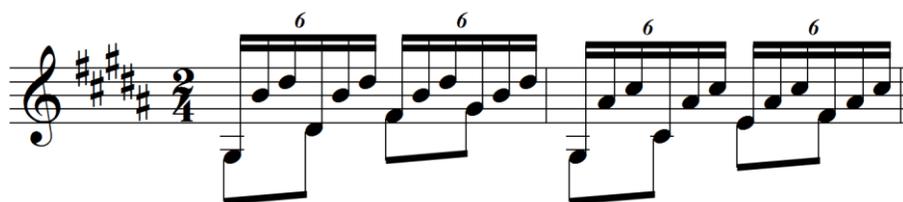
10.10. *Preludio n°10*, en do # menor.....pag. 116



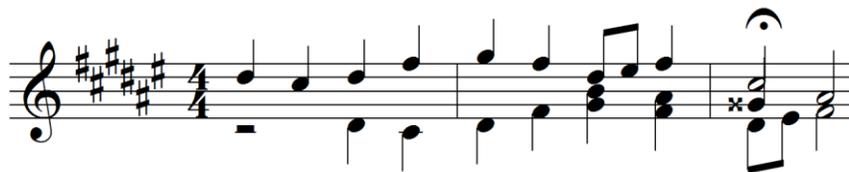
10.11 *Preludio n°11*, en si mayor.....pag. 125



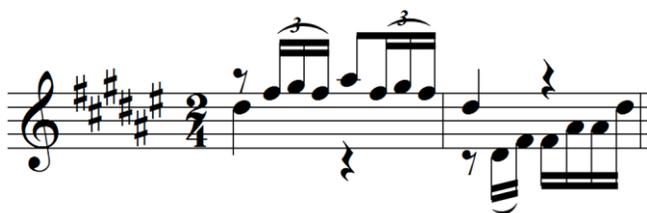
10.12. *Preludio n°12*, en sol # menor.....pag. 135



10.13. *Preludio n°13*, en fa # mayor.....pag. 149



10.14. *Preludio n°14*, en re # menor.....pag. 156



10.15. *Preludio n°15*, en re bemol mayor.....pag. 164



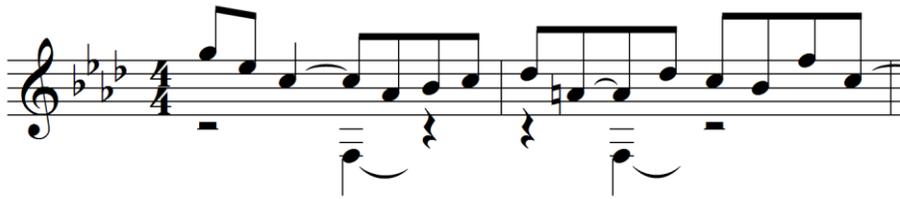
10.16. *Preludio n°16*, en si bemol menor.....pag. 171



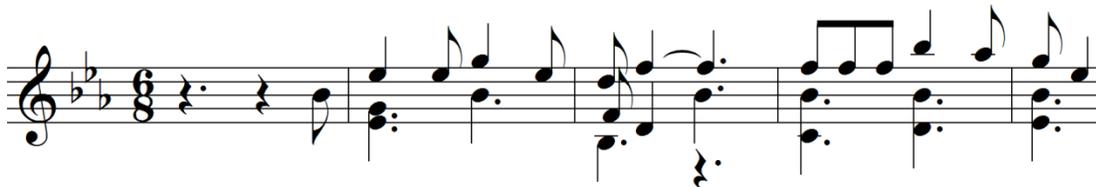
10.17. *Preludio n°17*, en la bemol mayor.....pag.177



10.18. *Preludio n°18*, en fa menor.....pag. 184



10.19. *Preludio n°19*, en mi bemol mayor.....pag. 193



10.20. *Preludio n°20*, en do menor.....pag. 200



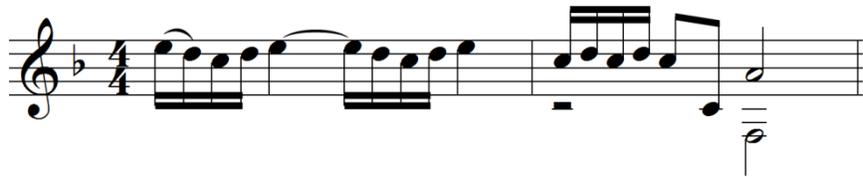
10.21. *Preludio n°21*, en si bemol mayor.....pag. 210



10.22. *Preludio n°22*, en sol menor.....pag. 216



10.23. *Preludio n°23*, en fa mayor.....pag. 224



10.24. *Preludio n°24*, en re menor (la mayor).....pag. 232



11. Conclusiones.....pag. 240

12. Bibliografía.....pag. 243

13. Anexo documental: fuentes primarias.....pag. 246

## 1. Presentación:

Este trabajo sobre los *24 Preludios* para guitarra de Manuel M. Ponce tiene como objetivo, un estudio de todos los aspectos musicales relacionados con esta obra para guitarra a través de un análisis de las técnicas compositivas empleadas por el compositor. Para ello hemos adoptado un criterio analítico, que nos conducirá a la forma musical de cada preludio para lo cual hemos estructurado en secciones las frases que integran formalmente cada obra. Después abordaremos el análisis armónico para seguir a continuación con el análisis melódico y rítmico. El resultado de este trabajo nos situará en una posición de ventaja para determinar las características estéticas de cada preludio a partir de la versión original que de esta obra nos ha dejado su autor<sup>1</sup>.

Para la contextualización de la obra en su periodo correspondiente haremos una vez que han sido presentados tanto el estado actual de la cuestión, como los objetivos, hipótesis y metodología empleada, el estudio biográfico que conviene a nuestro trabajo, donde Ponce figura como el iniciador de todo el proceso de desarrollo de la música nacional mexicana. Por extensión, contemplaremos también el período histórico que corresponde al periodo inicial del nacionalismo musical mexicano iniciado por Ponce y que coincide con el periodo de la Revolución mexicana en que nuestro compositor aparece ligado a los acontecimientos socio-políticos de México.

---

<sup>1</sup> Las fuentes primarias sobre las que hemos trabajado son: Manuel M. Ponce. *24 Preludes for guitar*, ed. Miguel Alcázar ( USA: Tecla, 1981). Existen también sobre los *Preludios* de Manuel Ponce otra versión que de alguna manera han alterado de la versión original del compositor en su orden, llegando incluso en alguno caso a alterar la tonalidad( Cfr. Manuel M. Ponce. *12 Préludes*, ed. Andrés Segovia ,Alemania: Schott, 1931).

## 2. Estado actual de de cuestión:

Los estudios sobre la obra de Manuel Ponce han aumentado recientemente en lo que respecta a la producción de trabajos científicos, aunque quizá dicha producción sea aún pequeña en proporción al interés e importancia de su obra. Junto a estos trabajos existen también trabajos de investigación, como es el caso de la publicación que trata de la relación de Ponce con el gran guitarrista Andrés Segovia y que fue publicado por el guitarrista y compositor Miguel Alcázar<sup>2</sup>. Es este un libro que retrata de forma muy explícita la relación entre el compositor mexicano y el gran interprete español a través de las comunicaciones que mantenían por carta. Es un libro ya muy notorio entre la comunidad guitarrística pero de fundamental importancia para cualquier estudio sobre la obra para guitarra de Manuel Ponce resultando una obra de enorme interés para conocer las influencias que desde el magisterio de un gran interprete se puede ejercer sobre el taller creativo del compositor y sobre todo a través del singular medio de un instrumento como la guitarra<sup>3</sup>. Otra publicación que debemos considerar y sumar a las aportaciones que estamos considerando en torno a Manuel Ponce, es la no muy lejana en el tiempo, publicación que aparece como resultado de un trabajo colectivo de cuatro autores, entre ellos Angelo Gilardino y Carlos A. Segovia( hijo de Andrés Segovia)<sup>4</sup>.

Sobre la obra para guitarra de Manuel Ponce un trabajo de fundamental importancia es el libro de la autora Corazón Otero<sup>5</sup>, en el cual se trata exclusivamente la obra para guitarra de Manuel Ponce, siendo en el conjunto de su catálogo de obras la más conocida y ejecutada en el medio musical en general. Este libro aborda con más detenimiento esta relación entre el compositor y el interprete a través de la guitarra. Corazón Otero tiene además otro libro sobre Ponce que tiene ya una intención más general sobre la vida y obra y que tituló *Canto Obstinado*<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> ALCÁZAR, Miguel: *The Segovia-Ponce Letters*. USA: Editions Orphee, 1990.

<sup>3</sup> Hasta hoy punto de discusión y divergencias entre distintos guitarristas y musicólogos sobre la influencia que ejerció uno sobre el otro.

<sup>4</sup> GILARDINO, Angelo- NUPEN, Christofer- SEGOVIA, Carlos A.- TOBALINA, Eugenio: *Nombres propios de la guitarra- Andrés Segovia*. Madrid: Fundación Andrés Segovia. Cordoba: La Posada, 2004.

<sup>5</sup> OTERO, Corazón: *Manuel Ponce y la guitarra*. México: Editorial Edamex, 1997.

<sup>6</sup> OTERO, Corazón: *Canto Obstinado*. México: Editorial Trafford, 1998.

De clara importancia también es el otro trabajo de Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel Ponce, de acuerdo con los manuscritos originales*<sup>7</sup>, donde hace un trabajo de investigación muy serio a través de los manuscritos originales de la obra para guitarra e incluso de algunas obras de cámara para guitarra ( las que no se perdieron). Este trabajo nos va a ser de fundamental importancia ya que nos vamos a basar en la versión original de los *Preludios* para guitarra de Manuel Ponce para nuestro análisis musical.

Para el estudio de la biografía de Manuel Ponce en profundidad existe un manual<sup>8</sup> del autor Jorge Barron Corvera que será muy útil por ser uno de los trabajos más completos que existen sobre el autor mexicano al estar centrado exclusivamente en la vida y obra de Manuel Ponce, sin caer en la recurrencia temática de otros trabajos en que se relaciona su obra con Andrés Segovia o el nacionalismo musical mexicano siendo un trabajo que lo podemos considerar como reciente y resulta una fuente útil y eficaz al ser una obra que ofrece datos revisados y actualizados sobre la vida y obra del autor. Este libro contiene una parte inicial biográfica y una segunda parte donde cita varios trabajos realizados sobre Manuel Ponce.

No podemos ignorar también la voz que figura sobre el compositor mexicano en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>9</sup> que constituye un excelente punto de partida tanto de su vida como de su obra.

Otro trabajo a tener en cuenta es el del autor Ricardo Miranda<sup>10</sup>. Trabajo cuya parte biográfica se caracteriza por ofrecer algunas anécdotas sobre el compositor, a la que sigue una parte dedicada al análisis musical, desde una perspectiva más generalista y que seguimos como una de nuestras principales fuentes para elaborar la aproximación biográfica del presente trabajo.

Otro importante trabajo que ha sido consultado para elaborar nuestra parte biográfica es el libro<sup>11</sup> del autor Emilio Díaz Cervantes en colaboración con su esposa Dolly R. de Diaz. Este

---

<sup>7</sup> ALCÁZAR, Miguel: *Obra completa para guitarra de Manuel Ponce. De acuerdo con los manuscritos originales*. México: Ediciones Étolie, 2000.

<sup>8</sup> BARRON CORVERA, Jorge: *Manuel Ponce: A Bio-Bibliography*. USA: Praeger Publishers, 2004.

<sup>9</sup> VELAZCO, Jorge- MIRANDA, Ricardo: "Manuel M. Ponce" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio( Ed. Coordinador). Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, vol.7, (2002), pp.883-891.

<sup>10</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México: Conaculta, 1998.

<sup>11</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de México: vida y época( 1882-1948)*. Durango: Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 2007.

libro aporta diversos aspectos particulares de la personalidad del compositor como fotos y otras anécdotas. Contiene además, material del pianista Carlos Vásquez Sánchez que fue alumno de Ponce. En este trabajo encontramos muchos programas de los conciertos de la obra de Ponce en México y en el exterior, contratos de su obra musical, entrevistas concedidas a la prensa además de varias fotografías que son de fundamental importancia ya que tienen que ver con el inicio del nacionalismo musical mexicano. En este libro además se reflejan las constantes críticas que sufrió Ponce por sus intenciones de crear una música a partir de la esencia nacional mexicana.

Dos libros que no hablan específicamente de Ponce pero sí de la música mexicana en general, son, el de Juan Álvares Coral<sup>12</sup> que contiene la biografía de varios compositores entre ellos una resumida biografía de Manuel Ponce de carácter orientativo y la publicación de Yolanda Moreno Rivas que hace un estudio desde el inicio de la música indígena mexicana pasando por Manuel Ponce y el posterior nacionalismo de Carlos Chaves<sup>13</sup>. Obra que nos será de mucha utilidad por relacionar la música de Manuel Ponce y el nacionalismo musical mexicano.

Además de estos trabajos que podemos considerar entre los más completos sobre los diversos aspectos del compositor, también hay algunos trabajos en otros formatos que también pueden integrar nuestra investigación como la tesis doctoral de la doctora Virginia Covarrubias Ahedo en la Universidad de Miami<sup>14</sup>. Este trabajo aunque no tenga en su concepción una atención exclusiva con la obra para guitarra de Ponce, nos ofrece la visión de un investigador sobre una parte de la obra de Ponce menos conocida que es la obra para música de Cámara.

El artículo de Mark Dale sobre la obra para guitarra de Ponce y su relación con la autoridad interpretativa de Andrés Segovia traducido por Eduardo Contreras Soto, “Mi querido Manuel: La influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce”<sup>15</sup>, es uno de los artículos del número monográfico de la revista *Heterofonía* dedicado a Manuel Ponce dando cuenta de esta relación a través de un análisis de la influencia de Segovia en la creación de la

---

<sup>12</sup> ÁLVAREZ CORAL, Juan: *Compositores mexicanos*. México: Edamex, 1993.

<sup>13</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: FCE, 1989.

<sup>14</sup> COVARRUBIAS AHEDO, Virginia: *Three Chamber Music Works for Strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*. Paul Posnak( dir.) Miami: University of Miami. Graduate School. Tesis Doctoral. ETD-04232008-224633, 2008.

<sup>15</sup> Dale, Mark: “Mi querido Manuel: La influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce”. *Heterofonía*(1998), num. 118-119: pp 86-105 (Traducción Eduardo Contreras Soto).

música para guitarra de Manuel Ponce. Este autor se centra en varias obras para guitarra de Ponce pero de forma muy detallada en las *Diferencias sobre la Folia de España y Fuga*. En este artículo llegamos a conocer con visos de certeza la creciente influencia que Segovia ejerce sobre la obra de Ponce, hasta que la relación entre ambos, que había empezado de una forma amistosa, se deterioró de forma considerable debido a los procesos de interferencia directa de Segovia en varias obras de nuestro compositor<sup>16</sup>.

Otro artículo que se refiere a la obra de guitarra es el que lleva por título “Música para guitarra de Manuel M. Ponce”<sup>17</sup> del doctor Andrés Lira donde el autor comenta la importancia del trabajo de Alcázar con la publicación de los manuscritos originales de la obra para guitarra de Manuel Ponce y comenta la importancia de la obra de Ponce más allá de la ya conocida relación con el nacimiento del nacionalismo musical mexicano.

El artículo “Ponce’s Variations for Guitar”<sup>18</sup> del profesor de la Universidad de Hawaii, Peter Kun Frary, hace un breve pero muy interesante análisis sobre las 3 obras para guitarra que están estructuradas en forma de variaciones y que son: *Thème, varié et finale*, editado por Andrés Segovia, *Variaciones sobre un tema de Cabezón*, editado por Miguel Alcázar y las *Variaciones sobre Folia de España y Fuga*, editado por Andrés Segovia.

Otra fuente que nos puede interesar respecto a la historia de la guitarra es la colección de 12 volúmenes, *La guitarra en la Historia* con especial interés para nuestra investigación el volumen nº10 titulado: *La guitarra clásica en México: un panorama histórico*<sup>19</sup> de Antonio López Palacios, quien hace un estudio del empleo de la guitarra en la música de México además de su natural inserción en la cultura de dicho país.

---

<sup>16</sup> Este trabajo tiene relación con: ALCÁZAR, Miguel: *The Segovia-Ponce Letters*. USA: Editions Orphee, 1990.

<sup>17</sup> LIRA, Andrés: “Música para guitarra de Manuel Ponce”[ en línea]. Los Universitarios- Nueva Época. . <http://www.ejournal.unam.mx/uni/005/UNI00509.pdf> (10/08/2009 10:22).

<sup>18</sup> KUN, Peter Frary(1998), *Ponce’s Variations for Guitar*(2001). University of Hawaii, [http://emedial.leeward.hawaii.edu/frary/ponce\\_variations3.htm](http://emedial.leeward.hawaii.edu/frary/ponce_variations3.htm) (14/08/2009 14:33)

<sup>19</sup> LÓPEZ PALACIOS, Antonio: “ *La guitarra clásica en México: un panorama histórico*” En: *La Guitarra en la Historia*: Eusebio Rioja( edición). España: Ediciones La Posada, vol. 10, 1990.

La fuente primaria de nuestro trabajo es la edición publicada de los *Preludios* para guitarra de Manuel Ponce de Miguel Alcázar<sup>20</sup>. La otra edición es la de Andrés Segovia<sup>21</sup>. La edición de Miguel Alcázar respeta los manuscritos originales y en la edición de Andrés Segovia están publicados solamente 12 de los 24 *Preludios* y con una secuencia de los preludios distinta de la versión original.

---

<sup>20</sup> Manuel M. Ponce. *24 Preludes for guitar*, ed. Miguel Alcázar ( USA: Tecla, 1981).

<sup>21</sup> Manuel M. Ponce. *12 Préludes*, ed. Andrés Segovia (Alemania: Schott, 1931).

### 3. Justificación y relevancia del trabajo propuesto:

La obra para guitarra de Manuel Ponce desde que se dió a conocer ha sido siempre punto de discusión entre guitarristas y musicólogos atraídos principalmente por su carácter esencialmente nacionalista y que a su vez supone el fiel reflejo del momento histórico vivido en un momento de revoluciones socio-políticas-culturales en México. Ponce es el primer compositor mexicano que rompe los moldes de la música culta tradicional que se ejecutaba en México, modificando, o quizá más bien, reflejando a través de su música las transformaciones que se daban cada vez con más fuerza en la sociedad mexicana. Claro que sabemos que, el surgimiento de los movimientos de la música nacionalista, no es exclusivo de Ponce y mucho menos de México, ya que incluso sabemos que los movimientos nacionalistas en América fueron consecuencia de la influencia que ejerció dicho movimiento artístico y que tuvo su origen en Europa<sup>22</sup>. Desde nuestro punto de vista, la música de Manuel Ponce llamó la atención sobre todo por su originalidad, que tampoco es una particularidad de Ponce, pero en este caso específico lo que nos importa, es decir, la necesidad de una mejor comprensión de la esencia musical propia de México, que en el caso de Ponce y estamos convencidos, se traduce sobre todo a través de su música para guitarra. Es evidente que en el caso de México el carácter general español está muy claro a la vez que identificado, pero es quizá este detalle ya de un español más bien hispano, o sea, que quizá eso es lo que ya fuera lo mexicano, y de ahí lo que llamó y sigue llamando la atención en la música de Ponce, y es sin duda este factor que despertó el interés del propio Andrés Segovia por la música de Ponce. La relación entre Ponce y Segovia existió y podemos seguir cuestionando hasta que límites llegó Segovia como interprete a interferir en los procesos creativos de Manuel Ponce, esta relación ha ofrecido varias interpretaciones y apreciaciones como por ejemplo cuando Ponce se mostraba a Segovia “demasiado mexicano “ y claro, ¿demasiado popular para los salones donde Segovia ejecutaba la música de Ponce? Desde luego en los *Preludios* para guitarra el elemento mexicano nacional se presenta con mucha fuerza y este motivo por si solo ya nos parece un motivo suficiente para justificar la necesidad de una investigación más profunda sobre esta obra por lo que proponemos un análisis más detallado del tratamiento que hace Ponce de la música popular y folclórica mexicana. En nuestra opinión, lo que más puede aportar ahora al

---

<sup>22</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: FCE, 1989. pp. 90-91.

conocimiento de la obra de Ponce es el identificar los procesos compositivos particulares de este compositor para la creación de un arte nacional, un arte que se pudiera ofrecer al público, como el sentimiento propio mexicano, y en este sentido si hemos elegido los *Preludios*, es porque hemos visto en ellos una clara intención de transmitir el sentimiento nacional, en este caso desde técnicas claramente impresionistas donde lo que se ve son verdaderas imágenes del cotidiano mexicano, como si cada preludio fuera una imagen de situaciones de la sociedad, una certera crónica de un observador excepcional que con mucha maestría lo transmitió y dejó grabado para las futuras generaciones.

Creemos que la relevancia de este trabajo está en reforzar la consideración sobre la obra para guitarra de Manuel Ponce que figura entre las obras para guitarra más importantes del siglo XX y que ya ha sido ejecutada y grabada por muchos artistas de prestigio y que además tuvo en Andrés Segovia su principal colaborador.

#### 4. Objetivos, hipótesis y metodología:

Este trabajo tiene como **objetivo** proponer un análisis detallado de los *Preludios* para guitarra de Manuel Ponce para así clarificar las particularidades de una música que es posiblemente una de las primeras en enseñarnos la esencia de la cultura mexicana<sup>23</sup>. Para saber de verdad que es lo que caracteriza esta música de carácter nacionalista reflejada en un momento histórico de revoluciones en México supone partir de un análisis formal que nos muestra el taller creador del compositor y su esfuerzo por desde un lenguaje culto ofrecer la esencia de una música popular.

Verificaremos así, el empleo de melodías populares integradas en procedimientos compositivos y tradicionales de la música culta de finales del Romanticismo e inicio de las técnicas compositivas propias del siglo XX como el Impresionismo de Debussy. Una vez más la propuesta del compositor de componer los 24 *Preludios* en todos los tonos supone un esfuerzo y la feliz realización de un empeño creador que, en el caso de la guitarra, obliga a ejecuciones inusuales.

Uno de los objetivos principales será el análisis pormenorizado del proceso de las técnicas compositivas empleadas en los *Preludios* partiendo de cada frase y de sus subdivisiones que señalaremos convenientemente en la propia partitura para después referirnos a las mismas. Para que podamos comprender las particularidades de la música de Ponce, en este caso los *Preludios*, se hace necesario que veamos de cerca cada secuencia de notas que generan una semi-frase y que forman las frases para comprender como Ponce ha utilizado sus recursos, en este caso, de fuerte influencia popular y con una aplicación de técnicas compositivas de la música de principios del siglo XX, y todo ello pensando para un instrumento singular como la guitarra.

La armonía también la vamos a analizar de forma muy detallada, ya que es quizá uno de los puntos en que Ponce tiene sus particularidades intrínsecas y forma parte de su técnica compositiva. Verificaremos así donde está el folclore y la música culta. La armonía empleada por Ponce tiene los rasgos propios de la música mexicana pero lo que vamos a analizar también

---

<sup>23</sup> Supone también el reconocimiento de una música que generada en el campo y las calles, sabe llegar con su impronta popular a las salas de concierto.

son los tipos de armonía que el compositor emplea ya que en muchos casos la música culta sufre la influencia de las armonías extraídas de la música popular.

Otro objetivo es verificar la influencia de la música española, que en la música de Ponce está también muy presente. Vamos a verificar los rasgos característicos de música española que se encuentran de forma indirecta en algunos preludios pero de forma muy directa en otros. En este caso vamos a evaluar también la influencia de la música colonial en la música de Ponce, y así como la música popular tiene sus orígenes indígenas, también la música española tiene su influencia sobre la música mexicana. Así lo español se mezcla con lo indígena para después transformarse en un estilo musical mexicano.

De forma general tanto el análisis formal como el armónico tienen como objetivo ofrecernos la base para nuestra investigación sobre las influencias que afectan al compositor ya que en los *Preludios* para guitarra de Ponce nos vamos a encontrar con tendencias de la música popular y de la música campesina que funcionan como las fuentes para un posterior empleo de técnicas de composición del siglo XX e incluso de recursos de técnicas de composición del Romanticismo que serán verificadas en nuestro análisis.

Es a partir de los análisis como vamos a descubrir que es lo que sugiere la música de Ponce, es decir, que es lo que se genera en su música ya que sobre todo es la personalidad propia del compositor lo que define su música y se nos ofrece en este trabajo que nos hemos propuesto.

Por otra parte, tenemos también como objetivo hacer una presentación biográfica del compositor con los puntos más importantes de su vida y obra que naturalmente enfocaremos en su obra para guitarra, circunscrita a sus preludios que consideraremos también en relación con el nacionalismo musical mexicano. Tenemos como uno de los objetivos prioritarios buscar las características de la música mexicana y sus influencias ya comentadas para presentarlas en el contexto del periodo de su creación estableciendo unas bases para identificar lo verdaderamente nacional en la música de Ponce, en nuestro caso, las características propias de la música mexicana que se encuentran en los *Preludios* para guitarra. como la contextualización de los *Preludios* en el momento histórico que le corresponde.

De acuerdo con los objetivos podemos considerar una serie de **hipótesis** que en el caso de los *Preludios* para guitarra existen en varias direcciones propiciando así las posibles vías de la investigación.

Podemos plantear la hipótesis de que los *Preludios* tengan una influencia directa de técnicas compositivas propias del siglo XX, y en algunos casos también del Romanticismo para de esta forma verificar cual de estas influencias son directas y cuando estas influencias son indirectas o incluso cuando no las hay. Dentro de esta hipótesis analizar en que casos pudiera haber una influencia directa o indirecta del impresionismo de Debussy, ya que es sabido que dicho compositor ejerció una fuerte influencia sobre la música de Manuel Ponce en muchas de su obras y que incluso el primer concierto dedicado a obras de Debussy en México fue organizado por Ponce, o sea, Ponce era un admirador de la música de Debussy.

Otra hipótesis es analizar cuando los *Preludios* sufren una interferencia directa o indirecta de la música folclórica mexicana, que en este caso puede ser de carácter de música popular urbana o de música campesina, y que incluso en algunos casos si podría llegar a tener una influencia de la música indígena. Aún que no sea nuestro objetivo llegar a hacer un catálogo de posibles melodías de música popular empleadas por Ponce, vamos a verificar cuando la influencia de la música popular o campesina es directa o cuando esta se encuentra en segundo plano y siendo la música culta, sea esta de carácter impresionista o romántico, el carácter principal de un determinado preludio.

Otra característica a tener en cuenta en la música de Ponce, y que reiteramos una vez más, es la influencia de la música española siendo que podemos determinar también como hipótesis del trabajo si esta influencia es directa o indirecta. Así mismo, podemos plantear la hipótesis sobre que tipo de música española está más presente en los *Preludios* y desde estos planteamientos de carácter más general, podemos afinar nuestras apreciaciones, al incorporar factores como la posible influencia que haya ejercido Andrés Segovia en la música de Ponce.

Sobre el contexto histórico que pasaba México a inicio del siglo XX con todas sus transformaciones sociales podemos cuestionar si el momento histórico actual, o sea, en este caso, la revolución mexicana y sus consecuencias sociales en México pudiera haber ejercido una influencia en la música de Manuel Ponce, en particular en los *Preludios* para guitarra. Esto nos

parece también digno de hipótesis, como comenta Ricardo Miranda, Ponce pudiera tener en su música muchos de los ideales de la Revolución<sup>24</sup>.

Sobre la **metodología** que vamos a aplicar para este trabajo y sobre los tipos de datos que hemos buscado para hacer nuestra investigación vamos a utilizar la metodología documental en sus 3 apartados:

1. **Metodología documental bibliográfica:** a través de libros relacionados de forma directa e indirecta con el tema de la investigación.
2. **Metodología documental hemerográfica:** a través de revistas y artículos relacionados a la obra musical Ponce y en particular a los Preludios.
3. **Metodología documental archivista:** a través de partituras y demás documentos en forma de archivos<sup>25</sup>.

El proceso metodológico que hemos utilizado inicialmente fue el de pasar a versión digital las partituras de la edición original de Miguel Alcázar<sup>26</sup> de la versión original de los *Preludios* de Ponce, cuya análisis y comentarios quedaran reflejados como ya hemos referido anteriormente. Hemos utilizado el programa *Finale 2010* para pasar los 24 *Preludios* a versión digital, donde quedarán apuntadas en la partitura todas las indicaciones de los análisis formales y armónicos.

Para la separación de las frases hemos empleado una grafía de separación en la propia partitura a través de unos dibujos en forma de rayas que están justo por encima de cada frase y que separan todas las frases, subfrases y miembros de subfrases de tal forma que se pueda visualizar todas las partes de la frases de forma visual y muy objetiva. Este proceso delimita la forma de todos los *Preludios* al separar las secciones formales de cada preludio con las letras A, B y C, ya que todos los *Preludios* no exceden la amplitud de tres secciones.

Para escribir la armonía de cada preludio la hemos escrito también en la propia partitura justo por debajo de cada acorde o nota cuando esta sugiere alguna función armónica y hemos

---

<sup>24</sup> VELAZCO, Jorge- MIRANDA, Ricardo: “Manuel M. Ponce” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio( Ed. Coordinador). Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, vol.7, (2002), p.884.

<sup>25</sup> MURILLO FERNANDEZ, Willian J.: “La investigación científica”[En línea]. *Monografias.com*. Dirección URL: <http://www.monografias.com/trabajos15/invest-cientifica/invest-cientifica.shtml> (24-09-2010, 12:54)

<sup>26</sup> Manuel M. Ponce. *24 Preludes for guitar*, ed. Miguel Alcázar ( USA: Tecla, 1981).

empleado la escritura de la armonía tradicional y también la funcional cuando esta cambia de la tonalidad principal.

Sobre la bibliografía utilizada para el análisis de los *Preludios* nos hemos basado para el análisis formal en la obra del compositor Arnold Schoenberg, *Fundamentos de la composición musical*<sup>27</sup> que contiene muchos ejemplos de análisis formales de obras de varios compositores en su mayoría del periodo clásico o romántico.

Para el análisis armónico y contrapuntístico nos hemos basado en los libros *Armonía Tradicional*<sup>28</sup> del compositor Paul Hindemith y *Ejercicios Preliminares de Contrapunto*<sup>29</sup> de Arnold Schoenberg.

Hemos pretendido una metodología que sea clara para el lector para que este pueda comprender el análisis formal y armónico a través de apuntes en la propia partitura, para luego a través del texto con la explicación de lo que se ha hecho en la partitura establecer los parámetros lógicos de los propios criterios establecidos para los análisis. Las indicaciones empleadas de forma sistemática sobre cada preludio ofrecen de forma inmediata la percepción de una visión general de todo el análisis formal y armónico, de tal forma que el lector al leer la partitura ya tendrá condiciones de visualizar los parámetros analíticos. Finalmente, todo lo referido a cuestiones estilísticas y que sea necesario referir encontrará también su lugar en nuestros comentarios junto a las consideraciones derivadas propiamente del análisis musical.

---

<sup>27</sup> SCHOENBERG, Arnold: *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 (Traducción: Eduardo Seincman).

<sup>28</sup> HINDEMITH, Paul: *Harmonía Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale editores, 1949 (Traducción: Souza Lima).

<sup>29</sup> SCHOENBERG, Arnold: *Ejercicios Preliminares de Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

## 5. Presentación biográfica de Manuel Ponce:

Manuel María Ponce, Hijo de Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar, tiene su vida desde su inicio marcada por los acontecimientos políticos de México ya que sus padres que provenían de Aguascalientes tuvieron que abandonar dicha ciudad debido a que Don Felipe había trabajado para Maximiliano cuando todavía estaba el gobierno político imperial, siendo que después del nuevo gobierno y ayuntamientos liberales establecidos en Aguascalientes la familia Ponce tuvo que irse a la ciudad de Fresnillo en Zacatecas. Es en la ciudad de Fresnillo donde nace Manuel María Ponce el 8 de diciembre de 1882<sup>30</sup>.

Después de tres meses del nacimiento de Manuel Ponce su familia regresa a la ciudad de Aguascalientes después de que su familia estuviera bajo la protección del Gobernador Francisco Rangel. Es un periodo tranquilo y estable en el cual Ponce se mantiene con su familia en Aguascalientes en un ambiente tranquilo hasta sus dieciocho años de vida<sup>31</sup>.

En la casa de Ponce se cultiva la música desde sus primeros años de vida gracias principalmente a su madre la cual cantaba además de tocar el piano y la guitarra siendo que desde sus primeros años de vida Ponce tiene su iniciación musical a través de los cantos ejecutados por su madre<sup>32</sup>. Además en la casa de Manuel Ponce casi todos sabían música y en la casa había un piano y un armonio. Ponce tenía una hermana llamada Josefina que había aprendido piano y es, como afirma el propio Manuel Ponce, su primera profesora iniciándole en el solfeo a través de un libro muy utilizado en el porfiriato que se llamaba *Solfeo*. Su hermana llegó a ser después una reconocida maestra de piano<sup>33</sup>.

En este primer periodo de su iniciación musical con su hermana compone su primera obra musical todavía joven cuando después de enfermarse de sarampión y curarse crea su *Marcha Sarampión*. Está su primera obra, deja claro a la familia su predisposición para la música<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup>MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México: Conaculta, 1998, p. 13.

<sup>31</sup>*Ibidem*.

<sup>32</sup>DÍAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de México*. México: Universidad de Juárez, 1998, p. 28.

<sup>33</sup>MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p. 14.

<sup>34</sup>*Ibidem*.

Su familia era muy religiosa siendo que Ponce tiene la oportunidad de desarrollar sus estudios musicales como niño de coro de la iglesia después de que su hermano Antonio, tercero de la familia, siguiera con los hábitos de la familia y sirviendo como ministro del Templo de San Diego, en Aguascalientes. Antonio, para practicar la música litúrgica, tocaba el armonio<sup>35</sup>. De esta forma la carrera eclesiástica de Antonio terminó por ayudar al inicio de la carrera musical de Manuel Ponce ya que el niño de coro empezó a ocupar puestos musicales en la iglesia. Ponce empieza en esta iglesia como niño de coro para después ocupar el puesto de ayudante del organista en 1895 para definitivamente ascender al puesto de organista titular desde 1898. Esta formación que tuvo Ponce en la iglesia acaba por ser la iniciación inicial de Ponce que, aún que no fuera una formación musical de alto nivel, es suficiente como introducción a las formas más básicas de la música, además de propiciar que Ponce tenga la necesidad de esforzarse musicalmente. De este periodo proceden sus primeras composiciones destacando entre todas un Preludio escrito a los doce años. A los dieciocho años Ponce decide continuar sus estudios musicales dejando atrás este periodo en la iglesia<sup>36</sup>.

A los dieciocho años de edad Ponce entra en contacto con el pianista español Vicente Mañas, que era un reconocido maestro de piano de aquella época en México, a través de su hermano José y después de hablar con el pianista madrileño Ponce se traslada a la Ciudad de México en 1900. En este periodo Mañas impartía clases tanto en el Conservatorio Nacional como también en su domicilio donde impartía además de las clases de piano otras especialidades musicales convirtiendo su casa en una pequeña academia de música. En este periodo Ponce empieza a tener clases de piano con Mañas y también tiene clases de armonía con el profesor Eduardo Gabrielli, que era uno de los mejores profesores de México en aquel momento. En 1901 Ponce ingresa en el Conservatorio Nacional con el propósito de desarrollar más sus conocimientos musicales y se matricula en el primer ciclo pero debido a la burocracia del Conservatorio no puede cursar las materias más adelantadas y se resuelve por ello regresar a Aguascalientes ya que para él hacer todo ello representaba una pérdida de tiempo<sup>37</sup>. Ponce en este periodo que intenta su ingreso al Conservatorio Nacional protesta con el tribunal y muestra sus trabajos con el fin de que le hagan

---

<sup>35</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*, p. 28.

<sup>36</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p. 15.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

un reconocimiento teórico-práctico para iniciar desde el nivel real que tiene pero el conservatorio no le permite esta opción siendo que debería cursar desde el inicio del programa establecido<sup>38</sup>.

En los años de 1902 y de 1903 Ponce se decide por no continuar sus estudios con otros maestros u otras instituciones y se decide por quedarse en Aguascalientes e impartir sus conocimientos musicales en una academia local y a veces a ofrecer un concierto. Este periodo fue muy importante para su desarrollo artístico ya que empieza a tener contacto con Saturnino Herrán que era pintor y Ramón López Velarde que era poeta y los tres empiezan conversaciones en el Jardín de San Marcos sobre un arte nacional. Es en este periodo donde el compositor crea sus primeros ideales para su creación posterior del nacionalismo musical mexicano<sup>39</sup>.

En este periodo en que Ponce está en Aguascalientes compone con regularidad obras para piano como estudios, mazurcas y danzas de salón siendo todas de carácter romántico. En varias ocasiones, cuando llegaba a la ciudad alguna persona importante o algún grupo de notables, Ponce organizaba un recital con obras propias y este público las escuchaba como unas más del repertorio romántico y no notaban las particularidades de las composiciones de Ponce ya que todavía su nacionalismo no se encontraba tan marcante en sus primeras composiciones. De este periodo es una de sus obras más conocidas como *Gavota*, que tiene un carácter romántico pero ya con la personalidad propia del compositor, y *Malgré tout* (A pesar de todo) que es una danza para la mano izquierda que Ponce dedicó a su coterráneo Jesús Contreras<sup>40</sup>.

En el año de 1904 Ponce se decide por empezar una vida de músico profesional siendo que emprende una gira de conciertos en este año siendo que primero ofreció un recital en el teatro de la Paz de San Luis Potosí, seguido de otro en Guadalajara. Después de estos conciertos Ponce, después de la gira de conciertos, se resuelve que ya era hora de viajar a Europa, concretamente a Italia, para aprimorar sus conocimientos musicales. Gracias a sus ahorros reunidos por años y principalmente por la ayuda de su hermano Antonio Ponce, empieza a organizar su viaje. Un factor determinante para la decisión de Ponce de irse a Europa fue el periodo en que tuvo clases con Eduardo Gabrielli ya que la idea de irse a estudiar en Italia partió de éste que fue su profesor en Ciudad de México siendo que incluso le ofreció una carta de presentación para Marco Enrico

---

<sup>38</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*, p. 49.

<sup>39</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p.16.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia. De camino a Europa Ponce pasa por Estados Unidos donde realiza algunas audiciones. Llegó a Nápoles en diciembre de 1904 y en enero llega a Bolonia donde se presenta ante el director del Liceo Rossini<sup>41</sup>, pero antes el tren hizo escala en Venecia donde arribó del tren en la madrugada y pide ayuda a un chofer de taxi que muy amable le invita tomar un café. Por la mañana Ponce siente gran desolación siendo que en este periodo escribe la obra para piano *Desolación*<sup>42</sup>.

Cuando Ponce enseña su carta de presentación de Gabrielli y también sus composiciones a Bosi éste le dice que no puede impartirle las clases porque estaba muy ocupado con otras tareas en el Liceo y entonces le recomienda a Ponce a un otro maestro que se llama Dall'Olio que fue también mastro de Puccini. Dall'Olio acepta a Ponce como su alumno pero las clases son perjudicadas porque Dall'Olio estaba enfermo y muere en 1906 y siendo así las clases no salen como a Ponce le gustaría. Ponce se decide por irse a Alemania pero antes de irse tiene la oportunidad de conocer a un otro maestro Luigi Torchi con quien toma clases de contrapunto<sup>43</sup>.

De su estancia en Bolonia salen algunas composiciones de las influencias de las clases con los maestros italianos como la obra para piano *Tres Preludios* y la canción *Sperando, Sognando* que incluso fueron editadas por la casa Buongiovanni<sup>44</sup>.

En diciembre de 1905 Manuel Ponce llega a Berlín y se decide preparar su audición de ingreso para las clases de Martin Krause que era profesor en el Conservatorio Stern<sup>45</sup>. Los últimos días antes de la preparación toma clases con el profesor Edwin Fisher que era quien preparaba a los alumnos para entrar a la clase del Conservatorio, y habiendo comenzado las clases con Fisher, este confirmó que la colocación de sus manos era correcta ya que Fisher no le corrigió en nada<sup>46</sup>. En este periodo en que Ponce está como alumno de Krause es admitido como alumno en 1906 y permanece hasta diciembre del mismo año en el Conservatorio Stern. Ponce retornar su atención hacia su carrera pianística donde aprende todas las particularidades del instrumento. En este periodo dedica totalmente su tiempo a la diciplina del instrumento lo que iguala su perfil entre su carrera de pianista y compositor. El estudio del piano además influencia

---

<sup>41</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p.17.

<sup>42</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*, 1998, p.70.

<sup>43</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p.21.

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*, p 74.

varias de sus obras debido a la influencia de Liszt, a través de las clases de Krause que influencia sobretodo las *Rapsodias*, en las *Evocaciones* y en el *Concierto* que tienen claro virtuosismo típico de finales del romanticismo. El año en que estuvo en Berlin fue muy provechoso y al final de sus estudios con Krause, Ponce ofrece un recital en el Beethoven Halle de Berlín<sup>47</sup>.

Debido a que se agotaba los ingresos de Ponce para su permanencia en Berlín decide volver a México. Ponce llegó a Aguascalientes a inicios de 1907. En un periodo de año y medio permanece en Aguascalientes de manera discreta impartiendo clases y dedicandose a la composición y alguna que otra vez la comunidad artística de Aguascalientes organiza algunos recitales en su honor, ahora bien por su parte no estuvo presente en ninguna institución musical importante en este periodo. A su vez Ponce no pensaba en volver a la capital puesto que en el Conservatorio Nacional estaban pendientes de la vuelta del ya conocido pianista y compositor Ricardo Castro que estaba en París y acababa de regresar a la ciudad de México en el mismo periodo que Ponce. Ricardo Castro regresa y ocupa la cátedra de piano del Conservatorio Nacional hasta su muerte, acaecida repentinamente a finales de 1907, siendo invitado entonces Manuel Ponce a acupar la cátedra de piano del Conservatorio Nacional<sup>48</sup>.

Es en esta nueva situación cuando Ponce empieza a hacer amistades importantes en el ámbito artístico de la institución y también fuera de ella. Ernesto Elorduy, Miguel Lerdo de Tejada y Rafael Tello junto a escritores importantes de México como Luis G. Urbina y Rubén M. Campos, son entre otras algunos de los personajes con lo que Ponce se relaciona y que sin duda integran una importante parte de los círculos intelectuales de entonces<sup>49</sup>.

En este periodo Ponce también hace amistad con Don Justo Sierra y le agradece su apoyo quedando orgulloso de haber conocido a una personalidad tan importante de México. El compositor empieza a formar parte del *Ateneo Mexicano Literario y Artístico* manteniendo desde entonces amistad con los principales intelectuales mexicanos: escritores, pintores, músicos y poetas<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p 22.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*, p. 93.

Los años de 1909 a 1921 fueron determinantes para Manuel Ponce pues durante este periodo logra un lugar importante en la escena musical mexicana presentándose junto a los músicos más importantes de México. En 1909 Ponce empieza una gira por la provincia de México actuando en varios escenarios incluidos San Luis Potosí, Aguascalientes y Zacatecas. Para esta gira Ponce está acompañado del cuarteto que era uno de los grupos más importantes de México<sup>51</sup>.

En este periodo Ponce desarrolla también su carrera como concertista y maestro. En febrero de 1910 El Conservatorio Nacional organiza las celebraciones para los cien años del nacimiento de Frédéric Chopin y Ponce interpreta varias obras de este autor. En abril del mismo año Ponce participa del jurado del Concurso de grado inicial de piano en el Conservatorio Nacional quedando al lado de algunos de los pianistas más importantes de México como Ogazón y Moctezuma<sup>52</sup>.

En octubre de 1910, muy cercano a la Revolución Mexicana, con todas sus consecuencias sociales, los alumnos de su academia ofrecieron un recital privado con sus obras y un año más tarde Ponce organiza un concierto en la sala Wagner solamente de alumnos suyos. Antonio Gomezanda fue el primer alumno de Ponce a ofrecer un recital completo de piano bajo la orientación del maestro<sup>53</sup>.

Durante el primer año de la Revolución Ponce sigue ofreciendo conciertos y organizando recitales. En 1912 los alumnos de Ponce ofrecieron el primer recital en México dedicado exclusivamente a obras de Claude Debussy, siendo la primera vez que se tiene noticia de la ejecución de obras del compositor francés. Carlos Chavez, en aquella época alumno de Ponce, fue el que abrió el concierto ejecutando el *Claro de Luna* de Debussy. Este concierto llamó la atención del público y crítica ya que se trataba de una música novedosa en aquel momento y también porque hasta entonces las salas de concierto estaban acostumbradas a la ejecución de la música romántica. La influencia de la escuela impresionista en México se debe principalmente al entusiasmo de Ponce sobre aquella escuela<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p.26.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.28.

En julio de 1912 Ponce estrena su Concierto para piano y orquesta siendo el propio Ponce el intérprete la parte solista. Además fueron estrenadas otras dos obras *Tres cuadros nocturnos* para orquesta de cuerdas y el Trío para piano interpretado por el autor, Valdés Fraga y el violonchelista Rubén Montiel y también Ponce ejecutó algunas obras para piano como *Tema variado mexicano* y la primera *Rapsodia mexicana*. Con estas dos obras Ponce deja claro su interés por el arte nacional y es el periodo en que Ponce empieza a mostrar su intención de crear una escuela nacionalista. Con este programa Ponce tiene un éxito completo y se consolida como el compositor mexicano más importante en aquel momento<sup>55</sup>.

Es en 1912 cuando Ponce empieza a mostrar un real interés por la música popular mexicana aun que ya antes el compositor ya miraba a la música popular de una manera diferente de los demás compositores. En este periodo la casa Wagner y Levien publicó un cuardenillo con una serie de canciones populares mexicanas arregladas por Manuel Ponce que fueron las canciones *Marchita de amor, La barca del marino, Por ti mi corazón, Ven oh Luna* y *Soño mi mente loca*. Se trata de un verdadero reconocimiento de una música hasta entonces menospreciada por los demás compositores que miraban a la música popular como una música inferior, pero que Ponce la consideraba como la verdadera esencia del caracter mexicano. En este sentido Ponce a través de su búsqueda por lo mexicano acaba por coincidir con algunos de los ideales propios de la revolución ya que se trata de recuperar un México olvidado en un país que se interesaba más por lo que venía del otro lado del atlántico<sup>56</sup>. Otra obra de revelencia que fue determinante para la iniciación del nacionalismo musical mexicano fue la obra *Serenata mexicana* conocida también como *Alevántate* y que en versión cantada fue muy importante para el proceso evolutivo del nacionalismo musical de México a través de sus melodias de caracter estrictamente nacional<sup>57</sup>. A pesar de que otros compositores anteriores a Ponce hicieron alguna obra partiendo de la música nacional, Ponce es el primer iniciador del verdadero nacionalismo musical mexicano a través de sus composiciones que lo llevaron a varias regiones del país. Es pues Ponce el iniciador de la investigación folclórica en México<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.29.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>57</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*, p.127.

<sup>58</sup> *Ibid.*,p.128.

No podemos olvidar que el surgimiento del nacionalismo musical mexicano iniciado por Ponce y sus transformaciones estilísticas y temáticas que caracterizan la música mexicana mucho tiene que ver con los cambios socio-políticos que se manifestaron a partir de la Revolución Mexicana en 1910, y siendo así Ponce también fue influenciado por los cambios sociales y fue determinante para el inicio del nacionalismo musical mexicano<sup>59</sup>.

El grupo intelectual en que Ponce participó algunas veces, contó con la presencia entre otros de Diego Rivera y Saturnino Herrán que se opusieron con éxito a la continuación de la cultura porfiriana que representaba un antecedente directo de la Revolución en términos culturales. Estos artistas juntamente a Ponce creían de fundamental importancia la revaloración de la cultura popular. En 13 de diciembre de 1913 Manuel Ponce dictó una conferencia en el Ateneo sobre “La música y la canción mexicana”<sup>60</sup>.

A finales de 1913 la situación en México había quedado insostenible debido a las consecuencias de la Revolución y Ponce siempre intentó en la medida de lo posible quedarse lejos de la política. Un año antes, a pesar del asesinato de Madero, se creía que con la presidencia de Victoriano Huerta, México pudiera tener un mínimo de estabilidad y eso era lo que creían algunos intelectuales como Federico Gamboa, Lusi G. Urbina, Julián Carrillo (director del conservatorio) y el propio Ponce siendo que el compositor aceptó un sueldo mínimo ofrecido por el gobierno represivo de Huerta para dedicarse a la composición. A finales de 1914 vuelve la inestabilidad política y la paz ofrecida por Huerta se transforma en una gran desventaja política. Muchos que habían aceptado el gobierno de Huerta y colaborado con él o simplemente los que no se opusieron al régimen sufren de amenazas por los opositores de Huerta y este factor interfiere también a Ponce. En julio de 1914 Huerta abandona el país y Carranza entra en la ciudad de México con el ejército constitucionalista y Ponce, que había comenzado el año con cierta paz, pasa a un periodo incierto de su vida<sup>61</sup>.

Al finalizar el año de 1914 México se encontraba en un cataclismo político y haber adoptado una posición de consetimiento hacia el gobierno de Huerta habría sido un grave error político.

---

<sup>59</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: FCE, 1989, p.90.

<sup>60</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.31.

<sup>61</sup> *Ibid.*,p.34

Ponce empieza a sufrir persecuciones de un grupo anónimo de antagonistas que empiezan a desprestigiarle<sup>62</sup>.

Debido a la circunstancia política y a las persecuciones Manuel Ponce abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió hacia La Habana en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga. Ponce deja en México un periodo fructífero en el ámbito musical en general, bien como compositor, ejecutante y profesor para empezar un exilio voluntario en Cuba y Ponce ya pensaba en las pérdidas que esto le pudiera representar<sup>63</sup>. Poco a poco las dificultades generadas por el exilio dieron lugar a nuevas amistades de artistas que empezaron a ayudarlo en Cuba. En este periodo en Cuba Manuel Ponce conoce a Mariano Brull, Luis Baralt, José María Chacón y Enrique José Varona, todos artistas que apoyaron a Ponce en la isla. Después de las interpretaciones de Ponce sus nuevos amigos se van dando cuenta de que Ponce era un gran interprete y compositor siendo que a finales de 1915 el compositor pudo reiniciar con sus tareas docentes y éste volvió a desarrollar sus actividades con tranquilidad y cierto éxito. En este periodo del compositor en Cuba Ponce compone algunas obras de influencia cubana que son tres *Rapsodias cubanas*, una *Suite Cubana* y la *Elegía de la ausencia*. Estas obras son las más representativas donde el compositor unen un sentido armónico muy particular con la sensualidad y ritmo característico de la música cubana<sup>64</sup>. En 1916 Ponce ofrece varios conciertos en Cuba acompañados de varias personas de la vida política de Cuba y en México otros músicos amigos de Ponce como Pedro Luis Ogazón interpretaron a Ponce en varias ocasiones recordando lo absurdo del exilio del compositor en Cuba<sup>65</sup>.

Después de un concierto en el Conservatorio Falcón de La Habana Ponce se resuelve por viajar a Estados Unidos para ofrecer un concierto en el Aeolian Hall de Nueva York. En este momento Ponce no se encontraba muy bien economicamente y creía que en Estados Unidos mejoraría su condición económica e incluso podría vivir definitivamente en Estados Unidos. Pero escogió un mal momento para presentarse en Estados Unidos ya que en 9 de marzo de 1916 cuando Ponce había acabado de llegar a Nueva York Francisco Villa había atacado la ciudad estadounidense de Columbus matando a muchos norteamericanos. Ponce se queda preocupado

---

<sup>62</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p.35.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.40.

con el incidente pero sigue con sus planes y se presenta el 27 de marzo pero debido a lo ocurrido en Columbus el concierto es un fracaso<sup>66</sup>.

De vuelta a Cuba, Ponce se encontraba en una difícil situación económica y pensaba en la posibilidad de regresar a México pero la situación en su país estaba cada vez más complicada. Intenta vender pianos en Cuba que venían de México convirtiéndose así en comerciante de pianos, pero la idea no prosperó. Logró unos únicos ingresos de los honorarios de un recital ofrecido en Cienfuegos. Ponce ya sin recursos incluso para volver a México decide enviar una carta al Consul de México en La Habana donde se ofrece para participar en la lucha armada en caso de guerra contra Estados Unidos y tacha a Huerta de “déspota alcoholizado y sanguinario”. El consul le contesta que Ponce sería más útil en sus tareas artísticas y le da ciertas garantías de volver a México ante lo que Ponce decide volver a México en diciembre de 1916 después de ofrecer un recital organizado por la Sociedad de Artistas Cubanos<sup>67</sup>. Ponce se fue a Aguascalientes a visitar a su familia y luego a la capital para ofrecer un concierto donde en la primera parte interpretó obras suyas para piano y en la segunda parte ejecutó su Concierto para piano acompañado de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ponce Vuelve a La Habana en enero de 1917 para reanudar sus clases y continuar su proyecto de buscar una posición estable y segura pero la verdad es que la situación en Cuba también no era de las mejores y Ponce entonces se decide por volver definitivamente a México en Junio de 1917<sup>68</sup>.

Después de un periodo de adaptación en su país parecía que Ponce tenía mejores circunstancias de vida y cierta estabilidad y siendo así Ponce contrajo matrimonio con Clema el 3 de septiembre de 1917<sup>69</sup>. Casado con una vida estable y su pasado político superado Manuel Ponce vuelve a la escena artística de México sustituyendo a Jesús M. Acuña al frente de la Orquesta Nacional y debutó al frente de la misma el 28 de diciembre de 1917 con un programa que incluyó obras de Mendelssohn, Grieg, Liszt y Glazunov. En este periodo en que Ponce está al frente de la orquesta dirige también a músicos conocidos como Pablo Casals y Arthur Rubinstein y también destaca el homenaje a Debussy que se realizó en julio de 1918. A sus

---

<sup>66</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.41.

<sup>67</sup> *Ibid.*,p.43.

<sup>68</sup> *Ibid.*,p.45.

<sup>69</sup> *Ibid.*,p.48.

múltiples presentaciones al frente de la Orquesta Nacional Ponce sumaba la impartición de clases en el conservatorio y una importante tarea como escritor sobre asuntos musicales<sup>70</sup>.

El último número de la *Revista Musical de México* salió en abril de 1920. En este periodo Obregón sale a las armas contra el Plan de Agua Prieta y el país estaba pasando por la última fase de la lucha armada con una nueva fase de inestabilidad. En marzo las fuerzas de Obregón toman la Ciudad de México. Carranza salió hacia Veracruz y fue asesinado. Este Periodo fue para Ponce un periodo de muy poca actividad siendo que Ponce pide licencia de la Orquesta Nacional. Los sueldos bajos y las críticas del director fueron los motivos para dejar la orquesta así como después de un periodo Ponce pide la renuncia definitiva aun que no aceptada<sup>71</sup>.

Durante los años siguientes Ponce continuó sus actividades el en conservatorio y compuso asiduamente y ofreció algunos conciertos y conferencias. En enero de 1922 dirigió un concierto con obras suyas en Guadalajara y en el mismo año participó en el homenaje que ofreció la comunidad francesa a Camille Saint-Saëns<sup>72</sup>.

Debido al futuro incierto del país, Ponce añadía la ausencia de nuevas perspectivas para su desarrollo musical siendo que durante estos años hubo poco o casi ninguno desarrollo en su música. El año de 1924 fue lo peor ya que no compuso ninguna obra nueva y también no escribió en los periódicos. Debido a estos motivos Ponce decide volver a Europa y establecerse en París con el objetivo de buscar nuevos rumbos para su música embarcando el 25 de mayo de 1925<sup>73</sup>.

Ponce logra uno de sus sueños que era vivir en Paris. Este periodo ofrece para Ponce nuevas posibilidades para su desarrollo musical ya que era en Paris donde el arte había alcanzado lo más actual de la cultura occidental. Ponce empieza a estudiar con el muy conocido maestro francés Paul Dukas que ofrecía un curso de composición en la École Normale de Musique. Este periodo en que Ponce estudia con Dukas cambiaría de manera sustancial su evolución artística. Ponce logra desarrollar nuevas composiciones musicales y tenía casi todo el tiempo dedicado a la composición. Poco a poco Manuel Ponce se integra a un círculo de músicos e intelectuales en París. En este periodo Ponce también publica el primer número de la *Gaceta Musical* gracias a la

---

<sup>70</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.49.

<sup>71</sup> *Ibid.*,p.51.

<sup>72</sup> *Ibid.*,p.52.

<sup>73</sup> *Ibid.*,p.53.

colaboración del poeta cubano Mariano Brull<sup>74</sup>. Ponce desarrolla a través de la revista *Gaceta Musical* un círculo artístico con varias personalidades hispanoamericanas como Heitor Villa-Lobos, A. Carpentier, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Adolfo Salazar y los mexicanos Antonio Gomezada, Rubén M. Campos, José Vasconcelos y José Rolón. Paul Dukas y Darius Milhaud representaron a Francia en esta publicación<sup>75</sup>.

En trabajo de Ponce en las clases de Paul Dukas fue reconocido cuando su maestro recomendó a Ponce a la familia de Issac Albeniz para terminar la ópera *Merlín* del compositor español. Fue un trabajo de gran responsabilidad que Ponce lo concluyó con mucho orgullo entre 1928 y 1938<sup>76</sup>.

En efecto fue Andrés Segovia que dió a conocer a Manuel Ponce en París a través de las obras para guitarra que Ponce escribió para Segovia. Ponce conoció a Segovia en 1923 durante una gira del guitarrista español en México cuando Segovia pidió a Ponce que le compusiera una obra para guitarra y Ponce le escribió *De México, página para Andrés Segovia*. La posterior coincidencia de los dos artistas en París y su amistad fue fundamental para la promoción de Ponce en París. Desde el periodo en que Ponce empezó la amistad con Segovia el compositor compuso varias obras para guitarra que son de las obras más conocidas de Ponce hoy en día. Ambos salieron ganando de este intercambio ya que Ponce tenía a su obra siendo constantemente ejecutada por el más conocido guitarrista y Segovia tenía su repertorio muy enriquecido por las obras del compositor mexicano. Gracias a la colaboración de Segovia el compositor alcanzó gran éxito con un público internacional y se incorporó a importantes casas editoriales que incluso ayudaron a Ponce en momentos de dificultad económica además que pudo explorar en la música para guitarra varios estilos diferentes que enriquecieron su música<sup>77</sup>.

En este periodo Manuel Ponce seguía escribiendo bajo la dirección de Dukas y poco a poco su lenguaje fue modificando hasta lograr un gran desarrollo musical acercándose más a la escuela moderna y menos influencia del romanticismo. Durante este periodo de composición

---

<sup>74</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.58.

<sup>75</sup> *Ibid.*,p.60.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibid.*,p.62.

Ponce realizó algunas de sus páginas más avanzadas como las *Quatre pièces pour piano*. Ponce también revisó algunas de sus composiciones como *Chapultepec*<sup>78</sup>.

A pesar de las dificultades económicas Ponce se graduó en la clase de composición de Paul Dukas en el año de 1932 y debido a la dificultad de calificar a Ponce, Dukas escribió en la hoja de calificaciones que las obras de Ponce ya no eran susceptibles de figurar en una categoría escolar. Este comentario refleja sin duda el talento del compositor y muchos de los logros alcanzados por el compositor en aquel periodo<sup>79</sup>.

En febrero de 1933, aprovechando la visita de Andrés Segovia a México, ambos viajan primero de París luego a Coruña y de ahí a Veracruz acabando una etapa de la vida de Ponce que fue fundamental para su desarrollo musical. Ponce vuelve a México con un nuevo repertorio de obras de carácter moderno de acuerdo con las nuevas tendencias musicales<sup>80</sup>.

Ponce regresa a México con cincuenta y un años de edad y debido a su debilidad económica tiene que empezar de nuevo en México y buscar trabajo a través de los que fueron sus amigos en el Conservatorio Nacional. Su llegada coincide con una serie de disputas de puestos en el medio musical. En este periodo Carlos Chaves es nombrado como director general del Departamento de Bellas Artes. Ponce se involucró en conseguir un puesto de trabajo y tenía el apoyo de algunos amigos para ello. Por recomendación de Narciso Bassols, ministro de educación, el propio Chavez ofreció a Ponce el puesto de consejero así como una cátedra de piano y otra de historia de la música en el Conservatorio<sup>81</sup>.

Debido a las disputas de cargos Ponce aceptó el trabajo porque no tuvo otra opción ya que su situación económica era muy mala y no había dinero pues la situación era desesperada. En este periodo había más de 800 solicitudes de empleo. Ponce ocupó también una cátedra de composición en la Escuela Universitaria de Música pero la ayuda económica se interrumpió debido a una huelga estudiantil. Después de un corto periodo Revueltas dejó la dirección del Conservatorio y Ponce fue nombrado director interino de la institución en mayo de 1933,

---

<sup>78</sup>MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, p.63.

<sup>79</sup>*Ibid.*, p.67.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p.68.

<sup>81</sup>*Ibid.*, p.73.

puesto que ocupó durante un año<sup>82</sup>. También en 1933 Ponce ocupó el cargo de miembro de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación que integraba los artistas más importantes de México en aquel momento<sup>83</sup>.

En este periodo como profesor del conservatorio y las demás actividades Ponce siguió componiendo. Son de estas fechas su *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, obra que evoca la música prehispánica a través del empleo de recursos de la música indígena. Esta obra vincula a Ponce al periodo precolombino más allá de sus logros personales además que muchos compositores mexicanos utilizaron de estos recursos antes y después de la revolución<sup>84</sup>.

En 1934 se inauguró el palacio de Bellas Artes y se escenificó *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón con música incidental de Ponce y la Orquesta Sinfónica de México ejecutó la versión revisada de la obra *Chapultepec*, obra de gran éxito cuando fue interpretada por primera vez. En aquel año otras obras de Ponce fueron ejecutadas como las canciones de Ponce interpretadas por María Bonilla.

Antes, en 1913, los propietarios de la Librería General organizaron unas conferencias sobre temas culturales relacionados al arte nacional. Estas conferencias tuvieron gran aceptación por el público y la prensa debido a la situación política de aquel momento. El primer conferencista fue el Poeta Luis G. Urbina, que era director de la Biblioteca Nacional, después vino el maestro de la juventud Antonio Caso, después le siguió el historiador y humanista dominicano Pedro Enríquez Ureña, siendo el último Conferenciante Manuel Ponce que habló inicialmente de la música folclórica en el viejo mundo y después habló de la música folclórica en México<sup>85</sup>. Esta intención inicial que empezó con una conferencia sobre el folclore determinó en 1934 la creación de la cátedra de folclore musical en la Escuela Universitaria de Música siendo que Ponce sentó las bases para el estudio sistemático de la música popular en nuestro país. Ponce recompiló varias canciones tradicionales tanto en los grupos étnicos como en los pueblos<sup>86</sup>.

En 1936 Manuel Ponce participa en la publicación de la revista *Cultura Musical* que fue la última de las revistas dirigidas por Ponce. La revista tenía como jefe de redacción a Jesús C.

---

<sup>82</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.74

<sup>83</sup> *Ibid.*,p.75

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de...*,p.173.

<sup>86</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.76

Romero que era destacado musicógrafo y maestro. La revista estaba patrocinada por el Conservatorio Nacional. Ponce estuvo como director de la revista hasta 1937<sup>87</sup>.

En 1938 obtuvo una licencia del trabajo durante los tres meses del año debido a la enfermedad que tenía y pudo dedicarse por entero a la composición. En 1939 dejó la cátedra de piano del Conservatorio Nacional para quedarse con la Academia de Folclore. En este periodo viaja a Michoacán para estudiar la música de los purépechas<sup>88</sup>. El 3 de julio de ese mismo año la Sociedad de Alumnos del Conservatorio le otorgó una medalla de reconocimiento a su labor educativa y hicieron un concierto en su homenaje. Durante estos años su música continuó a ser interpretada por solistas, por la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica de Mexicanos que estrenó la suite orquestal *Merlín* de Albeniz que Ponce había terminado recientemente. Las varias actividades públicas dedicadas a la obra de Ponce terminó en julio de 1939 cuando Ponce interpretó su Concierto para piano y orquesta con dirección de Carlos Chavez y la Orquesta Sinfónica de México<sup>89</sup>.

En los años 40 Ponce también tuvo una vida prometedora siendo que en marzo de 1940 recibió el diploma de la Sociedad de Artes y Letras de la Habana y también en el mismo año recibió la orden Maestro Altamirano otorgado por la Secretaría de Educación Pública debido a su labor pedagógica. Debido a esta distinción de la Secretaría de Educación Pública Manuel Ponce tuvo que pasar por el absurdo de sacar el título de pianista y compositor del conservatorio que había sido profesor<sup>90</sup>.

En febrero de 1940 Andrés Segovia volvió a México para ofrecer una serie de conciertos que incluyeron obras de Ponce. Ponce había iniciado la composición de un concierto para guitarra y orquesta hacía algunos años y Segovia le pidió para que concluyera la obra para presentarla. El resultado fue el *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta y un viaje de Segovia y Ponce para Sudamérica. Mientras Ponce iba terminando la obra remitía las partes a Segovia. El plan de la gira por Sudamérica y la conclusión del *Concierto del Sur* se concretizaron en 1941 cuando Ponce llegó a Montevideo para la presentación de tres conciertos dedicados a su música. En Buenos Aires también estuvo Ponce y organizó una serie de conferencias y un concierto con

---

<sup>87</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.77.

<sup>88</sup> *Ibid.*,p.80.

<sup>89</sup> *Ibid.*,p.81.

<sup>90</sup> *Ibid.*,p.84.

obras suyas organizado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y también otro concierto al lado de Segovia que obtuvo gran éxito. Ponce también fue a Chile y Perú y obtuvo el mismo éxito.

Durante los años que siguieron la música de Ponce continuó a ser interpretada por diversos solistas y las orquestas que realizaban temporadas en México. En marzo de 1943 Erich Kleiber dirigió una nueva versión del *Poema elegíaco* y en diciembre de este mismo año *ferial*. El gran suceso de 1943 fue el estreno del Concierto para violín y orquesta con Henryk Szeryng como solista y Chavez dirigiendo la Sinfónica de México El Concierto para violín y orquesta fue muy renovador desde el punto de vista técnico con varios avances tanto en el empleo de las tonalidades y de un contrapunto también renovador, lo que generó muchas críticas en la opinión pública<sup>91</sup>

Los años finales de Ponce constituyeron un deterioro de su salud y las consecuencias positivas de sus logros anteriores siendo que su música continuó a ser interpretada y continuó a recibir nombramientos y distinciones. Entre las varias citamos la principal en 1944 siendo Ponce el director huésped de la Orquesta Sinfónica de la Universidad ejecutando un concierto con obras suyas y la interpretación del Concierto para piano y orquesta que fue su última ejecución como director y solista<sup>92</sup>.

Como principal distinción en sus últimos años de vida citamos que fue elegido presidente de la Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música en febrero de 1944 y al año siguiente se inauguró en Aguascalientes una academia musical que llevó su nombre. En 1945 fue nombrado director de la Escuela Universitaria de Música y el Consejo Consultivo de la Ciudad de México le entregó la Medalla al Mérito Cívico y en 1946 recibió la Medalla Melchor de Covarrubias que impulsó la Federación Estudiantil de la Universidad de Puebla. La culminación de todas estos homenajes fue su designación para el Premio Nacional de Artes y Ciencias que recibió en 1948<sup>93</sup>.

Los escasos problemas y polémicas sumando los premios, conciertos, homenajes y reconocimientos fueron la constante de los últimos años de vida de Ponce cuando, debido a su

---

<sup>91</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*,p.86.

<sup>92</sup> *Ibid.*,p.87.

<sup>93</sup> *Ibid.*,p.89

enfermedad, le obligó a llevar una vida de recogimiento. El 24 de abril de 1948 falleció Manuel Ponce en su casa en la calle de la Acordada, al sur de la Ciudad de México<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre...*, pp.90-91.

## 6. La obra para guitarra de Manuel Ponce:

Manuel Ponce empieza su producción de composiciones para guitarra en 1923, año en que el guitarrista Andrés Segovia va a México por primera vez para ofrecer un concierto. En este periodo es cuando empieza la amistad de Andrés Segovia y Manuel Ponce<sup>95</sup>. Andrés Segovia anima a Ponce a componer una obra para guitarra y Ponce escribe un *Alegretto quasi sonata* que es su primera obra para guitarra<sup>96</sup>. En unos meses más tarde incluye esta obra como tercer movimiento de su *Sonata Mexicana* que consta de 4 movimientos: *allegro moderato*, *andantino affetuoso*, *intermezzo* y *Allegro un poco vivace*. En esta sonata Ponce utiliza temas populares del folclore mexicano siendo una obra de carácter esencialmente nacionalista<sup>97</sup>.

Es durante el periodo en que Ponce reside en París cuando empieza una gran amistad con Andrés Segovia. Segovia empieza a una insistente labor de estímulo para que Ponce siga componiendo para la guitarra. Segovia prefiere a la obra de Ponce que la obra de otros compositores, interpretando su obra en casi todos sus conciertos. Ponce, a través de Segovia, empieza a conocer muy bien la guitarra y sin tocarla consigue componer para el instrumento con gran facilidad y hace arreglos de sus canciones *Estrellita*, y *Por tí mi corazón*<sup>98</sup>.

En 1926 compone su *Preludio para guitarra y clavecín*. Este preludio le gusta mucho al compositor Mouleart, que después de conocerlo pide a Ponce para que se pueda interpretarlo en Bruselas<sup>99</sup>.

En 1926 también compone su *Tema Variado y Final*. Basado en un tema propio, tiene seis variaciones y un tema final muy vivo y de gran lirismo. Esta obra también tiene influencia de la música popular mexicana<sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> OTERO, Corazón: *Manuel Ponce y la guitarra*. México: Editorial Edamex, 1997, p. 25.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.46.

En 1927 Ponce compone la *Sonata III*. Utiliza un lenguaje más contemporáneo y también de una cierta influencia del impresionismo. Consta de tres movimientos: *allegro moderato*, *canción* y *allegro non troppo*<sup>101</sup>.

Ponce compone en 1928 la *Sonata Romántica* en forma de cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *andante espressivo*, *allegro vivo- piú lento espressivo* y *allegro non tropo e serioso*. Esta sonata está dedicada a F. Schubert demostrando su conocimiento en varios estilos. Tiene en su concepción la exploración de la sonoridad de la guitarra, del color y de sus contrastes y de las posibilidades de contrapunto<sup>102</sup>.

La *Suite en la* compone por encargo a Segovia que quería hacer una broma a Kreisler, violinista y compositor austríaco. Segovia compartía un concierto con él y le dice a Ponce que escriba una obra en estilo Bachiano y atribuya a Weiss la *Suite en la*. Consta de cinco movimientos: *Preludio*, *Alemanda*, *Sarabanda*, *Gavota* y *Giga*<sup>103</sup>.

Durante su estancia en España Ponce se llena de la música española que, después de la música mexicana es su principal influencia. En este periodo Segovia le pide que componga un concierto para guitarra y orquesta. En 1929 Ponce compone los *24 Preludios* en todas las tonalidades mayores y menores<sup>104</sup>.

También en 1929 Ponce termina de componer una de sus obras más conocidas para guitarra, *Variaciones y Fuga sobre el tema de Folías de España*. Esta es una de las obras monumentales para guitarra con 20 variaciones y una fuga basada en el tema de *Folías de España*. En esta obra Ponce emplea el virtuosismo aprovechando todos los recursos técnicos de la guitarra terminando la obra con una fuga de perfecto contrapunto<sup>105</sup>. Carta de Ponce a Clema en París, 11 de octubre de 1929 en que comenta sobre las *Variaciones y fuga sobre Folías de España*:

*“El día ocho te escribí y te envié unos recortes de revistas y una carta de Andrés. Hoy envío a Ginebra el resto de las variaciones sobre el tema de las folías de España. He trabajado sin cesar. Ahora falta la fuga sobre el mismo tema, de la cual tengo escrita una tercera parte. Como*

---

<sup>101</sup> OTERO, Corazón: *Manuel Ponce y la guitarra...*, p.51.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.63.

*se trata de la guitarra, las dificultades se multiplican, pues hay que tener en cuenta las posibilidades de ese instrumento.*

*Gracias a dios he estado bien. No veo a nadie. Ya comprenderás que para estar en tranquilidad necesito encontrarme absolutamente solo. Ahora estoy en plena producción...*<sup>106</sup>

La *Sonata de Paganini* la compone en 1930 y consta de tres movimientos: *allegro risoluto, romance (piú tosto largo), andantino variato*. Esta obra está basada en la *Gran Sonata a chitarra sola con accompagnamento di violino* de Nicolo Paganini<sup>107</sup>.

Escribe la *Sonata Clasica* también en 1930. Esta obra está dedicada a Fernando Sor. Tiene la forma clásica en sus cuatro movimientos: *Allegro, andante, minueto-trío y allegro*. En esta obra está la esencia de la música clásica en particular la influencia del compositor español Fernando Sor, pero desde un punto de vista muy personal<sup>108</sup>.

En 1932 compone otras de sus obras para guitarra más famosas, la *Sonatina Meridional*, que tiene los tres movimientos: *allegro non troppo (campo), andante (copla) y vivace (fiesta)*. Esta obra tiene gran influencia de la música española, especialmente de Andalucía<sup>109</sup>.

Segovia continúa alentando a Ponce a terminar su concierto para guitarra y orquesta a pesar de que Ponce no se encontraba bien de salud. Después de una mejora de su salud, Ponce termina el *Concierto del Sur* en 1941. Segovia escribe a Luis Sánchez Pontón, Secretario de Educación Pública de México para que apoye a Ponce a su viaje a Uruguay. El *Concierto del Sur* está formado de tres movimientos: *allegro moderato, andante y Allegro moderato y festivo*. El primer movimiento está en forma sonata con sus secciones correspondientes. El andante tiene influencia andaluz y el tercero de influencia sevillana. Este concierto para guitarra tiene fuerte influencia de la música del sur de España. Se estrena en Montevideo el 4 de octubre de 1941<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> OTERO, Corazón: *Manuel Ponce y la guitarra...*, p. 63.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.130.

Lista de las obras para guitarra de Manuel Ponce<sup>111</sup>:

Sonata Mexicana: México 1923.

La Valentina (arreglo para guitarra): México 1924.

La Pajarera y Por Tí mi Corazón: (arreglo para guitarra): París 1925.

Estrellita (arreglo para guitarra): París 1925.

Prelude: París 1925.

Preludio para guitarra y clavecín: París 1926.

Tema Variado y Final: París 1926.

Alborada y Canción Gallega: París 1927.

Sonata III: París 1927.

Sonata Romántica (homenaje a F. Schubert): París 1928.

24 Preludios: París 1929.

20 Variaciones y Fuga sobre las Folías de España: París 1929.

Suite en la (atribuida S.L.Weiss): París 1929.

Estudio de Tremolo: París 1930.

Sonata N. Paganini: París 1930.

Sonata Clásica (homenaje a Fernando Sor): París 1930.

Sonata para guitarra y clavecín: París 1931.

Suite Antigua (atribuida a Scarlatti): París 1931.

---

<sup>111</sup> OTERO, Corazón: *Manuel Ponce y la guitarra...*,p.194.

4 piezas, Mazurca, Valse, Tropicico, Rumba: París 1932.

Homenaje a Tárrega: París 1932.

Sonatina Meridional: París 1932.

Concierto del Sur (para guitarra y orquesta): México 1941.

2 Viñetas Vespertina y Rondino: México 1946.

6 Preludios cortos: México 1947

Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón: México 1948.

Cuarteto (para guitarra y cuerdas, inconcluso): México 1948.

## 7. Algunas consideraciones en torno a la realidad musical del preludio:

El preludio es una pieza musical breve con una forma musical corta sin una estructura interna particular. Puede servir como introducción a los movimientos como la fuga o sonata de una obra cuando son más grandes y complejas. Muchos preludios tienen un continuo ostinato debajo, usualmente de tipo rítmico o melódico. Hay preludios que tienen un estilo improvisatorio. El Preludio también puede referirse a una obertura como los de la ópera, oratorio o ballet.

El preludio en su origen consistía en la improvisación que hacían los músicos para comprobar la afinación. Como forma musical era una pieza que introducía una obra más larga. En los siglos XV y XVI se compusieron preludios independientes que no estaban ligados a ninguna obra y que tenían un estilo improvisatorio.

En el siglo XVIII el preludio se asocia a la fuga con J.S. Bach en *El clave bien temperado*. Los preludios en esta obra servían para establecer la tonalidad. La forma alemana *preludio y fuga* alcanza importancia en las obras compuestas para órgano y piano.

Durante el romanticismo el preludio vuelve a constituir una forma independiente gracias a compositores como Chopin, Rachmaninov y Debussy<sup>112</sup>.

En Francia y en el norte de Europa, se ha preferido utilizar el término preludio para referirse a piezas que se han equiparado y que presentan un estilo y cumplen una función idéntica al tiento, tocatta, ricercar, fantasía y la arpeggiata que eran formas utilizadas a partir del renacimiento y siendo todas ellas de carácter virtuosístico idiomático<sup>113</sup>.

La función principal del preludio es atraer la atención del oyente y definir la afinación, modo o tonalidad de un movimiento de misa, motete, himno, canción profana, fuga o serie de danzas. La mayoría de ellos no tienen relación temática con las piezas que la proceden. Hay colecciones

---

<sup>112</sup> Preludio(2011). *Wikipedia*< <http://es.wikipedia.org/wiki/Preludio>> (08/03/2011 19:49).

<sup>113</sup> A.J.N. : “Preludio” En: *Diccionario Harvard de Música*. Don Michael Randel (Ed. Coordinador). Madrid: Alianza Editorial (2009), p. 905.

de piezas de preludios que suelen estar en los 8 modos o en las 24 tonalidades mayores y menores<sup>114</sup>.

Los preludios organísticos alemanes del siglo XVII casi siempre empiezan en un estilo libre y concluye con una sección en forma de fuga, lo cual define la estructura de preludeo y fuga en obras de J.S Bach y Buxtehude. Esta forma fue utilizada por compositores románticos como Mendelssohn, Brahms, Frank, Roger y Honegger. Hay también formas preludios que pueden modular continuamente a través de las tonalidades disponibles hasta que se llegue a una tonalidad adecuada para el próximo movimiento como el op.39 de Beethoven<sup>115</sup>.

Los *Préludes* op.28 de Chopin funcionan como improvisaciones que se mueven a lo largo de una tonalidad establecida con modulaciones a tonalidades mayores y menores. De esta tradición y de la de Bach emana el *Ludus tonalis* de Hindemith con interludios modulantes y fugas estables unidos entre sí. Otros preludios separables que reconocen los preludios de Chopin, son los de Scriabin, Cui, Rachmaninov. Gershwin y Ginastera<sup>116</sup>.

Las óperas tienen una pieza introductoria que prescinde de la escena musical inicial de un drama que son las llamadas obertura. Estas piezas tienen casi siempre un carácter conclusivo antes de que se suba el telón. Suelen carecer de toda la relación temática con la obra siguiente. Casi todas las óperas posteriores a 1850 utilizan preludios<sup>117</sup>.

Los dos libros de preludios de Debussy tienen su particularidad en intentar crear ambientes programáticos donde cada obra va seguida de una frase descriptiva, dando a la estructura del preludeo un nuevo concepto<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> A.J.N. : “Preludio” En: *Diccionario Harvard de Música*. Don Michael Randel (Ed. Coordinador). Madrid: Alianza Editorial (2009), p. 905.

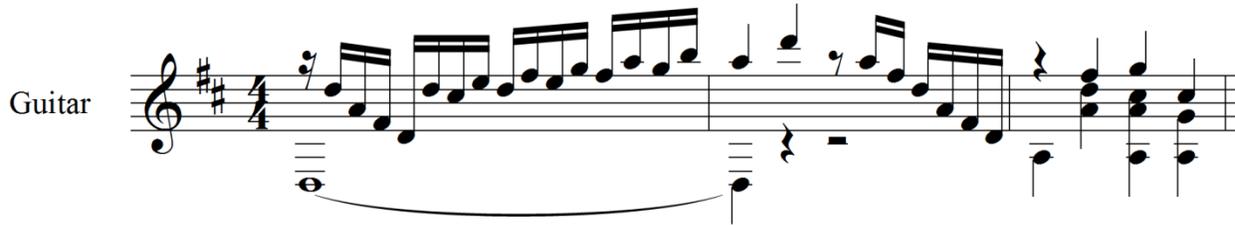
<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibid.*, 906.

<sup>118</sup> *Ibidem*.





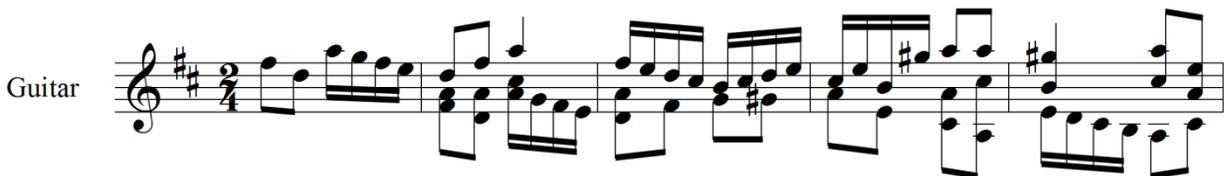
Con un lenguaje pre-romántico son los 6 Preludios op. 83 de Mauro Giuliani (1781-1829). También tiene un lenguaje muy idiomático de la guitarra compuestos como mucha maestría en la creación musical para guitarra<sup>121</sup>

Primeros compases del Preludio nº1 de Mauro Giuliani:



El compositor Johann Kaspar Mertz (1806-1856) tiene en su catálogo de obras un Preludio en re mayor con un lenguaje romántico de influencia de los compositores para piano con empleo de acordes con contrapunto de escalas y arpeggios<sup>122</sup>.

Primeros compases del Preludio en re mayor de J.K. Mertz:

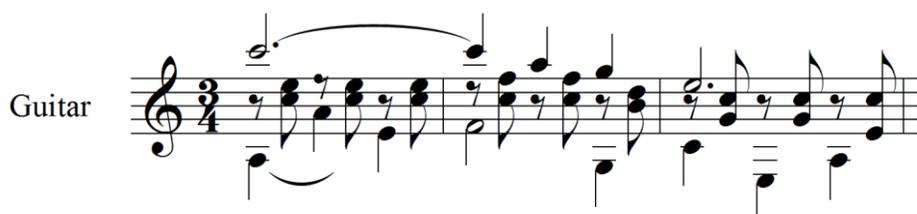


<sup>121</sup>Mauro Giuliani, seis preludios para guitarra op.83 (Sainz de la Maza). *Musicroom* <[http://www.musicroom.com/se/ID\\_No/024660/details.html](http://www.musicroom.com/se/ID_No/024660/details.html)> (04/08/2011 16:56).

<sup>122</sup> Preludio en re. *Scribd* <<http://es.scribd.com/doc/49333320/Johann-Kaspar-Mertz-Preludio-in-Re>> (04/08/2011 17:06).

También con un lenguaje romántico y ya con el inicio del nacionalismo español son los 35 Preludios para guitarra del compositor español Francisco Tárrega (1852-1909) que son las obras con más profundidad musical del compositor. Ejemplo es el Preludio n°2 que está en la menor que termina en la región tonal de la mayor con la repetición del tema al modo *da capo*.<sup>123</sup>

Primeros compases del Preludio n°2 de Francisco Tárrega:



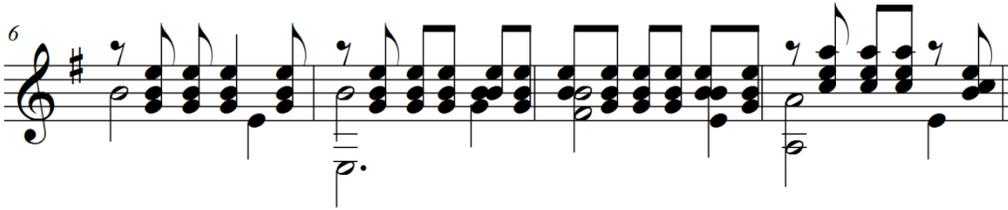
En el siglo XX el Compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ha compuesto los muy conocidos 5 Preludios para guitarra con un lenguaje ya propio del siglo XX, en particular el nacionalismo musical. Son preludios con una nueva idiomática de la guitarra, como el más famoso de todos el Preludio n°1 que está escrito en mi menor: Tiene dos partes con la primera parte que gira en torno de la melodía que está en el bajo, de gran profundidad emocional que recuerda a un solo de cello, y una segunda parte más movida de carácter más virtuosístico y de características de la música popular. Los preludios están todos escritos en tonalidades donde la guitarra suena con facilidad<sup>124</sup>.

Primeros compases del Preludio n°1 de Villa-Lobos:



<sup>123</sup> Francisco Tárrega: Preludio n°8 en mi mayor “Lágrima” (2011). *Leiter* <<http://leiter.wordpress.com/2011/05/20/francisco-tarrega-preludio-para-guitarra-n%C2%BA8-en-mi-mayor-lagrima/>> (04/08/2011 17:54).

<sup>124</sup> DIAZ LARA, Gumersindo: *Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cinco preludios para guitarra: Preludio n°1 en mi menor* <[http://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/Villa-Lobos\\_PRELUDIO1\\_mim.pdf](http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Villa-Lobos_PRELUDIO1_mim.pdf)> (04/08/2011 17:49).



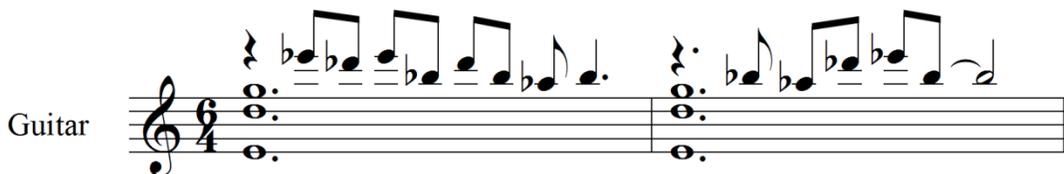
Abel Carlevaro (1916-2001) ha compuesto los 5 Preludios Americanos para guitarra que tienen un nítido estilo nacionalista típico del siglo XX con influencia de la música popular en todos ellos. Son muy idiomáticos de la guitarra y utiliza tonalidades inusuales para la guitarra con mucha maestría. Estos preludios ofrecen nuevas posibilidades técnicas para la guitarra<sup>125</sup>

Primeros compases del Preludio nº3 *Campo* de Abel Carlevaro:



El compositor Leo Brouwer (1939-) tiene en su obra los muy interesantes Preludios epigramáticos con un lenguaje contemporaneo con influencia indirecta de la música popular que ofrece un lenguaje novedoso a la guitarra. Los Preludios epigramáticos hacen parte de la primera fase del compositor que tienen influencia de la música cubana<sup>126</sup>.

Primeros compases del Preludio epigramático nº3 de Leo Brouwer:



<sup>125</sup> Abel Carlevaro (2011). *Wikipedia* <[http://es.wikipedia.org/wiki/Abel\\_Carlevaro](http://es.wikipedia.org/wiki/Abel_Carlevaro)> (04/08/2011 18:03).

<sup>126</sup> Leo Brouwer (2011). *Wikipedia* <[http://es.wikipedia.org/wiki/Leo\\_Brouwer](http://es.wikipedia.org/wiki/Leo_Brouwer)> (04/08/2011 18:11).so

## 9. Los preludios en la obra para guitarra de Manuel Ponce:

Para esta parte central del análisis de los 24 Preludios para guitarra de Ponce, que se presentan en las 24 tonalidades posibles siendo cada dos preludios correspondientes a cada armadura, hemos estructurado los análisis empezando desde el primero hasta el último prelude donde inicialmente vamos a presentar la partitura con el análisis formal y armónico para después exponer los comentarios de los análisis en forma de texto.

Para los comentarios de texto de cada prelude vamos a estructuralos a partir de los compases en que se encuentra cada frase o armonía en que vamos a explicar los apuntes de los análisis expuestos en la partitura donde los compases están todos ennumerados de tal forma que el lector pueda leer los comentarios que van a estar basados en cada secuencia de compases para verlos en los apuntes hechos en la partitura.

Vamos a iniciar los comentarios de texto con una exposición general de la obra donde abordaremos cuestiones estilísticas en su momento histórico bien como posibles influencias que pueda tener cada prelude en separado ya que cada prelude presenta un caracter distinto a pesar de la unidad de toda la obra.

Después del estudio general de la obra vamos a exponer primero los comentarios relacionados al análisis melódico donde vamos a explicar cada frase en separado con todas sus divisiones de frases, subfrases y miembros de subfrases que están dibujados en la partitura a través de rayas que están justo por encima de cada frase a través de letras. Cuando las letras empleadas( *a* ) para la división de las frases son iguales significa que sus subfrases son regulares y cuando son letras distintas significa que sus subfrases son irregulares( *b* , *c* ).

Luego en seguida comentaremos los análisis armónicos en separado a través de cada progresión armónica que estarán en acuerdo con cada frase que ya habíamos explicado antes. Los análisis armónicos están escritos en la partitura justo por debajo de cada pentagrama y están basados en la armonía tradicional y también en la armonía funcional cuando ésta se desvía hacía un campo armónico distinto de la tonalidad principal.

También vamos a hacer un breve análisis rítmico observando las características principales en cada preludio.

Después del estudio estilístico, melódico, formal, armónico y rítmico vamos a exponer nuestras impresiones finales y conclusiones sobre el análisis general de cada preludio cuando éste se haga necesario de acuerdo con las características específicas de cada preludio.

Los 24 de Preludios de Manuel Ponce fueron escritos en 1929 y hacen parte de la fase nacionalista del compositor.

10. Análisis de la versión original de los 24 preludios

Preludio I

A Introducción

B Desarrollo

Guitar

Moderato

7

13

19

25

VI

III V/VI

III # V/VI

IV/Imenor

IV b V

I II

a1 a2 b1 b2 a

a a1 a2 a1 concl. a2 concl. a1 a2 a'

V II<sub>7</sub> I II V II # V/V III<sub>4</sub> #<sub>3</sub> VII<sub>2</sub> V<sub>7</sub> # IV<sub>6</sub><sub>5</sub> (pedal V/II)

a' a'2 a1 concl. a2 concl. a1 a2 a'

VII<sub>2</sub> #<sub>11</sub> IV/IV VIIb<sub>2</sub> IIb/VImayor VI # V/II II III V III # V/VImayor

a concl. a2 concl. a1 a2 a' a'2 a1 concl.

IV# V#<sub>7</sub> VI V<sub>6</sub> escala andaluza \*(IIb/V)

VI/VImayor VII/VI

a concl. a2 concl. pasaje de transición andaluza a concl.

V<sub>6</sub> I V IV<sub>6</sub> III IV<sub>2</sub> I a3 a4 a5 III IV III IV III

\* (IIb/I) V<sub>6</sub> IV # V/VI

A reexposición

37

a1 a a2 b1 b2 a a2

VI III V/VI III # V/VI IV/b Imenor V I II V II<sub>7</sub>

38

a1 a2 a concl. b3

\* pentatónica

I I I

Detailed description: The image shows a musical score for a section titled 'A reexposición'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 37 and contains several phrases labeled 'a1', 'a2', 'b1', 'b2', 'a1', and 'a2'. Below the staff are chord symbols: VI, III, V/VI, III #, V/VI, IV/b, Imenor, V, I, II, V, and II<sub>7</sub>. The second staff starts at measure 38 and contains phrases labeled 'a1', 'a2', 'a concl.', and 'b3'. Below the staff are chord symbols: I, I, and I. A note in the first measure of the second staff is marked with an asterisk and the word 'pentatónica'.

**Descripción:** El *Preludio n° 1* para guitarra de Manuel Ponce tiene como características estilísticas la influencia de la música española que aparece mezclada con el carácter de la música popular mexicana y que tendremos ocasión de mostrar más adelante, a través del estudio de los tipos de armonía que emplea.

También es notorio a través de las armonías empleadas una cierta influencia del impresionismo de Debussy<sup>127</sup>. Está en la tonalidad de do mayor, escrito en un compás de 3/4 en tiempo *Moderato*.

**Forma:** La forma general es un A-B-A siendo una forma ternaria donde A es una breve introducción y B es un desarrollo para regresar a la reexposición de A y la Coda<sup>128</sup>:

A Introducción: cc.1 - 5.

B Desarrollo: cc.6 - 30.

A' Reexposición: cc.31 - 35.

B': 36 - 37.

Coda: cc.38 - 42.

**Análisis melódico:** La sección A es una secuencia de dos escalas en sentido descendente. La primera de estas escalas comienza en la tónica concluyendo en la nota mi (6ª cuerda al aire) que queda sonando a modo de nota pedal, sobre la cual entra la segunda escala descendente con un claro sentido de pregunta, respuesta e imitación y que funciona a su vez como introducción de la obra:

---

<sup>127</sup> Tal es el caso del empleo de una escala derivada de la escala pentatónica que se presenta al final de la obra.

<sup>128</sup> Utilizaremos este tipo de nomenclatura usando letras para la separación de las frases. (ver SCHOENBERG, Arnold: *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, Traducción: Eduardo Seincman , pp. 64-105).

## A Introducción

Moderato

VI  
III  
V/VI  
III  
#  
V/VI  
IV  
b  
V

En la sección B la melodía está construida en su mayor parte con secuencias de arpeggios ascendentes que se alternan con secuencias de escalas. Dicha sección, que podemos dividir en tres partes (1º parte: cc.6-11, 2º parte: cc.12-15, 3º parte: cc.16-25), comienza con una idea musical que ocupa dos compases, cc.6-7, concluyendo con la 7º del IIº grado repetida, para a modo de progresión repetir la misma propuesta musical en los siguientes compases, alternando ascendentemente la 3º del IIº grado para repetir -esta vez- su nota fundamental (cc.8-9), concluyendo esta primera parte de la sección B con el Vº grado alterado ascendentemente y su séptima repetida (cc.10-11) como nota culminante, a la vez que la voz del bajo se mueve por primera vez descendentemente de si a sol # (cc.10-11):

## B Desarrollo

7  
V  
II<sub>7</sub>  
I  
II  
V  
II  
#

En los cc.12-13 hay un modelo de arpeggio que se repite en los cc.14-15 con un bajo insistente a modo pedal:

12  
pedal V/II  
IV<sub>6</sub>  
5

13  
a'2  
VII<sub>2</sub>  
# 11  
IV/IV

a1 concl.  
VIIb<sub>2</sub>  
IIb/VImayor

a2 concl.  
VI  
#  
V/II

A partir del compás 16 hasta el compás 25 Ponce presenta una nueva idea musical en dos compases como ya hiciera anteriormente. Esta vez al modelo de arpeggio le seguirá una escala ascendente y en esta tercera parte, la más extensa de B, el punto culminante llegará en el compás 25. En los compases 20 y 21 hay un modelo de arpeggio por 4º descendentes seguido de una escala que se repite en los compases 22 y 23 y en los compases 24 y 25, siempre precedidos de un poderoso bajo ascendente:

a1  
II III

a2  
V

a1 concl.  
III #  
V/V

V/VImayor

19 *a2 concl.* *a1* *a2* *a1* *a2* *a1 concl.*  
 IV# V#7 VI V6  
 VI/VImayor VII/VI  
 \*escala andal  
 \*(IIb/V)

25 *a2 concl.*  
 V6

En los cc.26-30 hay un pasaje de transición que es una melodía construida por cuartas descendentes que se resuelve en una cadencia III°-II° en el compás 30:

*a1* *a2* *a3* *a4* *a5* *a concl.*  
 I V IV<sub>6</sub> III IV<sub>2</sub> I II<sub>b</sub> VI V<sub>6</sub> IV # V/VI  
 13  
 \* (IIb/I)

En los cc.31-37, tiene lugar la reexposición que hemos llamado A' donde llegando finalmente a la coda en los cc.38-42 donde hay un modelo melódico basado en una escala pentatónica con el IV° grado de la escala como nota de paso:

38 *a1* *a2* *b3*  
 \* pentatónica  
 I I I

**Análisis armónico:** En la introducción A, cc.1-5, hay una secuencia cadencial que empieza con una escala en los compases 1 y 2 que se concluye en el compás 5 con la dominante. Está construida con dos escalas descendentes que parten del I°/VI° y III°:

VI  
III  
V/VI  
III  
#  
V/VI  
IV/Imenor  
V

En la parte B podemos notar la influencia de la música española en los cc.14-15, donde el compositor utiliza el VII° grado rebajado de medio tono, que tiene función de II° grado rebajado del VI° grado mayor que a su vez resuelve en el VI° grado mayor(sib mayor que resuelve en la mayor, escala andaluza):

a1 concl.  
a2 concl.  
VIIb<sub>2</sub>  
IIb/VImayor  
VI  
#  
V/II

En los cc.29-30 el IV° grado resuelve en el III° grado, otra clara influencia de la música española:

a concl.  
III IV III IV III  
IV  
#  
V/VI

La influencia de la música popular mexicana la encontramos en armonías que tienen en la séptima del acorde una recurrencia sucesiva de acordes, como ocurre en los compases 10 y 11:

III<sub>4</sub><sup>#3</sup> VII<sub>2</sub> V<sup>#</sup><sub>7</sub>  
 V/VI VII/VI

La influencia de la música impresionista la notamos en los cc.26-28 donde hay una secuencia de cuartas justas descendentes:

andaluza  
 a1 a2 a3 a4 a5  
 I V IV<sub>6</sub> III IV<sub>2</sub> I II<sub>b</sub> VI V<sub>6</sub>  
 13 \*(II<sub>b</sub>/I)

En la coda en los cc.38-39 el compositor utiliza una escala derivada de la escala pentatónica sobre el I° grado, aun que utiliza el cuarto grado (fa) como nota agregada de paso dentro de dicha escala que no forma parte de la escala pentatónica. La escala pentatónica provoca la doble función entre el I° y VI° grado de la escala también característico de la música impresionista<sup>129</sup>:

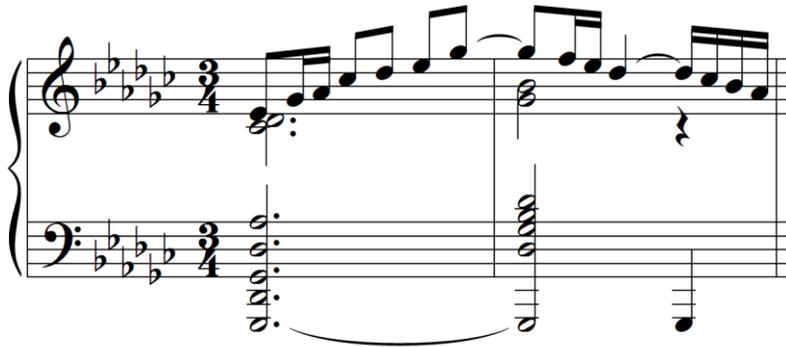
38  
 \*pentatónica  
 I I

Escala pentatónica mayor:

<sup>129</sup> Ejemplos de este tipo de nomenclatura usando cifras de la armonía tradicional. (ver HINDEMITH, Paul: *Harmonía Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale editores, 1949, Traducción: Souza Lima, pp. 4,13,19,26,35,36,50).



Escala derivada de la escala pentatónica empleada por Debussy en el *Preludio n°8* para piano en los cc.12-13. Como Ponce, utiliza el cuarto grado de la escala<sup>130</sup>:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es de corcheas en compás  $\frac{3}{4}$  con excepción de la sección A que con un inicio a la primera nota a contratiempo cambia la secuencia rítmica utilizando una blanca y una negra en los compases 3, 4 y 5 y posteriormente en la reexposición en los compases 33, 34 y 35.

**Consideraciones:** El *Preludio n° 1* tiene en su construcción las características básicas de la forma prelude que es una forma libre que de forma general se mantiene en un tipo de construcción rítmica por toda la obra. En el caso de este prelude la aportación particular a la forma prelude es la sección A con que el compositor empieza y termina la obra. La sección A abre y cierra la obra con un pulso rítmico totalmente diferenciado del desarrollo del prelude y a su vez con una cadencia que funciona como la presentación de la tonalidad de do mayor, donde se establece la tonalidad justo en la primera función armónica de la sección B. La sección B es lo que da a la obra las características que establecen la forma prelude, donde el ritmo constante de corcheas se mantiene por toda la sección B con la alternación de secuencias formadas por escalas y arpeggios.

<sup>130</sup> <http://artepianistico.blogspot.com/2009/03/debussy-preludios-para-piano-libro-1.html>

## Preludio II

A

Guitar

Agitado

Escala Andaluza

I (Pedal tónica)

IIb

4

V<sub>7</sub><sub>9</sub>

7

I

\*cromatismo a la sensible de dominante

Vmenor (Pedal dominante)

10

VI

II<sub>2</sub> (Pedal tónica)

14

II<sub>2</sub>  
V/V

VI<sub>6</sub>

VI<sub>6</sub><sub>5</sub>

V/IIb

17

VI<sub>6</sub>  
VI/Imayor

I  
Imayor

I  
#

**Descripción:** Tiene en su concepción estilística la influencia directa de la música española siendo un preludio corto construido con una estructura muy idiomática para la guitarra que es el empleo del tremolo en toda la obra<sup>131</sup>. La influencia de la música popular está en algunas armonías empleadas. Está en la tonalidad de la menor, escrito en un compás de 3/4 en tiempo *Agitado*.

**Forma:** El Preludio nº 2 está construido a partir de un motivo generador que hemos llamado sección A, resultando así una forma que no presenta secciones intermediarias durante la presentación de la melodía:

A: cc.1 – 19.

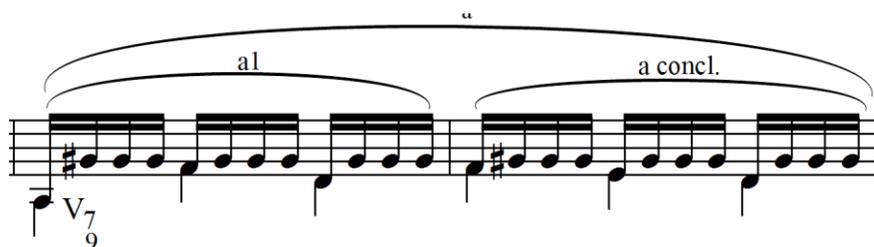
**Análisis melódico:** La obra está construida con frases de dos compases donde la melodía está en la voz de bajo con otra melodía en la voz aguda que también funciona como acompañamiento. En los cc.1-2 la melodía en Iº grado hace un movimiento ascendente hacia la octava superior:

En los cc.3-4 se repite el modelo de la frase anterior pero ahora en el IIº grado rebajado y manteniendo el pedal de tónica en la primera parte del primer compás de los dos compases:

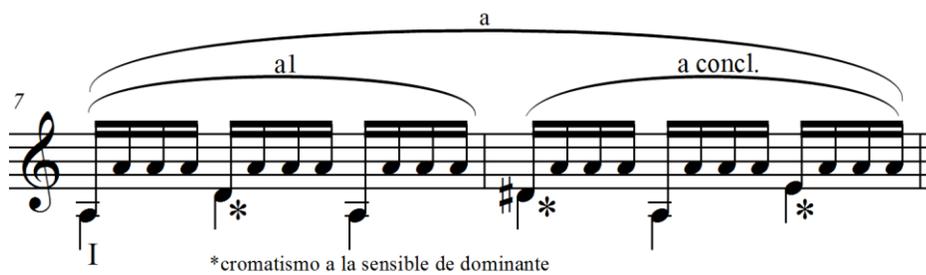
<sup>131</sup> Mostraremos más adelante ejemplos para reforzar esta afirmación.



En los cc.5-6 la melodía cambia de dirección hacia un movimiento descendente sobre el V<sup>o</sup> grado con séptima y novena y la melodía del trémolo pasa por la sensible sol# que acaba resolviendo en el c.7:



En los cc.7-8 la melodía retorna hacia el movimiento ascendente empezando con un intervalo de cuarta justa que culmina al fin de la frase con cromatismo hacia un intervalo de quinta justa:



En los cc.9-10 se retoma la idea inicial de los cc.1-2 con que se había empezado la obra con un movimiento ascendente hacia un intervalo de octava superior pero ahora en el V<sup>o</sup> grado menor:

V menor  
(Pedal dominate)

The notation shows a bass clef with a half note G2 as a pedal point. Above it, a melodic line in eighth notes starts on A2, moving up stepwise to G3. A slur labeled 'al' covers the first two measures, and a slur labeled 'a' covers the entire phrase.

10

The notation shows a treble clef with a melodic line in eighth notes starting on A3, moving up stepwise to G4. A slur labeled 'a concl.' covers the entire phrase.

En los compases cc.11-12 también se retoma la idea inicial de los cc.3-4 manteniendo el mismo modelo melódico de los cc.9-10 pero ahora en el VIº grado:

VI

(Pedal c)

The notation shows a bass clef with a half note F2 as a pedal point. Above it, a melodic line in eighth notes starts on G2, moving up stepwise to F3. A slur labeled 'al' covers the first two measures, and a slur labeled 'a concl.' covers the next two measures. A slur labeled 'a' covers the entire phrase.

En los cc.13-14 hay un modelo melódico ascendente con el cromatismo del intervalo de la cuarta justa a cuarta aumentada:

II<sub>2</sub>  
(Pedal tónica)

The notation shows a bass clef with a half note D2 as a pedal point. Above it, a melodic line in eighth notes starts on E2, moving up stepwise to D3. A slur labeled 'al' covers the first two measures.

En los cc.15-16 el modelo melódico hace un movimiento descendente con un intervalo de octava ascendente seguido de una tercera descendente en el compás 15 y un intervalo de sexta ascendente seguido de una tercera descendente en el compás 16:

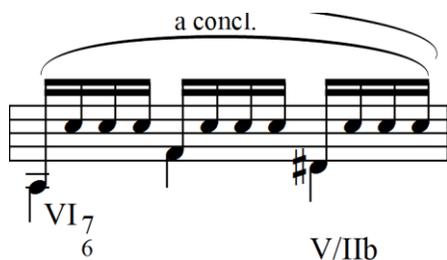
En los cc.17-20 la melodía es la consecuencia de la cadencia final donde hace un movimiento de modelo descendente terminando en el I° mayor:

Notas de la melodía en la voz aguda:

**Análisis armónico:** La armonía del Preludio nº 2 se presenta principalmente con progresiones armónicas influenciadas por la música española con el empleo del IIº grado rebajado juntamente con armonías influenciadas por la música popular, pero desde un punto de vista personal del compositor. En el compás 3 está el IIº grado rebajado influencia de la música española:



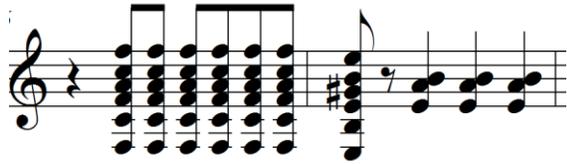
En el compás 16 podemos observar el IIº grado rebajado donde hay un giro del VIº grado con séptima al Vº grado con función de IIº grado rebajado que caracteriza la música española:



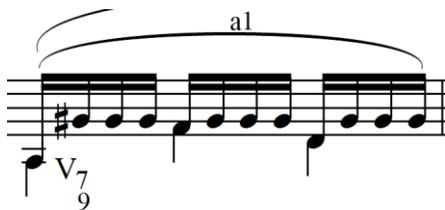
Ejemplos del empleo del grado rebajado en la música española en la *Danza del Molinero* de Manuel de Falla en los cc.15-16 y cc.22-23. En este caso la cadencia VIº-Vº con el VIº grado rebajado<sup>132</sup>:



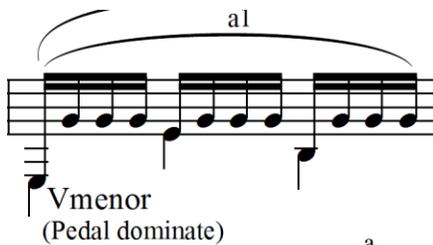
<sup>132</sup> <http://www.semicorchea.com/documents/DANZA-DEL-MOLINERO.pdf>



La armonía popular la identificamos en el compás 5 con el acorde de séptima y novena:



En compás 9 con la dominante menor también está la influencia de la música popular:



La armonía está compuesta por un pedal de tónica y luego por un pedal de dominante terminando la obra con otro pedal de tónica.

**Análisis rítmico:** El pulso de la obra son los 3 grupos de 4 semicorcheas en compás 3/4. Lo que determina el ritmo de la obra es la secuencia de semicorcheas en forma de trémolo que completa toda la obra.

**Consideraciones:** El *Preludio n° 2* de Ponce tiene en su concepción de construcción las bases que constituyen la forma prelude como una forma libre donde se mantiene una misma estructura rítmica por toda la obra. En este caso la constancia rítmica está basada en un trémolo continuo que es lo que conduce toda la obra que se contrapone con una melodía que cambia en

su armonía a cada dos compases. La forma en una única sección, que la hemos llamada A, funciona en su concepción para la continuidad del trémolo que se mantiene por toda la obra. El empleo del trémolo nos muestra la clara influencia de música española que tiene la obra, en particular de la música flamenca para guitarra. Esta influencia de la música española se completa con el empleo de armonías como el IIº grado rebajado. Notamos también una influencia indirecta de la música popular con el empleo de armonías de acordes con séptima, o también con el empleo de la dominante menor.

# Preludio III

Allegretto espressivo

Guitar

Imitación 8° abajo

Imitación 8° abajo

Imitación 8 abajo

Chord symbols: I, V<sub>6</sub>, I, II, I, II<sub>6</sub><sup>a</sup>, IV<sub>6</sub>, V<sub>6</sub>, I, V<sub>6</sub>, I<sub>6</sub>, I<sub>6</sub><sup>a</sup>, VI<sub>6</sub>, II<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>2</sub>, V<sub>4</sub><sub>3</sub>, I<sup>a</sup>, V<sub>6</sub>, III<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>6</sub><sub>4</sub>, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, I<sub>6</sub>, I, I, II<sub>6</sub><sub>4</sub>, I<sub>6</sub><sub>4</sub><sup>a</sup>, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, V<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>6</sub>, V, I, V<sub>6</sub><sub>4</sub>, I<sub>6</sub>, V<sup>a</sup>, I, V<sub>6</sub><sub>4</sub>, I<sub>6</sub>, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, II, V<sub>6</sub><sub>4</sub><sup>a</sup>, I

Performance markings: al, a, b concl., a, a', b concl., al, b concl., a concl., al, b concl., a concl., b concl., al, b concl.

**Descripción:** Es un preludio breve que se presenta en forma de imitación a lo largo de toda la obra. Debido a su forma imitativa el carácter estilístico se presenta con formas neoclásicas con influencia del periodo barroco. La melodía que se expone en la obra es una mezcla de la influencia neoclásica con el carácter de la música popular mexicana. Está en la tonalidad de sol mayor, escrito en un compás de 3/4 en tiempo *Allegretto espressivo*.

**Forma:** La obra está construida sobre una sola sección que la hemos llamado A. La estructura de la forma está generada en forma de imitación contrapuntística entre dos voces al intervalo de una octava inferior. El tipo específico de la técnica imitativa empleada por el compositor es un canon a la octava inferior donde solamente en la cadencia final de la obra hay un pequeño cambio melódico para la adecuación de la melodía<sup>133</sup>. La obra tiene 5 frases imitativas en total:

A: cc.1 – 24.

**Análisis melódico:** La primera frase y su imitación en los cc.1-6 es la presentación de la melodía inicial que mezcla la influencia de la música barroca y popular mexicana. La melodía empieza en movimiento ascendente con un punto culminante y desciende para la conclusión de la primera frase que empieza y termina con el Iº grado:

Allegretto espressivo

Imitación 8º abajo

a b concl.

I V<sub>6</sub> I II I II<sub>6</sub><sup>a</sup> IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> I<sub>6</sub> I<sub>6</sub>

<sup>133</sup> Nos hemos basado para el análisis de la forma imitativa. (ver SCHOENBERG, Arnold: *Ejercicios Preliminares de Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, 1990. pp. 167-174).

La segunda frase y su imitación en los cc.6-12 tienen movimientos descendentes en las 3 divisiones de las frases, pero las primeras notas culminantes de cada subfrase van en sentido ascendente:

Harmonic analysis for the second phrase and its imitation:

VI<sub>6</sub> I<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>2</sub> V<sub>4</sub><sub>3</sub> I<sup>a</sup> V<sub>6</sub> III<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub> I I

La tercera frase y su imitación en los cc.12-16 empieza con la nota culminante en movimiento descendente que se concluye en la segunda subfrase:

Harmonic analysis for the third phrase and its imitation:

I I II<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub><sup>a</sup>

La cuarta frase y su imitación en los cc.16-20 empieza con la primera subfrase en sentido descendente y la segunda subfrase va en dirección ascendente hacia la nota culminante:

La quinta frase y su imitación en los cc.20-24 empieza con la nota culminante y hace un movimiento descendente en las dos subfrases:

21

Imitación 8° abajo

II

al

V<sub>6</sub><sub>4</sub>

a

I

b concl.

b concl.

**Análisis armónico:** Como se trata de una obra con características contrapuntísticas, la armonía es consecuencia de la conducción de las voces. Al final de cada frase siempre hay un punto cadencial de V<sup>o</sup>-I<sup>o</sup>:

b concl.

I V<sub>6</sub> I<sub>6</sub> I<sub>6</sub>

b concl.

V<sub>6</sub> III<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub>

La textura contrapuntística del preludio no rebaja el carácter popular de la melodía, que nunca pierde su frescura popular:

**Análisis rítmico:** La obra presenta una variedad con un pulso de negras con algunos puntos con divisiones de corcheas. La estructura rítmica es consecuencia de la construcción melódica en compás 3/4.

**Consideraciones:** El Preludio nº 3 de Manuel Ponce tiene en su concepción características que determinan la obra como siendo una obra basada en la forma prelude a lo que se refiere a su forma, ya que se trata de una obra que está construida sobre una sola sección que la hemos llamado A. Lo novedoso de este breve prelude es el empleo de técnicas contrapuntísticas, que en este caso, toda la obra está construida a través de una melodía separada por cinco frases donde cada frase tiene su perfecta imitación a la octava inferior, con la excepción de la cadencia final donde hay un pequeño cambio en la imitación de la segunda subfrase de la última frase para la adecuación de la armonía. Este tipo de técnica compositiva de imitación restringida a la octava

caracteriza la forma canon. Sobre las cuestiones estéticas predomina el empleo de influencias del barroco con empleo de una melodía de carácter indirecto de influencia de la música popular mexicana.

Preludio IV

Guitar

Allegro

A

a

a'

a1 concl.

a2 concl.

a concl.

I

II $\flat$ <sub>6 $\flat$</sub> <sub>2</sub>

I

II $\sharp$ <sub>5 $\sharp$</sub> <sub>2</sub>

I

I

5

a

a concl.

a

a'

IV

VII $\flat$ <sub>7</sub>

IV

V $\flat$ <sub>7</sub>

I $\sharp$

II $\flat$ <sub>6 $\flat$</sub> <sub>2</sub>

I $\flat$ <sub>5 $\flat$</sub> <sub>7</sub>

I $\sharp$ <sub>5 $\sharp$</sub> <sub>7 $\sharp$</sub>

a concl.

a1 concl.

a2 concl.

a

a concl.

9

escala andaluza

I

II $\flat$ <sub>6 $\flat$</sub> <sub>5</sub>

V $\flat$ <sub>7</sub>

I

**Descripción:** El *Preludio n° 4* tiene como características principales respecto a los aspectos estilísticos de la obra una influencia directa de la música española juntamente con algunos recursos de música popular principalmente a través de algunas progresiones armónicas empleadas. Está en la tonalidad de mi menor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Allegro*.

**Forma:** Está construida con una sola sección A. Se trata de 4 frases siendo de dos tipos, que se alternan entre sí con algunas pocas alteraciones para una mejor adecuación de los dos modelos de frases empleados:

A: cc.1 – 13.

**Análisis melódico:** En los cc.1-4 la primera frase es una secuencia de arpeggios con un bajo de la nota tónica modo pedal donde cada una de las subfrases es un arpeggio ascendente a una nota culminante a la que sigue un arpeggio descendente que termina, en la última subfrase, con una escala descendente:

Allegro

A

a a' a1 concl. a2 concl.

I II<sub>6<sup>b</sup></sub>/<sub>2</sub> I II<sub>5<sup>#</sup></sub>/<sub>2</sub> I I

En los cc.5-6 la segunda frase es una secuencia de arpeggios ascendentes que parte de una nota de bajo a cada dos tiempos de compás:

5

a a concl.

IV VII<sub>7</sub>/<sub>V/III</sub> IV V<sub>7</sub>

La tercera frase en los cc.7-10 viene a ser en la primera subfrase una reexposición del diseño de los dos primeros compases pero esta vez con la primera nota del arpeggio alterada con un sostenido(sol#) y el segundo arpeggio(c.8) alterado y a una 3º menor cuando asciende ya a una 2º menor al descender. Modelo al que sigue otra vez una escala descendente, esta vez ampliada en dos compases con una extensión de casi dos octavas:

Musical notation for measures 7-10. The first subphrase 'a' spans measures 7 and 8, and the second subphrase 'a\'' spans measures 9 and 10. Below the staff are four chords: I #, II 6b 2, I 5b 7, and I 5# # 7#.

Musical notation for measures 9-10. The first subphrase 'a concl.' spans measures 9 and 10. Below the staff are three subphrases: 'a1 concl.', 'a2 concl.', and 'escala andaluza'. Below the staff is one chord: I.

La última frase en los cc.11-13 es un modelo de arpeggio que se repite en las dos subfrases que funciona como la cadencia final:

Musical notation for measures 11-13. The first subphrase 'a' spans measures 11 and 12, and the second subphrase 'a concl.' spans measures 12 and 13. Below the staff are three chords: II 6 5, V7, and I.

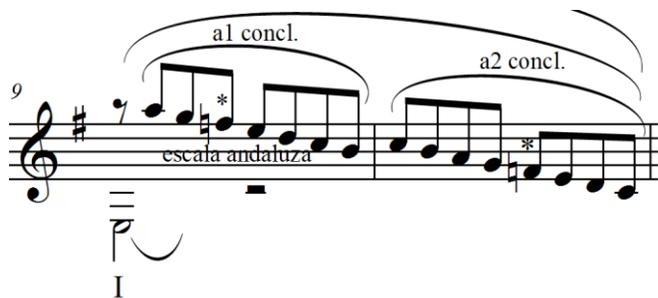
**Análisis armónico:** Utiliza el II° grado rebajado en el compás 1, 7 y 11 característico de la música española:

I      II<sub>5#</sub>  
2

I #      II<sub>6b</sub>  
2

II<sub>6</sub>  
5

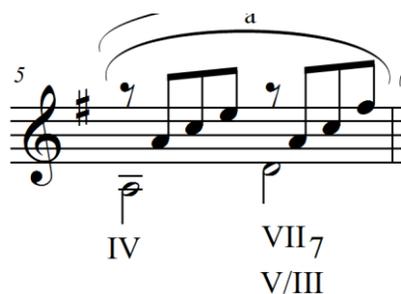
En el compás 9 y 10 utiliza una escala derivada de la escala andaluza en modo frigio, lo que caracteriza la influencia de la música española:



Escala andaluza:



Podemos notar la influencia de la música popular en otros grados con séptima como en el compás 5 que utiliza el VII° con séptima:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corcheas en compás cuaternario con un bajo pedal en el primero tiempo de compás. En la tercera frase una nota de bajo en el primero y tercero tiempo de compás.

**Consideraciones:** Este preludio tiene las características de la forma preludio debido a que está toda la obra construida en una sola sección A. Preludio escrito seguramente en la tonalidad más favorable a la guitarra -mi menor- y sin embargo enormemente breve: a modo de embrión o esbozo de ideas que únicamente se exponen y presentan sin ningún desarrollo. Después del análisis armónico podemos notar una clara influencia de la música española a través de las progresiones utilizadas como el empleo del segundo grado rebajado. Junto a la influencia de la música española notamos también, a través de algunas progresiones armónicas y también por el ritmo utilizado, una influencia indirecta de la música popular, lo que caracteriza uno de los

puntos fuertes en Ponce con la mezcla de elementos de la música española, en este caso herencia de la música colonial, con rasgos propios de la música folclórica mexicana para la creación de un lenguaje hispano mexicano.

# Preludio V

Guitar

Vivo

A

a a' a'' a concl. a1 concl.

(pedal tónica)

I VI<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>9</sub> VI<sub>7#</sub><sub>9</sub>

a2 concl. a b concl. b1 concl. b2 concl.

escala andaluza

VI<sub>b</sub><sub>7</sub> VI<sub>b</sub><sub>9</sub> VI<sub>6</sub><sub>5</sub> VII/V V<sub>7</sub><sub>9b</sub>

a a' a1 concl. a2 concl.

escala andaluza

(pedal tónica)

I II<sub>b</sub> V<sub>5b</sub><sub>7</sub> I V<sub>5b</sub><sub>7</sub><sub>9</sub>

a a' a concl.

(pentatónica)

IV<sub>b</sub> VI<sub>b</sub> V<sub>7</sub><sub>9b</sub> I<sub>13</sub> I<sub>13</sub>

**Descripción:** El *Preludio* n° 5 de Manuel Ponce es una obra donde la influencia de la música española también se encuentra presente juntamente con un ropaje de la música autóctona mexicana, siendo que notamos su aportación a través de un tipo de recurso idiomático con que se construye todo el preludio. Otra influencia más indirecta en este preludio es el empleo de recursos del romanticismo. Está en la tonalidad de re mayor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Vivo*. Utiliza la 6ª cuerda en re.

**Forma:** Está construida con una sección A y está formada por cuatro frases en su totalidad. La segunda frase delimita lo que podría llegar a ser una primera sección, pero debido a que sea una obra muy corta no llega a constituir una nueva sección.

A: cc.1 – 16.

**Análisis melódico:** La estructura melódica está construida con un modelo de una nota en el agudo que se mantiene en una especie de arpeggio con notas que siguen en sentido descendente que va a ser el recurso idiomático utilizado en la obra. En los cc.1-5 los modelos melódicos en cada subfrase van en dirección descendente hasta la última subfrase con un movimiento de escala en dirección ascendente. Hay un bajo pedal para cada compás:

The image shows a musical score for the first two phrases of the Preludio n° 5 by Manuel Ponce. The first phrase, labeled 'A' and 'Vivo', consists of four measures. The melodic lines are labeled 'a', 'a'', 'a''' and 'a concl. al concl.'. Below the staff are chord diagrams for I, VI<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, V<sub>9</sub>, and VI<sub>7#</sub><sub>9</sub>. The second phrase, labeled 'a2 concl.', consists of two measures and includes a chord diagram for VI<sub>b</sub><sub>7</sub> 9<sub>b</sub>.

La segunda frase en los cc.6-8 está compuesta de un modelo de arpeggio en sentido descendente en la primera subfrase y la segunda subfrase concluye con una escala descendente:

VI<sub>b</sub><sub>9</sub> VI<sub>7</sub><sup>6/5</sup> VII/V V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

escala andaluza

La tercera frase con la reexposición inicial en los cc.9-12 está toda compuesta con el mismo recurso idiomático en dirección descendente con un bajo pedal al principio de cada compás:

9

(pedal tónica) I II<sub>b</sub> V<sub>5b</sub><sub>7</sub> I V<sub>5b</sub><sub>7/9</sub>

La cuarta frase en los cc.13-16 sigue el mismo recurso idiomático en sentido descendente en las dos primeras subfrases y la tercera subfrase concluyente es un arpeggio ascendente a una nota culminante y luego descendente que funciona como la cadencia final en el I° grado:

13

IV<sub>b</sub> VI<sub>b</sub> V<sub>7</sub><sup>9b</sup> I<sub>13</sub> (pentatónica) I<sub>13</sub>

**Análisis armónico:** La obra está compuesta por el pedal de tónica por casi toda la obra con excepción del compás 6 y 7. En el compás 3 está el Vº grado con novena y séptima consecuentes de la escala andaluza que caracteriza la influencia de la música española:

Musical notation for measure 3. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes B4 and C5 are marked with an asterisk (\*). Below the staff, the chord symbol is V<sub>9</sub> with a 7 below it. A brace above the staff indicates the Andalusian scale.

El compás 10 tiene el IIº grado rebajado y el compás 12 con el Vº grado con novena, también influencia de la música española:

Musical notation for measure 10. The staff shows a sequence of notes: G4, F4, G4, A4, B4, A4, G4. The notes F4 and G4 are marked with an asterisk (\*). Above the staff, the text "escala andaluza" is written. Below the staff, the chord symbol is II<sub>b</sub>. A brace above the staff indicates the Andalusian scale.

Musical notation for measure 12. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes B4 and C5 are marked with an asterisk (\*). Below the staff, the chord symbol is I with V<sub>5b</sub> 7 9 below it. A brace above the staff indicates the Andalusian scale.

Acordes como el VI° grado con novena en el compás 6 y el I° grado con sexta en el compás 15 caracterizan la influencia de la música popular.

VI<sub>b</sub><sub>9</sub> VI<sub>7</sub><sup>6/5</sup> VII/V

(pentatónica)  
I<sub>13</sub>

Escala derivada de la escala andaluza en el V° grado en los compases 7 y 8:

b1 concl. b2 concl. a concl.  
escala andaluza  
V<sub>7</sub><sub>9b</sub>

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corchea en compás 4/4, en algunos puntos en forma de escala al final de la frase.

**Consideraciones:** La obra en cuestión tiene todas las características de la forma prelude ya que se trata de una obra que está en una sola sección A además que tiene un ritmo, en este caso con una estructura idiomática, que conduce toda la obra. Hay una clara influencia de la música española principalmente a lo que se refiere a la armonía. El empleo del ritmo sugiere una influencia indirecta del romanticismo. La influencia de la música popular está presente de una forma indirecta a lo que se refiere a la estructura general de la melodía juntamente a algunas progresiones de la armonía. En esta obra también está presente la estética hispánica mexicana siempre muy planteada por Manuel Ponce.

# Preludio VI

Guitar

Lento

A

(frase1)

a a' a''

(contrafrase1)

III III<sub>5#</sub><sub>6</sub> II II<sub>7(6#)</sub><sub>9</sub> I

6

b concl.

a a'

a'' a''' b concl.

IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> III VII<sub>#7</sub> I<sub>7</sub> (contrafrase2) IVb

V/III V/I V<sub>4</sub><sub>3</sub> V/IV

12

a'' b concl.

a' a'' a concl.

IV Ib<sub>5#</sub> II<sub>b</sub> II<sub>b</sub><sub>6</sub><sub>4</sub> VII<sub>6</sub><sub>5</sub> VII<sub>13</sub><sub>7</sub> I<sub>6</sub><sub>5</sub>

V/III V/III

**Descripción:** El *Preludio n°6* para guitarra de Manuel Ponce tiene en su concepción el carácter de la música popular mexicana principalmente a lo que se refiere a la melodía utilizada ya que se trata de una melodía de carácter popular. En este breve preludio es la melodía lo que conduce toda la obra. Con relación a las características estilísticas de la obra podemos destacar además de la fuerte influencia de la música popular aspectos relacionados a técnicas de composición del romanticismo principalmente cuando analizamos las progresiones armónicas utilizadas por el compositor. Está en la tonalidad de si menor, escrito en un compás de 3/4 en tiempo *Lento*. Tiene la 6ª cuerda al aire en re.

**Forma:** Está construido en una sola sección que la hemos llamado A donde lo que caracteriza la obra es la forma de melodía con acompañamiento. El acompañamiento genera una especie de contrafrase que funciona como respuesta de la melodía. De esta forma hemos separado la melodía principal que está en la voz superior del acompañamiento que está en la voz inferior:

A: cc.1 - 17.

**Análisis melódico:** En los cc.1-9 la melodía de la primera frase en la voz superior empieza con una escala descendente que va a servir de modelo para las subfrases siguientes. La melodía tiene un acompañamiento en la voz inferior en forma de arpeggio ascendente que funciona como una contramelodía, en un juego de pregunta y respuesta:

The image shows a musical score for the first 9 measures of the Preludio n°6 for guitar by Manuel Ponce. The score is in 3/4 time, key of B minor, and marked 'Lento'. It features a melody in the upper voice and an accompaniment in the lower voice. The melody is divided into three phrases: 'frase1' (measures 1-3), 'a' (measures 4-6), and 'a'' (measures 7-9). The accompaniment is labeled '(contrafrase1)' and consists of ascending arpeggios. Harmonic analysis below the staff shows chords III, III 5# 6, II, II 7(6#) 9, and I.

6

a'' a''' b concl.

IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> V/III III VII<sub>7</sub><sup>#</sup> V/I I<sub>7</sub>

(frase2)

En los cc.9-17 la segunda frase repite el modelo que había sido presentado en la primera frase con una escala descendente que también va a servir de modelo para las subfrases siguientes. La contramelodía en la voz inferior en forma de arpeggio ascendente funciona como respuesta de la melodía:

(frase2)

a a'

incl. a

I<sub>7</sub> (contrafrase2) IV<sub>b</sub>

V<sub>4</sub><sub>3</sub> V/IV

12

a'' b concl. a concl.

IV Ib<sub>5</sub><sup>#</sup> II<sub>b</sub> II<sub>b</sub><sub>6</sub><sub>4</sub> VII<sub>6</sub><sub>5</sub> VII<sub>13</sub><sub>7</sub> I<sub>6</sub><sub>5</sub>

V/III V/III

**Análisis armónico:** La armonía está compuesta de grados en su mayoría con alteraciones con acordes con séptima y novena que caracterizan la influencia de la música popular como en el compás 4 con el II° grado con séptima y novena y en el compás 15 con el VI° grado con séptima en primera inversión:

II<sub>7(6#)</sub>  
9

VII<sub>6</sub>  
5

VII<sub>13</sub>  
7

V/III V/III

El VII° grado con sexta y séptima funciona como punto cadencial para el compás 16 que tiene un acorde de I° grado con séptima también de influencia popular:

I<sub>6</sub>  
5

Notamos una influencia de la música romántica en la progresión armónica que va del compás 6 al compás 8, todos formados por acordes alterados como el IV<sup>o</sup> grado con séptima en el compás 6:

The image shows a musical score for three measures (6, 7, and 8). The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The bass line is written on a bass clef staff. Brackets and labels indicate phrasing and harmonic analysis:

- Measure 6: Labeled with  $a''$  and  $IV_7$ .
- Measure 7: Labeled with  $a'''$  and  $VII_7$  over  $V/III$ .
- Measure 8: Labeled with  $b$  cor and  $III$  over  $VII\#_7$  over  $V/I$ .

A large bracket labeled "b concl." spans across measures 7 and 8, indicating a concluding phrase.

También en la frase siguiente del compás 9 al 11 como el acorde de V<sup>o</sup> grado con séptima en segunda inversión en el compás 10:

The image shows a musical score for three measures (9, 10, and 11). The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The bass line is written on a bass clef staff. Brackets and labels indicate phrasing and harmonic analysis:

- Measure 9: Labeled with  $concl.$  and  $I_7$ .
- Measure 10: Labeled with  $a$  and  $(contrafrase2)$  over  $V_4$  over  $V/IV$ .
- Measure 11: Labeled with  $IVb$ .

A large bracket labeled "a" spans across measures 10 and 11, indicating a phrase.

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es de 4 corcheas seguidas de una blanca que es lo que determina el ritmo de la melodía. El ritmo del acompañamiento

complementa el ritmo de la melodía, que al principio tiene corcheas y una negra en la primera frase y secuencias de 3 negras en la segunda frase.

**Consideraciones:** El *Preludio n° 6* de Ponce tiene las características de la forma prelude ya que se trata de una obra que está construida con una sola sección A. Lo que difiere en esta obra de la forma prelude tradicional es que está basada en una melodía con acompañamiento muy característico de las formas canción del tipo A-B-A. La voz principal es una típica melodía extraída de la música popular mexicana que tiene un acompañamiento con armonías que también tienen influencia de la música popular pero que están estilizadas de la música romántica. En este prelude lo que le define es el carácter autóctono mexicano más que la influencia de la música española en que se basa el carácter hispano mexicano.

Preludio VII

Guitar

Vivo

A

a b b concl. a b b concl.

I I<sub>6</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub> I IV<sub>6</sub> IV V<sub>4</sub><sub>3</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> III<sub>6</sub><sub>#</sub> V/V<sub>6</sub>

9

a a concl. B a a concl. a

VI III<sub>7</sub><sub>#</sub> VI III<sub>7</sub><sub>#</sub> VI IV<sub>menor</sub><sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV I<sub>6</sub>

V/V<sub>6</sub> V/V<sub>6</sub>

18

a a concl. a a' a''

II<sub>7</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV I<sub>5</sub><sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>5</sub><sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>4</sub><sub>3</sub> VII<sub>2</sub><sub>b</sub> V/III<sub>b</sub>

26

a concl. a1 concl. a2 concl. C a b concl.

V<sub>7</sub> V (enarmonia) III<sub>5</sub><sub>#</sub><sub>9bb</sub> V/V<sub>6</sub>

35

a a concl. a b concl.

VI III V/V<sub>6</sub> VI<sub>b</sub> III<sub>b</sub> V/V<sub>6</sub><sub>b</sub> IV (pedal dominate) I

45

b concl.

I I

**Descripción:** El *Preludio n° 7* tiene como principales características estilísticas la influencia directa de la música popular española que lo notamos en el tipo de ritmo en compás 3/8. En esta obra es el sabor de la música española lo que prevalece, pero desde una mirada mexicana. Está en la tonalidad de la mayor, escrito en un compás de 3/8 en tiempo *Vivo*.

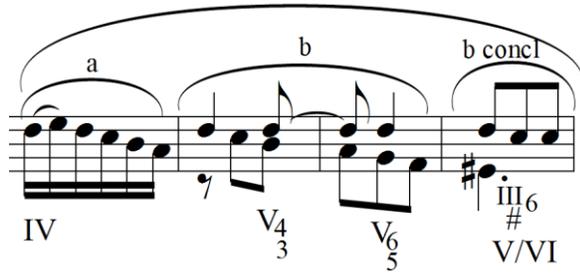
**Forma:** Está constituida de un A-B-C siendo una forma ternaria donde el C funciona como un recordatorio de A pero no se lo reexpone y se crea una nueva sección C. Se trata de una pequeña parte A que está dividida en dos secciones:

A: cc.1 - 12.

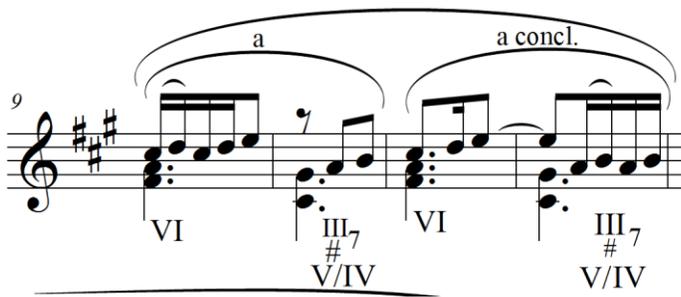
B: cc.13 - 30.

C: cc.31 - 46.

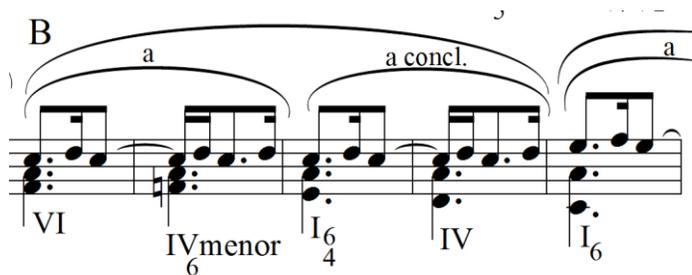
**Análisis melódico:** La primera frase en los cc.1-4 empieza con una escala descendente en la primera subfrase. Las dos subfrases siguientes tienen un escala descendente en el bajo que se contrapone con la nota mi que resuelve en la tercera subfrase con la nota re:



La tercera frase en los cc.9-12 la melodía hace en la primera subfrase un movimiento ascendente después de dos notas ligadas al principio. La segunda subfrase empieza con una escala ascendente para concluir en la segunda subfrase con dos notas en dirección ascendente en un ámbito de intervalo de 2º que se repiten:



Las tres frases que componen la sección B en los cc.13-30 la melodía tiene dos notas con intervalo de 2º mayor que se repiten en dirección ascendente y que cambian las dos notas cuando cambian de frase, siendo las dos primeras notas en la primera frase do-re, en la segunda frase mi-fa y en la tercera frase si-do, siempre con un acompañamiento de acordes:



18  $\text{II}_7$   $\text{I}_{6/4}$   $\text{IV}$   $\text{I}_{9/4}$   $\text{I}_{9/6/4}$   $\text{II}_{4/3}$   $\text{VII}_{2/4}$   $\text{V/III}_{4/4}$

26  $\text{V}_7$

La frase en los cc.31-34, principio de la sección C, empieza con el motivo inicial esta vez una octava inferior en la primera subfrase para concluir con un acorde en la segunda subfrase:

C

a b concl.

$\text{V}$  (enarmonia)  $\text{III}_{5\#}$   $\#9_{bb}$   $\text{V/VI}$

En los cc.35-38 tiene lugar un nuevo motivo derivado de los anteriores cuya principal diferencia está en el salto de 4º superior en que resuelve el grupo de notas(nota mi):

35

a a concl.

$\text{VI}$   $\text{III V/VI}$   $\text{VI}_4$   $\text{III}_4$   $\text{V/VI}_4$   $\text{I}_4$

b concl.

La frase en los cc.39-46 empieza con dos acordes a los que sigue la nota dominante mi con un salto de octava descendente en la primera subfrase. La segunda subfrase empieza con una escala descendente en el I° grado para concluir con dos acordes también en I° grado:

IV  
(pedal dominate)

45

V / V I

b concl.

I I

V

**Análisis armónico:** La armonía tiene clara influencia de música popular española y en algunos casos influencia de música flamenca como en los compases 32 al 34 con el III° grado mayor con quinta aumentada y novena disminuida característico de la música española:

b concl.

V

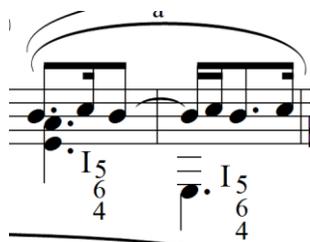
(enarmonía)

III 5#

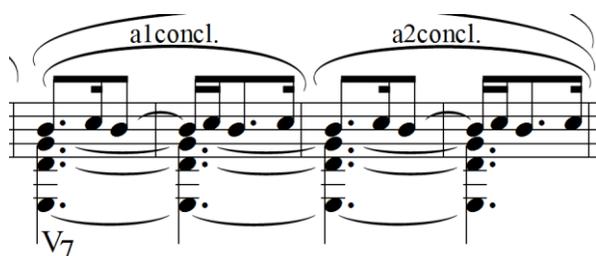
# 9bb

V/VI

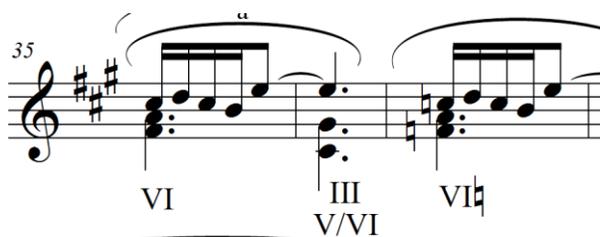
Utiliza acordes de influencia popular española como en el compás 21 y 22 con el acorde de I° grado con la novena añadida en la melodía:



Otra progresión característica de la música española la que utiliza en los compases 27 al 30 con el Vº grado con séptima y la sexta alternando con la quinta del acorde en la melodía:



Los compases 35 al 38 presentan una progresión con el VIº grado que va hacia el IIIº para regresar al VIº grado rebajado y después al IIIº grado rebajado:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es la del paso del motivo de semicorcheas al pulso de corcheas en compás 3/8. Hay 3 células rítmicas básicas que es la célula de 3 corcheas, la célula de 6 semicorcheas cuando utiliza escalas y la síncope de corchea con puntillo-semicorchea-corchea. Ritmos empleados por la música popular española.

**Consideraciones:** En esta obra las características fundamentales de la forma prelude están presentes pero desde una mirada distinta ya que se trata de una obra donde la sección A está

divida en dos pequeñas subsecciones que las hemos llamado de sección B y sección C. Se trata de una obra que está escrita en su totalidad prácticamente en una sola sección pero que tiene dos subdivisiones que las hemos separado para una mejor comprensión de la forma. Otra característica en esta obra que difiere de la forma prelude tradicional es que no tiene un tipo de ritmo constante que conduce toda la obra. Es una forma prelude donde el compositor ha adaptado una forma tradicional de la música popular española a la forma prelude, utilizando técnicas compositivas donde se ha creado una forma derivada de una forma extraída de la música española para un encaje en la forma prelude, haciendola más breve y con subsecciones que están integradas a la forma general, dejando la sensación de que esté toda la obra construida en una sola sección. Las referencias estilísticas de la obra es la música popular española.

# Preludio VIII

Tranquillo

Guitar

A

a a' a concl. a

(pedal tónica)

I VI<sub>6</sub> VII I IV V menor VI I<sub>7</sub> IV III I

5

a concl. a a' a concl.

(pedal III)

I<sub>7</sub> I III menor IV<sub>5</sub> III VI<sub>6</sub> II<sub>6</sub> VI<sub>6</sub>/III III<sub>7</sub> VI<sub>6</sub>/III VII<sub>6</sub>/III

B

a a' a concl. a

(pedal tónica)

III III V menor VI/VI VI V<sub>6</sub> I IV V menor IV (armonía por 4°)

13

a concl. a a' a concl.

I VII<sub>6</sub> III IV V menor VI V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> III<sub>6</sub> V IV III<sub>6</sub> V VI IV V IV V

17 *A'* *a* *a'* *a concl.* CODA *a*

(pedal tónica)

I VI<sub>6</sub> VII I IV V menor VI<sub>6</sub> I<sub>4/3</sub> IV III I V<sub>4/3</sub> I<sub>6</sub>

21 *a'* *a concl.* *a* *a'*

I<sub>9</sub> I<sub>11</sub> I<sub>9</sub> I I<sub>7</sub> VI VI<sub>9</sub> I IV IV<sub>9</sub> VI I

25 *a''* *a concl.*

I I

**Descripción:** Como característica estilística principal en este *Preludio n°8* están las influencias directas del impresionismo de Debussy junto a influencias de la música popular mexicana. Lo autóctono mexicano lo encontramos en algunas armonías utilizadas, pero es principalmente en la melodía donde observamos el carácter mexicano expresado en la obra. Está en la tonalidad de *fa#menor*, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Tranquillo*.

**Forma:** Está construido con un pequeño A-B-A ternario donde el A final es una recapitulación del A inicial pero con una coda final con que se termina la obra:

A: cc.1 - 8.

B: cc.9 - 16.

A': cc.17 - 19.

Coda: cc.20 - 26.

**Análisis melódico:** La primera frase en los cc.1-3 es una secuencia en la que tras un salto melódico de 6° prevalece los saltos melódicos. En la primera subfrase el arpeggio va hasta una nota culminante en sentido ascendente para luego cambiar la dirección en sentido descendente. En las dos subfrases siguientes se sigue el modelo inicial pero esta vez la primera nota del arpeggio no entra a contratiempo sino que duplica la nota pedal del bajo que desde el inicio del prelude está sonando como nota pedal del I° grado:

Tranquillo

A

a a' a concl.

(pedal tónica)

I VI<sub>6</sub> VII I IV V menor VI I<sub>7</sub> IV III

La siguiente frase en los cc.4-5 estrecha su ámbito melódico a una melodía que asciende y desciende en un intervalo de 3º menor. La nota pedal del bajo en Iº grado sigue presente:

Diagram illustrating the melodic phrase in measures 4-5. The phrase 'a' is shown on a treble clef staff, and the phrase 'a concl.' is shown on a treble clef staff. The bass clef staff below shows the chords: I (measure 4), I7 (measure 5), and I (measure 5).

La tercera frase en los cc.6-8 la frase repite el modelo con que había empezado la obra en los cc.1-3, pero ahora en la menor:

Diagram illustrating the melodic phrase in measures 6-8. The phrase 'a' is shown on a treble clef staff, the phrase 'a'' is shown on a treble clef staff, and the phrase 'a concl.' is shown on a treble clef staff. The bass clef staff below shows the chords: (pedal III), III menor, IV<sup>5b</sup>, III, VI<sub>6</sub>, II<sub>6</sub>, VI<sup>5b</sup>/III, III<sub>7</sub>, VI/III, VII/III, and III.

La cuarta frase en los cc.9-11 la melodía ofrece un nuevo diseño melódico derivado del que ya se había escuchado en los cc.4-5 pero esta vez con un movimiento de escala en sentido ascendente a cada dos tiempos de compás. Está acompañada de un bajo que empieza ascendente pero que desde la primera nota la hasta la última nota mi# va en sentido descendente:

La siguiente frase en los cc.12-13 la melodía en la primera subfrase tiene dirección ascendente hacia la nota sol y luego baja descendentemente hacia la nota mi y concluye en la nota fa, modelo que va a ser repetido en la siguiente subfrase. Está acompañada de un bajo que empieza descendente y luego hace un giro ascendente. Esta vez el bajo que comienza como nota pedal realiza posteriormente movimientos tonales para preparar el regreso a la tonalidad de fa # menor, concluyendo este movimiento con un salto de 5º descendente a la nota sensible de fa#menor:

13

a concl.

I VII<sub>6</sub> III IV V/III

La frase que sigue en los cc.14-16 la melodía va en sentido descendente que se contrapone con una voz intermedia que también va en sentido descendente. En la primera subfrase la voz de bajo va en sentido ascendente y en las dos subfrases siguientes el bajo se mantiene en sentido ascendente en un intervalo de 2°:

a a' a concl.

V<sub>menor</sub> VI V<sub>6</sub> menor IV<sub>6</sub> 4 III<sub>6</sub> menor V menor IV III<sub>6</sub> menor V menor VI IV V # IV V #

La frase en los cc.17-19, donde empieza la sección A', se repite el modelo con que había empezado la obra en la sección A, pero con un cambio en el bajo pedal que ahora se repite a cada dos tiempos:

17

A' a a' a concl.

(pedal tónica) I VI<sub>6</sub> VII I IV V menor VI<sub>6</sub> I<sub>4/3</sub> IV III

Los cc.20-26 que corresponde a la sección Coda la melodía tiene un modelo de escala en cada subfrase con un ámbito de intervalo de 3° que empieza ascendente y luego descendente que se concluye con una nota culminante ascendente. Está acompañada de un bajo a modo pedal en I° grado:

CODA

The musical score for the Coda section (measures 20-26) is presented in three systems. The first system shows measures 20-22, with a melody labeled 'a' and a bass line with chords I, V<sub>4</sub>/<sub>3</sub>, and I<sub>6</sub>. The second system shows measures 23-24, with a melody labeled 'a'' and 'a concl.', and a bass line with chords I<sub>9</sub>, I<sub>11</sub>, I<sub>9</sub>, I, I<sub>7</sub>, VI, VI<sub>9</sub>, I, IV, IV<sub>9</sub>, VI, and I. The third system shows measures 25-26, with a melody labeled 'a'' and 'a concl.', and a bass line with chords I and I.

**Análisis armónico:** La armonía está estructurada en algunos casos por acordes que tienen en su voz superior una secuencia por cuartas como en los compases 1 al 3 que tienen un dibujo melódico donde la cuarta justa conduce los demás intervalos de la secuencia melódica con un pedal de tónica y un movimiento de I°-IV°-I°:

Tranquillo

(pedal tónica)

V menor

VI

IV

III

I VI<sub>6</sub> VII I IV I<sub>7</sub> IV III

La progresión que forma la parte B en los compases 9 al 11 nos muestra una influencia de la música popular como la utilización del Vº grado menor en el compás 10 y el también por el ritmo empleado en la melodía de semicorcheas:

III

III

V menor

VI/VI

VI

V<sub>6</sub>

III III V menor VI/VI VI V<sub>6</sub>

En los compases 6 al 8 está una transposición de la sección A inicial a la 3º menor:

(pedal III)

III menor

IV<sub>5b</sub>

III

VI<sub>6</sub>

II<sub>6</sub>

VI<sub>6</sub>/III

III<sub>7</sub>

VI<sub>6</sub>/III

VII<sub>6</sub>/III

III

III menor IV<sub>5b</sub> III VI<sub>6</sub> II<sub>6</sub> VI<sub>6</sub>/III III<sub>7</sub> VI<sub>6</sub>/III VII<sub>6</sub>/III III

En los compases 12 y 13 notamos la influencia de la música impresionista a través de una progresión armónica por cuartas que sigue la secuencia de las armonías por cuartas en el compás 14 al 16:





En la coda a partir del compás 20 tenemos los grados correspondientes a acordes alterados con séptimas y novenas tan característicos de la música popular:

CODA

I                      V<sub>4</sub>/<sub>3</sub>    I<sub>6</sub>

**Análisis rítmico:** La obra tiene dos pulsos principales en compás 4/4 que son, en la sección A el pulso de corcheas, y en la sección B y coda el pulso de 4 semicorcheas seguidas de una negra.

**Consideraciones:** El *Preludio n° 8* tiene en su concepción formal una variación que sale en algunos principios de la forma prelude tradicional ya que su forma tiene dos subsecciones con las partes B y A'. En este prelude no está presente la forma prelude tradicional con una sola sección y un ritmo conductor para toda la obra. En general es un prelude que tiene influencias de Debussy pero con una mirada personal del compositor a través del empleo de recursos de la música popular mexicana. Formalmente es de los consolidados en su estructura expositiva.

Preludio IX

Allegretto

Guitar

(armonía por 4º)

A

a

a1

a2

a1

a2

a concl.

VI<sub>6</sub> V VI<sub>6</sub> V

VI<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I II

I<sub>7</sub> II I<sub>7</sub> II

III IV V VI

5

a3

a

a'

a concl.

VI V I III<sub>6</sub> II III II<sub>2</sub> I<sub>7</sub> V<sub>9</sub> V<sub>7</sub> I II

I II<sub>2</sub> V V<sub>7#</sub> I II

11

B

a

a'

a concl.

a

a'

III II<sub>7#</sub> III II<sub>9</sub> III II

I<sub>6</sub> II I<sub>6</sub> VII<sub>5#</sub><sub>11</sub> VII<sub>5#</sub><sub>11</sub>

V/V

16

a concl.

a

a concl.

I<sub>6</sub> I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> I II<sub>6</sub> IV II I II

I<sub>13</sub> V I<sub>13</sub>



**Descripción:** El *Preludio n°9* de Ponce tiene como influencias estilísticas el empleo de técnicas del impresionismo de Debussy que están muy identificadas principalmente por la armonía que está basada por secuencias de intervalos de cuartas. Este es otro notorio ejemplo de la influencia que la música de Debussy ejerció sobre la música de Ponce, que también la podemos encontrar en la obra para guitarra. Está en la tonalidad de mi mayor, escrito en un compás de 2/4 en tiempo *Allegretto*.

**Forma:** Está construida con una sección A pero con tres divisiones que la hemos llamado de sección B, sección A' y Coda:

A: cc.1 - 11.

B: cc.11 - 25.

A': cc.26 - 29.

Coda: cc.30 – 34.

**Análisis melódico:** La melodía está construida con células de intervalos de 4° ascendentes. En los cc.1-5 la primera frase tiene en la primera subfrase intervalos de 4° ascendentes que se van alternando melódicamente con intervalos de 2° para luego en la segunda subfrase las 4° ascendentes van alternando con intervalos de segundas ascendentes, con una nota de bajo en I° grado. Este modelo melódico va a ser repetido en la segunda frase:

Allegretto

Guitar

(armonía por 4°)

A a a1 a2 a concl.

VI<sub>6</sub> V VI<sub>6</sub> V VI<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I II I<sub>7</sub> II I<sub>7</sub> II III IV V VI

5

a3

VI V I

La excepción del modelo melódico con el empleo de células de 4<sup>o</sup> ascendentes va a ser en los cc.14-17 que es la segunda frase de la sección B. La melodía empieza con un intervalo de 4<sup>o</sup> ascendente para luego, después de un silencio de corchea, cuatro notas repetidas en tiempo de semicorcheas. En el bajo está la nota sol que funciona como nota a modo pedal:

a

a'

VII<sub>5#</sub>  
11

16

a concl.

I<sub>6</sub> I<sub>6</sub>

En los cc.22-24 la melodía hace un movimiento de 4º ascendentes alternando con 2º ascendentes, y entre estos dos intervallos se crea un intervalo de 3º descendente consecuente de ambos intervallos ascendentes:

Musical notation for measures 22-24. The melody is shown on a staff with a treble clef. Two phrases are bracketed: 'a' (measures 22-24) and 'a concl.' (measures 25-27). The chord progressions below the staff are: III<sub>6</sub> IV V VI V<sub>2</sub> I II I<sub>13</sub> V<sub>2</sub> I II III IV V.

En los cc.26-29, que es la sección A', la melodía hace un movimiento inverso a la melodía que había sido utilizada en la sección A. Ahora después de las 4º ascendentes alternado con las 2º se sigue en dirección descendente. Modelo repetido en la próxima subfrase:

Musical notation for measures 26-29, labeled 'A''. The melody is shown on a staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes measure numbers 26, 27, 28, and 29. Brackets indicate subphrases: 'a' (measures 26-27), 'a1' (measures 26-27), 'a2' (measures 28-29), 'a1' (measures 30-31), and 'a2' (measures 32-33). The chord progressions below the staff are: VI<sub>6</sub> V VI<sub>6</sub> V IV III II I VI<sub>6</sub> V VI<sub>6</sub> V IV III II I.

En los cc.30-34, que es la sección Coda, la melodía repite el modelo melódico de los cc.14-17 con el intervalo de 4º ascendente seguida de un silencio de corchea y las 4 notas repetidas en semicorcheas, y con un acompañamiento de bajo ahora en el Iº grado:

Coda

31

a

a'

a concl.

$I_7$  V

V I V I V V V

**Análisis armónico:** La armonía del *Preludio n°9* está toda construida por intervallos de 4° que van cambiando sus grados tonales al largo de la obra en ritmo de semicorchea, lo que sugiere que esté todo formado por armonías de cuartas, influencia directa de las armonías empleadas por Debussy. Notamos una nueva progresión armónica a partir del compás 14 al 17 con el VII° grado con quinta aumentada y cuarta del acorde seguido del I° grado en primera inversión donde se rompe con la secuencia de cuartas que venía antes:

VII<sub>5#</sub><sub>11</sub> VII<sub>5#</sub><sub>11</sub>

16

$I_6$   $I_6$

En la coda en los compases 30 al 34 se repite el dibujo melódico de los compases 14 al 17 alternando I° y V° grado:

The image displays musical notation for the coda of Debussy's Preludio n.º 9. The top part shows a melodic fragment with a slur and a fermata, with chords I<sub>7</sub> and V below it. The bottom part shows measures 31-34 with a similar melodic pattern and chords V, I, V, I, V, V, V.

**Análisis rítmico:** El pulso de la obra son los dos grupos de 4 semicorcheas en compás 2/4. Se rompe este pulso de semicorcheas en algunos puntos de la obra cuando utiliza el silencio de corchea en la melodía y en la voz de bajo con una corchea, creando la célula rítmica de corchea-semicorchea.

**Consideraciones:** La obra en cuestión tiene en su concepción las características propias de la forma preludio en el sentido que se trata de una obra que tiene una base rítmica, en este caso de semicorcheas, que conduce toda la obra. La forma del *Preludio n.º 9* está compuesta de una sección A con tres divisiones que las hemos separado como una sección B, una sección A' seguida de una coda que no reexpone de forma idéntica la parte A inicial, aún que en realidad se trata de una forma en una sola sección con tres divisiones. La concepción estilística corresponde al impresionismo de Debussy principalmente con el empleo de progresiones armónicas utilizadas por intervalos de cuartas y el tratamiento del bajo que como centro de gravedad es el apoyo dinamizador de la obra.

# Preludio X

Moderato

Guitar

(contrafrase)

A

a a' a'' a''' a concl. a1concl. b1concl.

I<sub>7</sub> V/IV IV<sup>#</sup> I VI I

B

a' concl. a2concl. b2concl. a a2 a' a'2

I III VII V/III

\*IIb V<sup>#</sup>

a concl. a1concl. a2concl. a a2 a' a'2

VI

(contrafrase)

V IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub><sup>#</sup> VII V/III VII<sup>#</sup> I

V/VII

10

a''  
a''1 a''2  
a concl.  
a1concl. b1concl.  
A'

a''  
a concl.  
VII# VII V/III  
IV<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V  
I<sub>7</sub> V/IV IV#

13

a'' a'''  
a concl.  
a1concl. b1concl.  
a' concl.  
a2concl. b2concl.  
Coda

a'  
a''  
a concl.  
I VI I \*IIb V#  
I# VII V/IV V/III

17

VI<sub>13</sub> V# V# V# V#

**Descripción:** Las influencias en esta obra están mezcladas siendo que podemos observar en las progresiones armónicas claras influencias de la música popular y en algunos pasajes influencias de la música española. En el caso de Ponce los recursos de la música popular y las demás influencias que contiene su obra las utiliza de forma muy particular siendo el resultado, como en varias de sus obras, de la creación de un carácter hispano, y en consecuencia la formación del alma mexicana tan presente en su obra. Está en la tonalidad de do#menor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Moderato*.

**Forma:** Las secciones están divididas en un A-B-A'-Coda siendo una forma ternaria. Se trata de una obra que tiene una sección A y una sección B que tiene una especie de pequeño desarrollo melódico. En la sección A y en la sección B hay una contrafrase en la voz inferior que se contrapone con la voz principal:

A: cc.1 - 4.

B: cc.5 - 11.

A': cc.12 - 15.

Coda: cc.16 - 19.

**Análisis melódico:** En la sección A, que es la primera frase en los cc.1-4, la melodía tiene en cada subfrase una célula en forma de arpeggio ascendente que se concluye descendentemente. Esta célula melódica va a ser la base de la construcción melódica de la obra. La voz de bajo tiene una contra melodía que se contrapone a la voz principal:

Musical score for Section A, measures 1-4. The score is in 4/4 time, key of D minor (two sharps). It shows a main melody (voice) and a counter-melody (voice) in the lower register. The main melody consists of four phrases: 'a', 'a'', 'a'''', and 'a concl.'. The counter-melody consists of three phrases: 'a', 'a'', and 'a concl.'. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the staff: I<sub>7</sub> V/IV, IV #, I, VI, I. The tempo is marked 'Moderato'.

En los cc.5-7 la melodía está compuesta por escalas que empieza en la primera subfrase en dirección ascendente con la nota fa como nota culminante, en la segunda subfrase la escala tiene la nota mi como nota culminante que va en dirección ascendente, luego descendente y ascendente nuevamente. En la tercera subfrase la melodía va en dirección descendente:

En los cc.8-11 la melodía está construida con una célula en forma de escala en un ámbito de intervalo de 4º que empieza ascendente y luego descendente. Esta célula compone cada división



A'

13

Chords: I<sub>7</sub> V/IV, IV<sub>#</sub>, I, VI, I, \*II<sub>b</sub>, V<sub>#</sub>

Notes: a, a', a'', a''', a' concl., b1 concl., a2 concl., b2 concl.

En los cc.16-19 la Coda es una progresión de acordes que tiene la nota sol como la nota principal de la melodía:

Coda

Chords: I<sub>#</sub> V/IV, VII V/III

Note: a

17

VI<sub>13</sub> V# V# V# V#

**Análisis armónico:** El compás 1 al 2 notamos un acorde de I° grado con séptima que tiene función de V° del IV°, lo que da a la obra desde su inicio un carácter particular, influencia de la música popular y recordando que en la música popular son comunes alteraciones en otros grados de la escala que no sea la dominante, además del ritmo inicial en corcheas y semicorcheas que refuerza el carácter de baile:

Moderato

(contrafrase)

I<sub>7</sub> V/IV IV# I VI

En el compás 4 está el II° grado rebajado que va al V° mayor, influencia de la música española:

4

\*IIb V#

a' concl.

A partir de la sección B notamos en el compás 6 una progresión armónica con el VII° grado al VI° grado en el compás 7 característico de la música española siendo la resolución de la escala andaluza con VII°-VI°: El ritmo en el compás 7 de tresillos refuerza el empleo de recursos de música española:

VII  
V/III

VI

De los compases 8 al 11 hay una interesante progresión armónica que empieza en el V° grado y también termina con el V° grado mayor:

(contrafrase)  
V IV<sub>6</sub> IV<sub>#6</sub> VII VII# I  
V/III  
V/VII

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de semicorchea en compás de 4/4. La variación rítmica en la sección A y A' tiene un tipo de carácter de danza con la célula rítmica de corchea, dos semicorcheas y corchea. En la sección B utiliza tresillos en algunos pasajes, en este caso influencia de la música española. En la coda cambia la secuencia rítmica con pulso de blancas.

**Consideraciones:** La forma utilizada por Ponce sale de las formas preludios tradicionales que están construidas en una sola sección. La obra es una junción de influencias con desarrollo melódico con clara influencia de la música española y también la influencia de la música popular en algunas progresiones armónicas.

Preludio XI

Guitar

Vivo

A

a a' a'' a concl.

I IV<sub>4</sub> I I IV<sub>4</sub> II<sub>2</sub> I V<sub>6</sub>

9

a a' a concl.

VI IV VI V II<sub>6</sub> V VI V I

19

a'' a concl.

B

a b

V I V I I<sub>6</sub> V V V

29

b' c concl.

a

V I IV III<sub>#</sub> V/V<sub>VI</sub> VI<sub>#</sub>

38

IV<sub>6</sub><sup>b</sup> IV<sub>6</sub><sup>b</sup> V V VI<sup>b</sup> I V VI<sup>b</sup> V

pedal dominante

47

VI<sup>b</sup> V V (I menor) I IV<sub>6</sub><sup>b</sup>/<sub>4</sub> I I

A'

56

IV<sub>6</sub><sup>b</sup>/<sub>4</sub> II<sup>b</sup>/<sub>2</sub> I II<sup>b</sup>/<sub>2</sub> I

Coda

65

I

**Descripción:** El *Preludio n°11* es una obra de nítida influencia de la música española. Podemos notar también un cierto hispanismo que siempre está presente en las obras donde emplea recursos de la música española, es decir, cuando Ponce utiliza formas y melodías de influencia española éstas se mezclan con la personalidad propia del compositor para la creación de un hispanismo, que en el caso de Ponce es la creación del arte propio mexicano. Está en la tonalidad de si mayor, escrito en un compás de 3/8 en tiempo *Vivo*.

**Forma:** Está construida con una sección A que tiene dos divisiones que la hemos separado en una sección B y un retorno a la sección A que tiene una coda, siendo la forma total un A-B-A'-Coda ternario:

A: cc.1 - 23.

B: cc.24 - 51.

A': cc.52 - 57.

Coda: cc.58 - 68.

**Análisis melódico:** En los cc.1-8, que es la primera frase en la sección A, la melodía está en la voz intermedia y es una escala que empieza en dirección descendente en la primera subfrase que hace un giro en dirección ascendente en la segunda subfrase y en la tercera subfrase vuelve a sentido descendente. La melodía está acompañada de un bajo a modo pedal en el I° grado y también de notas de acompañamiento en la voz aguda:

The musical score shows the first phrase of the Preludio n°11. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Vivo'. The melody is divided into four subphrases: 'a', 'a'', 'a'''', and 'a concl.'. The accompaniment consists of a bass line with a pedal point on the first degree (I) and chords in the upper voice. The chords are labeled as I, IV<sub>6/4</sub>, I, I, IV<sub>6/4</sub>, II<sub>2</sub>, I, and V<sub>6</sub>.

En los cc.9-14 la melodía empieza en la voz intermedia en el compás 9 en sentido descendente, pero a partir del compás 10 la melodía continua en la voz aguda en sentido ascendente para concluir nuevamente en la voz intermedia. Tiene un acompañamiento en la voz

de bajo a cada primer tiempo de compás en sentido descendente, luego ascendente y descendente:

En los cc.15-23 la melodía empieza con una escala ascendente en las tres primeras subfrases para concluir con acordes en la cuarta subfrase:

En los cc.24-35, donde empieza la sección B, la melodía empieza en la primera subfrase con una escala ascendente para luego concluir con una escala descendente en el ámbito de un intervalo de 3º mayor. En la segunda subfrase la escala empieza ascendente y luego hace un giro descendente y nuevamente ascendente que se concluye con un acorde. En la tercera subfrase después de una escala descendente se concluye con una secuencia de acordes:

B

a b

I<sub>6</sub> V V V

29

b' c concl.

V I IV III # V/VI

En los cc.36-43 la melodía en la voz aguda en la primera subfrase es una escala ascendente y luego descendente en un ámbito de intervalo de 3°. En la segunda subfrase la melodía es una escala que empieza descendente y luego ascendente en un ámbito de intervalo de 3°. En la tercera subfrase la escala repite el modelo de la primera subfrase. La melodía tiene acompañamiento de un bajo a cada primer tiempo de compás en dirección descendente donde empieza un bajo a modo pedal :

a

VI #

38

a concl. a a concl.

IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V V VI I

pedal dominante

En los cc.44-51 la melodía está en la voz intermedia donde en la primera subfrase la melodía empieza ascendente y luego hace un giro descendente en un ámbito de un intervalo de 4°. La segunda frase es una repetición de la primera subfrase. La tercera subfrase es una escala que empieza en dirección ascendente y luego hace un giro descendente. La melodía está acompañada de una nota en la voz aguda y de un bajo a modo pedal:

a a'

V VI V

47

a a concl.

VI V V (I menor)

En los cc.52-57, sección A', la melodía repite el modelo de los cc.1-6 de la sección A:

A'

I IV<sub>6</sub>/<sub>4</sub> I I

56

IV<sub>6</sub>/<sub>4</sub> II/<sub>2</sub>

La coda, en los cc.58-69, es una secuencia de acordes con la melodía en la voz aguda que empieza ascendente y luego descendente:

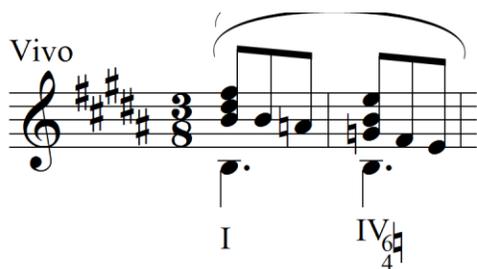
Coda

I II/<sub>2</sub> I

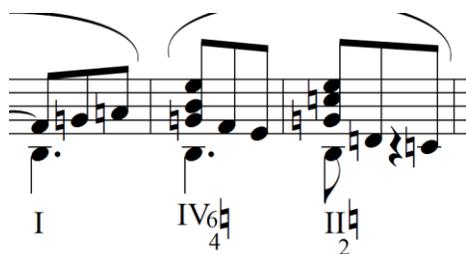
65

I

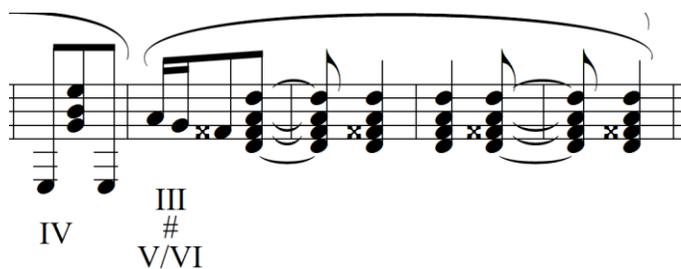
**Análisis armónico:** Tiene como principales características el empleo de acordes sin alteraciones y con grados secundarios que no llegan a generar modulaciones. En los compases 1 y 2 notamos el empleo del IV<sup>o</sup> grado menor en el segundo compás en una tonalidad mayor (si mayor):



En el compás 4 y 5 la escala ascendente sugiere la tonalidad principal menor y en el compás 6 el II<sup>o</sup> grado rebajado característico de la música española con la escala andaluza:



También es muy interesante la progresión armónica en los compases 31 al 35 donde el IV<sup>o</sup> grado resuelve en el III<sup>o</sup> grado mayor característico de la música española y consecuente de la escala andaluza:



Está el VI° grado mayor en el compás 36 para resolver el IV° grado menor en primera inversión en el compás 38 siendo una progresión muy interesante:

VI  
#

38

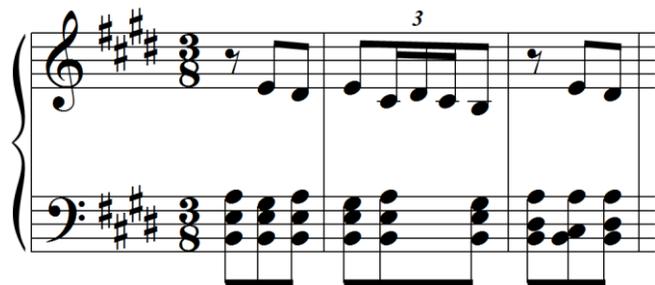
IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>

En los compases 57 y a partir del compás 59 notamos nuevamente el empleo del II° grado rebajado siendo la cadencia II°b-I° tan característico de la escala española:

II<sub>2</sub> I II<sub>2</sub> I

En la *Jota de las Siete Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla en los cc.20-22 encontramos el mismo tipo de ritmo empleado<sup>136</sup>:

<sup>136</sup> [http://www.4shared.com/office/0atU108l/Partituras\\_Manuel\\_De\\_Falla\\_.html](http://www.4shared.com/office/0atU108l/Partituras_Manuel_De_Falla_.html)



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corchea en compás 3/8. Hay dos células rítmicas secundarias que es la corchea con puntillo-semicorchea-corchea y la negra-corchea.

**Consideraciones:** La forma musical utilizada en el *Preludio n°11* de Ponce es un tipo de forma prelude que sale de los principios de las formas prelude tradicionales ya que no está escrita en una sola sección apesar de que la sección B es una subsección de la sección A total. El compositor ha encajado en la forma prelude un tipo de forma muy empleada en la música española que se acerca a las formas musicales utilizadas por compositores españoles de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La obra tiene influencia directa de la música española siendo lo que más caracteriza su estilo y además tiene un caracter hispano muy particular en Ponce cuando éste utiliza recursos de la música española, es la junción de la herencia de la música española en la cultura mexicana, lo que se traduce con la mezcla de los recursos de la música española y la música popular para la creación de un caracter hispano y por consecuencia mexicano.

# Preludio XII

Un po' animado

Guitar

A

a

a'

a concl.

a1 concl.

I<sub>7</sub>

VII<sub>9</sub><sup>subtónica</sup><sub>7</sub>

I<sub>7</sub>

a2 concl.

a

a'

I<sub>9</sub><sub>11</sub>

VII<sub>6</sub><sub>9</sub>  
III/V

V<sub>6</sub> menor

a'

a1

a2

II<sub>7</sub>

Vmenor

Vmenor

a2 concl.

B

a

a1

a2

I

I<sub>6</sub>

V<sub>x</sub>

a2

a1

a2

III<sub>2</sub><sub>5#</sub>  
VI/V

II<sub>7</sub><sub>5#</sub>  
9#  
V/V

IV<sub>13</sub><sub>#</sub>  
V/VII

16 *a''* *a1* *a2* *a concl.*

*VII*<sub>6</sub><sub>4</sub> *V*<sub>menor</sub><sub>2</sub> *I*<sub>11</sub>

19 *a2* *a1* *a*

*II*<sub>5#</sub><sub>6</sub> *V*<sub>9#</sub><sub>7</sub> *V*<sub>menor</sub><sub>7</sub>

22 *a'* *a1* *a2* *a1 concl.*

*III*<sub>6</sub><sub>11</sub> *I*<sub>4</sub><sub>13</sub> *V*<sub>menor</sub><sub>7</sub>

25 *a2* *a1* *a2 concl.*

*VII*<sub>6</sub> *V*<sub>menor</sub><sub>7</sub> *V*<sub>menor</sub>

28 *A'* *a* *a'* *a concl.*

*I*<sub>7</sub> *VII*<sub>9</sub><sub>7</sub><sup>subtónica</sup> *I*<sub>7</sub>

31

$I_9$   
11

$VII_6$   
9  
III/V

Vmenor  
6

34

$II_7$

I

I

I

38

I

I  
#

**Descripción:** El *Preludio n°12* es uno más donde la influencia de la música popular está presente juntamente a influencias indirectas del impresionismo. La obra en cuestión tiene un carácter virtuosístico con un arpeggio de semicorcheas en tiempo rápido. En este sentido esta obra también termina por ser un ejemplo más de los objetivos reales del compositor para la formación del carácter mexicano, ya que es la personalidad propia del compositor el resultado final de la obra. Está en la tonalidad de sol#menor, escrito en un compás de 2/4 en tiempo *Un po' animado*.

**Forma:** Corresponde a una sección A que está dividida en tres subsecciones que las hemos llamado de sección B, sección A' y Coda siendo la forma total un A-B-A'-Coda ternario:

A: cc.1 - 11.

B: cc.12 - 27.

A': cc.28 - 34.

Coda: cc.35 - 39.

**Análisis melódico:** La obra está construida con una melodía en la voz del bajo seguida de un acompañamiento de semicorcheas en la voz aguda que va a ser el modelo seguido por toda la obra. En los cc.1-4 la melodía en la voz de bajo hace un arpeggio en dirección ascendente en cada subfrase. En la voz aguda hay un acompañamiento con intervalos de 3° ascendentes en las tres primeras subfrases y 4° justas en la cuarta subfrase:

Un po' animado

A

a

a'

a concl. al concl.

I<sub>7</sub>

VII<sub>9</sub> subtónica

I<sub>7</sub>

En los cc.5-11 la la melodía en la voz de bajo hace en las tres primeras subfrases movimientos descendentes donde en la primera subfrase en un ámbito de intervalo de 2° y en la segunda y tercera subfrase en un ámbito de un intervalo de 3°. Las dos subfrases concluyentes siguientes la melodía, con modelo de escala, empieza ascendente y hace un giro en dirección descendente para concluir en dirección ascendente. El acompañamiento en la voz aguda tiene intervalos de 4° ascendentes en las cuatro primeras subfrases y 5° ascendentes en la última subfrase:

En los cc.12-19, donde empieza la sección B, la melodía de la frase tiene un modelo que establece células de dos notas con intervalos descendentes. En la primera subfrase intervalos de 4° descendentes, en la segunda subfrase intervalos de 5° descendentes, en la tercera subfrase intervalos de 4° descendentes y en la quinta subfrase empieza con intervalos de 5° descendentes y termina con intervalos de 6° descendentes. El acompañamiento en la voz aguda alterna entre intervalos de 3° y 4° ascendentes:

16

VII<sub>6</sub><sub>4</sub> Vmenor<sub>2</sub> I<sub>11</sub>

19

II<sub>5#</sub><sub>6</sub>

En los cc.20-27 la primera subfrase tiene un modelo melódico de arpeggio ascendente que se concluye descendentemente que va a ser repetido en el próximo compás. En la segunda subfrase se repite el modelo melódico de la primera subfrase. La tercera subfrase tiene un modelo melódico de un arpeggio ascendente que se concluye descendentemente y en el siguiente compás dos notas en intervalos de 3° descendente que se repiten. La cuarta subfrase repite el modelo de la tercera subfrase. El acompañamiento en la voz aguda alterna entre intervalos de 2° y 3° ascendentes:

a

a1 a2

V<sub>9#</sub><sub>7</sub> Vmenor<sub>7</sub>

22

III<sub>6</sub><sub>11</sub>      I<sub>6</sub><sub>4</sub><sub>13</sub>      Vmenor<sub>7</sub>

a1      a2      a1 concl.

25

VII<sub>6</sub>      Vmenor<sub>7</sub>      Vmenor<sub>7</sub>

a2      a1      a2 concl.

En los cc.28-34, en la sección A', se repite el modelo melódico de los cc.1-7 de la sección A:

28

A'

I<sub>7</sub>      VII<sub>9</sub> subtonica<sub>7</sub>      I<sub>7</sub>

a      a'      a concl.

31

a concl.

a2

6 6

$I_9$   
11

$VII_6$   
9  
III/V

Vmenor  
6

6 6

a'

34

a concl.

6 6

$II_7$

La coda, en los cc.35-39, tiene en la primera subfrase intervalos de 5° ascendentes a cada dos notas y la segunda subfrase es un arpeggio ascendente en el I° grado:

Coda

a

a1

a2

b concl.

b1

6 6

$I$

$I$

$I$

38

b2

$I$

$I$   
#

**Análisis armónico:** La progresión armónica del compás 1 al compás 2 tiene el I° grado con séptima que va a la subtónica siendo una progresión de carácter modal característico en la música impresionista:

Un po' animado

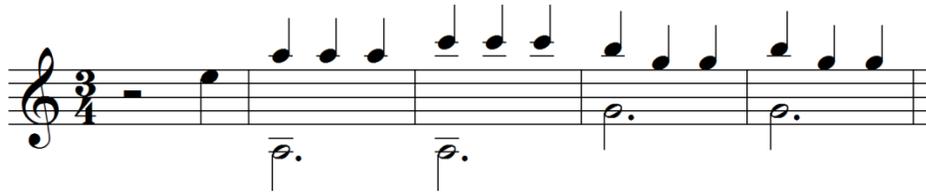
I<sub>7</sub> VII<sub>9</sub><sup>subtónica</sup>

Ejemplo del empleo de VII° grado subtónica modal en el *Preludio n°10* para piano de Debussy en los cc.32-33<sup>137</sup>:

Ejemplo del empleo del VII° grado subtónica en la canción popular mexicana *La Llorona* en los cc.1-5<sup>138</sup>:

<sup>137</sup> <http://artepianistico.blogspot.com/2009/03/debussy-preludios-para-piano-libro-1.html>

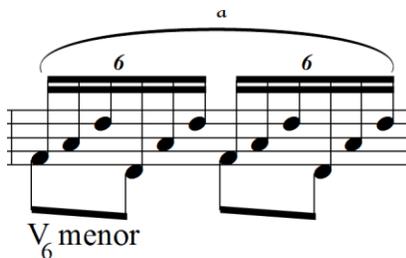
<sup>138</sup> <http://es.scribd.com/doc/9667584/Julio-Cesar-Oliva-Musica-Mexicana-Para-Guitarra>



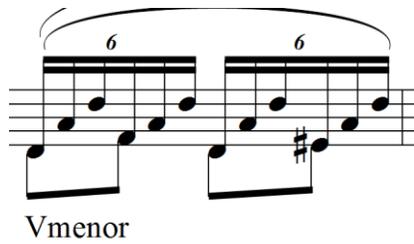
Ejemplo del empleo del VII° grado subtónica en la canción mexicana *La Barca* de Roberto Cantoral en el compás 23<sup>139</sup>:



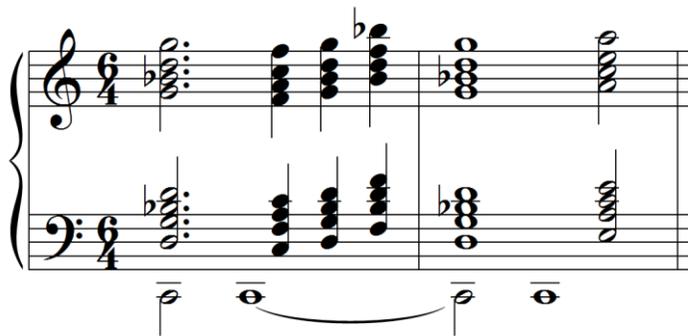
El compositor emplea en varias ocasiones la dominante menor como en el compás 6, 8, 9, 17, 21, 24, 26, 27 y 28. La dominante menor tiene una consecuencia modal y también empleada tanto en la música impresionista como en la música popular. Dominante menor en los compases 6 y 8:



<sup>139</sup> <http://es.scribd.com/doc/9667584/Julio-Cesar-Oliva-Musica-Mexicana-Para-Guitarra>



Empleo de la dominante menor en el *Preludio n°10* para piano de Debussy en los cc.36-37<sup>140</sup>.



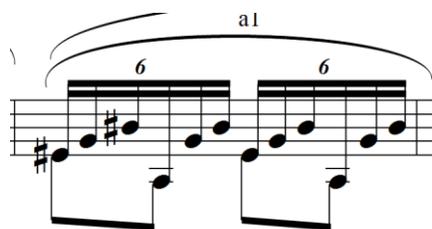
Ejemplo de V<sup>o</sup> grado menor con séptima y novena en la canción mexicana *La mentira* de Alvaro Carrilo en el compás 11<sup>141</sup>:



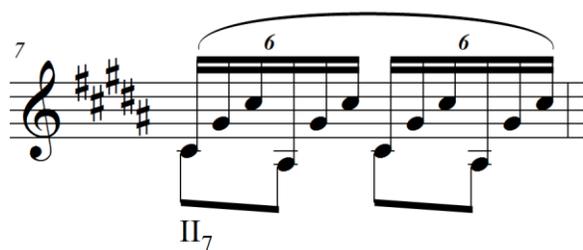
<sup>140</sup> <http://artepianistico.blogspot.com/2009/03/debussy-preludios-para-piano-libro-1.html>

<sup>141</sup> <http://es.scribd.com/doc/9667584/Julio-Cesar-Oliva-Musica-Mexicana-Para-Guitarra>

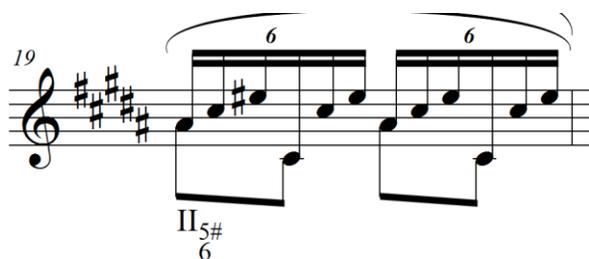
Emplea acordes alterados como el II° grado con quinta aumentada, séptima y novena en el compás 14. Utiliza el II° grado con séptima en el compás 7 y el II° grado menor en primera inversión en el compás 19:



II 5#  
7  
9#  
V/V



II<sub>7</sub>



II<sub>5#</sub>  
6

**Análisis rítmico:** El pulso principal de la obra es el pulso de semicorcheas en sextillos en compás 2/4. La melodía está construida toda en ritmo de corcheas, lo que genera un contrarritmo en la voz de bajo.

**Consideraciones:** La forma empleada en el *preludio n°12* corresponde a las formas preludio tradicionales en el sentido de que está construida por un tipo rítmico que conduce toda la obra.

Apesar de tener dos subsecciones B y A' la forma está toda en una sola sección siendo que en este caso las hemos separado para una mejor comprensión de la forma total y también porque hay un retorno en el fin de la obra a la melodía inicial, y por eso hemos dividido la forma total en un A-B-A' ternario.

# Preludio XIII

Guitar

Andante

VI I VI I<sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>6</sub><sub>4</sub> I V<sub>7</sub><sub>6</sub> I V<sub>5x</sub><sub>6</sub> I I V

5 V VI III II I II II<sub>7</sub><sub>6</sub> I IV I II VI V V<sub>7</sub><sub>5</sub> I VI/III

10 III V<sub>menor</sub> IV IV II I II IV V VI V<sub>6</sub><sub>5</sub>

15 IV III II III V I VII VI I I I

**Descripción:** El *Preludio n°13* de Ponce tiene como principales características estilísticas la influencia de la música popular mexicana e influencia indirecta del impresionismo. Los recursos de la música popular están presentes principalmente a lo que se refiere a la melodía. Se trata de un prelude que se basa en la construcción melódica para la elaboración de toda la obra con algunos puntos donde la melodía tiene acompañamiento. Podemos notar la influencia del impresionismo en algunas de las progresiones armónicas utilizadas. Está en la tonalidad de fa# mayor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Andante*.

**Forma:** Está construida con una sola sección A sin subsecciones donde es la melodía lo que define la forma a través de los varios periodos:

A: cc.1 - 19.

**Análisis melódico:** La primera frase en los cc.1-3 la melodía alterna inicialmente en direcciones ascendentes y descendentes. La voz de bajo en *stretto* imita a una distancia de dos negras a la voz aguda. La voz de bajo es la imitación a 8° de la voz superior:

En los cc.4-7 la melodía, sin acompañamiento, va alternando en direcciones ascendentes y descendentes:

5

b c concl.

V VI III II I II II<sub>7</sub><sub>6</sub> V/V

En los cc.8-10 la melodía en la voz superior empieza descendente, hace un giro a dirección ascendente y se concluye descendentemente. La voz de bajo hace un movimiento contrario a la voz principal. La voz superior es la imitación a 8° de la voz de bajo. Hay una voz intermedia en los últimos tres acordes:

a a concl.

I IV I II VI V V<sub>7</sub><sub>5</sub> VI/III

10 a concl.

III<sub>5/6</sub>

En los cc.11-14 la melodía, también sin acompañamiento, sigue con algunas excepciones el modelo de la segunda frase en los cc.4-7 con alternancia de movimientos en direcciones ascendentes y descendentes:

En los cc.15-19 la última frase tiene en la primera subfrase una melodía en la voz de bajo que empieza descendente y hace un giro ascendente donde la voz superior va en dirección contraria a la voz de bajo siendo la voz superior la imitación a 8° de la voz de bajo y hay una voz intermedia en dos puntos de la melodía. La segunda subfrase es una secuencia de acordes donde la melodía va en dirección contraria de la voz e bajo:

**Análisis armónico:** Tiene cadencias al final de cada frase. La primera frase tiene la cadencia del V° grado con quinta aumentada y séptima en primera inversión al I° grado en el compás 3:

La segunda frase tiene la cadencia del I° al II° grado con séptima en los compases 6 y 7:

II I II II<sub>7</sub>  
6  
V/V

La tercera frase tiene la cadencia del I° grado al III° grado mayor rebajado en los compases 9 y 10:

VI V V<sub>7</sub> I  
6 5 VI/III

10 a concl.  
III  
5 6

La cuarta frase tiene la cadencia al V° grado con séptima en primera inversión en el compás 14:

VI V<sub>6</sub>  
5

La quinta frase tiene la cadencia con el VII° grado menor rebajado y el VI° grado menor en primera inversión rebajado al I° grado siendo de carácter modal, influencia del impresionismo, en los compases 17 y 18:

The image shows a musical score for the fifth phrase, consisting of two measures. The first measure contains two chords: VII<sup>b</sup> and VI<sup>b</sup> (first inversion). The second measure contains two chords: I and I. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The chords are indicated by letters and degrees below the notes.

Acordes como el V° grado con séptima y novena en el compás 9 son derivados de la música popular:

The image shows a musical score for a phrase with four chords: VI, V, V<sub>7</sub>, and I. Below the notes, there is a figured bass notation: 6/5 VI/III. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

**Análisis rítmico:** Tiene pulsos rítmicos que se van alternando de acuerdo con cada frase. En la primera frase prevalece el pulso de negras. En la segunda frase prevalece el pulso de corcheas con algunas variaciones. En la tercera frase prevalece el pulso de negras. En la cuarta frase prevalece el pulso de corcheas con algunas variaciones. En la quinta frase la primera subfrase tiene pulso de negras y la segunda subfrase tiene pulso de blancas.

**Consideraciones:** El tipo de construcción de la forma en una sola sección A empleada en el *Preludio n°13* de Ponce corresponde a las formas preludeo tradicionales que están construidas en una sola sección. Lo que difiere en la forma empleada es que apesar de estar construida en una sola sección la forma utilizada no tiene un ritmo constante que conduce toda la obra pero sí una melodía que se mantiene por toda la obra, siendo lo que le da sustentabilidad. Es un tipo

formal que está construido en una sola sección con periodos que corresponden a la división de la melodía empleada.

Preludio XIV

Andantino

Guitar

A

a1 a b2 a1 a concl. b2 a

I I IV<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>x</sub><sub>5</sub> I

6

a' a'' a''' a'''' a concl.

IV V/VII VII subtónica III II<sub>6</sub> V<sub>x</sub>

B

a a1 b2 a1 b2 a'

I I IV<sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>x</sub><sub>5</sub><sub>2</sub> V<sub>x</sub><sub>6</sub>

V/V

11

a concl. a a concl. a a1 b2 a1 a concl.

I<sub>7</sub><sub>x</sub> V/IV IV V<sub>x</sub> I I

Coda

22

b2 a a' a'' a concl. a1 a

VI IV III<sub>9</sub><sub>13</sub> V<sub>x</sub> I

---

28

b2 a1 a' a concl. b2

I I I I V I V

34

I

**Descripción:** El *Preludio n°14* tiene como características estilísticas principales el empleo de recursos extraídos de la música popular mexicana que están estilizados en un lenguaje de música culta que contiene recursos de la música impresionista y una influencia muy indirecta de la música española que está presente a través de la célula rítmica que conduce toda la obra. Está en la tonalidad de re#menor, escrito en un compás de 2/4 en tiempo *Andantino*.

**Forma:** Está construida en una sola sección A con dos subsecciones B y Coda siendo la forma total un A-B-Coda:

A: cc.1 - 10.

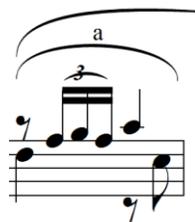
B: cc.11 - 26.

Coda: cc.27 - 34.

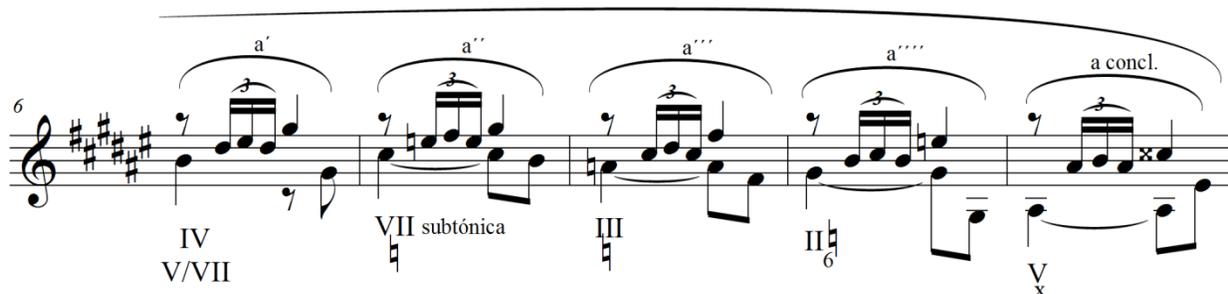
**Análisis melódico:** La melodía está toda construida con tresillos en un ámbito de intervalo de 2º ascendentes que es el motivo generador del preludio. Estos tresillos funcionan como mordentes ascendentes. En los cc.1-4 la melodía en la primera subfrase tiene dos grupos de corcheas seguida de tres notas en tresillos en un ámbito de 2º ascendente seguida de un arpeggio ascendente. En la segunda subfrase se repite el modelo de tresillos ascendentes seguido de una escala descendente:

The image shows a musical score for the first section (A) of the Preludio n°14. The score is in treble clef, 2/4 time, and re# minor. It shows the first four measures of the piece. The melody is marked with 'Andantino'. The first measure is labeled 'A' and contains two groups of eighth notes (a1 and b2) followed by a triplet of eighth notes. The second measure is labeled 'a' and contains a triplet of eighth notes followed by a descending scale. The third measure is labeled 'a concl.' and contains two groups of eighth notes (a1 and b2) followed by a triplet of eighth notes. The fourth measure is labeled 'a concl.' and contains a triplet of eighth notes followed by a descending scale. The harmonic analysis below the staff shows the chords: I, I, IV<sub>6</sub>/<sub>4</sub>, and V<sub>6</sub>/<sub>5</sub>.

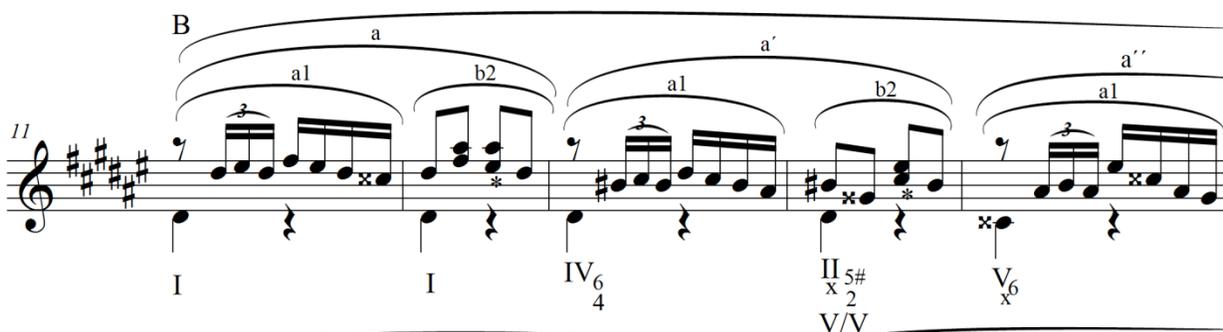
En los cc.5-10 la melodía en la voz superior tiene en cada subfrase un modelo de tresillos que funcionan como mordentes ascendentes seguido de una nota ascendente en tiempo de negra. Hay un acompañamiento en la voz de bajo que complementa la voz superior:



I



En los cc.11-18, donde empieza la sección B, la melodía tiene un modelo en las tres primeras subfrases con tresillos en forma de mordente ascendente seguido de una escala descendente con cuatro notas en semicorcheas que se concluye en el próximo compás con la melodía, de forma general, en dirección descendente. En la cuarta subfrase sigue el modelo de tresillos en forma de mordentes ascendentes. Hay un acompañamiento de bajo a modo pedal de I° grado con excepción de una nota bajo en la sensible y el bajo en la cuarta subfrase en dirección ascendente:

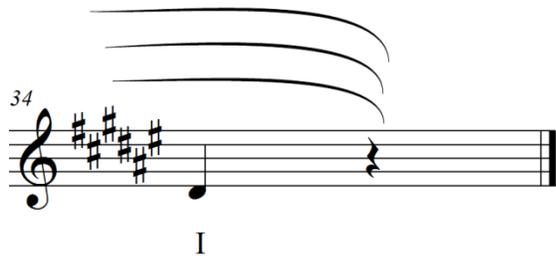


En los cc.19-22 hay un modelo en la primera subfrase que empieza en la voz superior con trisillos en forma de mordente ascendente, con acompañamiento en la voz de bajo que empieza ascendente y luego en forma de escala sigue en dirección descendente y hace un giro ascendente. Este modelo sigue en la siguiente subfrase:

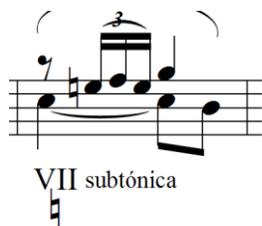
En los cc.23-26 se repite el modelo melódico general de los cc.5-10 donde en cada subfrase la melodía en la voz superior sigue con el modelo de tresillos en forma de mordente ascendente seguido de una nota ascendente en negra y hay un acompañamiento de bajo en dirección de intervalo de 2º ascendente. La frase sigue este modelo de cada subfrase en sentido descendente:

En los cc.27-34, que es la sección Coda, la melodía sigue el modelo general de los cc.1-2 que es la primera subfrase de la sección A. Está construida con tresillos en forma de mordentes ascendentes seguido de un arpeggio ascendente en la primera subfrase y la segunda subfrase cambia el arpeggio, ahora en dirección descendente. La tercera subfrase se repite el modelo de tresillos en forma de mordente ascendente:

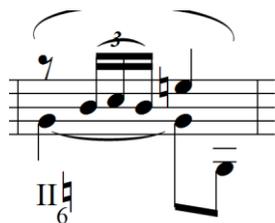
Coda



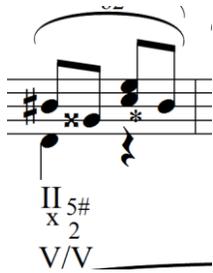
**Análisis armónico:** Emplea el VII° grado menor subtónica en el compás 7, que también se encuentra en la música impresionista y música popular:



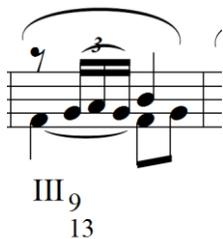
Utiliza el II° grado mayor rebajado, influencia de la música española:



Utiliza el II° grado con quinta aumentada y séptima en el bajo con función de V° del V° grado que resuelve en el V° grado mayor en primera inversión en el compás 14:



III° grado con cuarta y novena, influencia de la música popular en el compás 25:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso que tiene la célula de corchea seguida de tresillos en compás 2/4 que se mantiene por toda la obra. La células rítmicas secundarias son el grupo de semicorcheas y grupo de corcheas en algunos compases.

**Consideraciones:** La forma utilizada en el *Preludio n°14* corresponde a las formas preludios tradicionales en el sentido de que tiene una célula rítmica que conduce toda la obra y está construida en una sola sección con dos subsecciones siendo que se trata de un A-B-Coda donde la sección B y la sección Coda son subsecciones de la sección A total. Es un tipo de forma prelude que tiene influencia de las formas prelude utilizadas por autores del siglo XX que utilizaron formas prelude expandidas. El estilo de la obra tiene influencias directas de la música popular principalmente a lo que corresponde al tipo de melodía empleada y influencias indirectas del impresionismo en algunas progresiones armónicas y la influencia de la música española la encontramos en la célula rítmica de tresillos utilizada.

# Preludio XV

Guitar

Moderato

Chord progression and phrasing marks:

- Measures 1-3: I, VI, I
- Measures 4-6: III<sub>6</sub><sub>4</sub>, VI<sub>6</sub>, I
- Measures 7-9: VI<sub>6</sub>, III<sub>6</sub><sub>4</sub>
- Measures 10-11: II<sub>6</sub>, III
- Measures 12-13: VII<sub>b</sub><sub>7</sub>, V<sub>6</sub>
- Measures 14-15: IV, III
- Measures 16-17: I, II<sub>b</sub>/III
- Measures 18-19: I, IV<sub>6</sub>, I
- Measures 20-21: VI, VII<sub>b</sub><sub>7</sub>, III
- Measures 22-23: I, VI<sub>6</sub>, I
- Measures 24-25: I, I
- Measures 26-27: I, I
- Measures 28-29: IV, II, IV
- Measures 30-31: IV, VI<sub>6</sub>, II
- Measures 32-33: VI<sub>6</sub>, II, IV
- Measures 34-35: IVmenor<sub>bb</sub>, II<sub>bb</sub>, IVmenor
- Measures 36-37: I

Phrasing marks: A, a, a1, a2, a', a'1, a'2, b concl., b1, b2, a, a'1, a'2, a concl., a1, a2, a concl., a2

16

I

IVmenor<sub>bb</sub> II<sub>bb</sub> IVmenor (cadenza plagal)

**Descripción:** El *Preludio n° 15* tiene como influencias estilísticas principales el empleo de recursos de la música popular mexicana además de algunos guiños de influencia musical española e impresionista. La melodía es la que conduce y define la forma de la obra ya que se trata de una obra de carácter melódico con acompañamiento. Está en la tonalidad de re bemol mayor, escrito en un compás de 5/4 en tiempo *Moderato*.

**Forma:** Está construida en una sola sección A sin subsecciones donde el claro protagonismo de vertebrador es el elemento que define la forma total del preludio:

A: cc.1 - 16.

**Análisis melódico:** La melodía está casi siempre en la voz aguda con acompañamiento en la voz de bajo. En los cc.1-6 la primera frase de la obra tiene en la primera subfrase en la voz superior la melodía en dirección ascendente hacia la nota si culminante que concluye con una escala en dirección descendente hacia la nota re. La segunda subfrase repite el modelo de la primera subfrase con la diferencia de que ahora la escala se concluye en la nota fa. En la tercera subfrase la melodía, ahora en la voz de bajo, empieza con una escala ascendente y se concluye con una escala descendente. El acompañamiento en la voz de bajo se mantiene en las dos primeras subfrases y en la tercera subfrase el acompañamiento cambia a la voz aguda:

Moderato

A

a

a1 a2 a'1

I VI I III<sub>6</sub>/<sub>4</sub> VI<sub>6</sub> I VI<sub>6</sub> III<sub>6</sub>/<sub>4</sub>

En los cc.7-9 la melodía empieza en la primera subfrase sin acompañamiento en dirección ascendente hacia la nota culminante la. En la segunda subfrase la melodía en la voz de bajo empieza en dirección ascendente y se concluye descendentemente. En la tercera subfrase la melodía, ahora en la voz superior, empieza ascendente y hace un giro con una escala descendente y se concluye ascendentemente. El acompañamiento empieza en la voz superior en la segunda subfrase y se concluye en la voz de bajo en la tercera subfrase, siempre con función de contrapunto de la voz principal:

En los cc.10-16 la tercera y última la frase, que empieza como reexposición melódica una 8º abajo, tiene en la primera subfrase la melodía en la voz aguda y repite el modelo de los cc.1-2, ahora una octava abajo y con excepción de las dos últimas notas fa y la que ahora están en sentido ascendente. La segunda subfrase empieza en dirección ascendente con la nota culminante

mi y se concluye descendientemente en la nota si, modelo que va a ser repetido en el próximo compás de dicha subfrase. En la tercera subfrase la melodía empieza con el mismo modelo de la segunda subfrase y el próximo compás se repite el modelo melódico pero medio tono abajo en el IVº grado menor. El acompañamiento en la primera subfrase es un bajo a modo pedal en el Iº grado y en las dos subfrases siguientes el acompañamiento es un contrapunto de la melodía principal primero en dirección descendente y luego en dirección ascendente:

The image displays three systems of musical notation. The first system shows a melodic line with three phrases labeled 'a', 'a1', and 'a2' over a bass line with chords I, VI<sub>6</sub>, I, I, I. The second system, starting at measure 12, shows a melodic line with phrases 'a'1', 'a'2', 'a1', and 'a2' over a bass line with chords IV, II, IV, IV, VI<sub>6</sub>, II, VI<sub>6</sub>, II, IV, IVmenor bb, IIbb, and IVmenor (cadenza plagal). The third system, starting at measure 16, shows a melodic line with phrases 'a concl.' and 'a2' over a bass line with chord I.

**Análisis armónico:** Desde el compás inicial el movimiento armónico I-VI-I ofrece ya una clara influencia de la música popular:

Moderato

I VI I

Muy interesante el empleo del VII° grado mayor en la tonalidad de re bemol mayor en el compás 5:

VII<sup>#</sup>  
V/III

Utiliza el IV° grado con función de II° grado rebajado del III° mayor, influencia de la música española, en el compás 6:

V<sub>6</sub> IV III  
II<sup>b</sup>/III

Utiliza una cadencia plagal con el IV° grado menor, influencia de la música impresionista, en el compás 15:

IV menor IIbb IV menor  
bb (cadenza plagal)

Ejemplo de cadencia plagal I-IV<sup>o</sup>-I en el *Preludio n°8* para piano de Debussy en los cc.2-3<sup>142</sup>.

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corchea en compás de 5/4. Hay un pulso secundario de negra que funciona como variación rítmica de la melodía. El compás de 5/4 facilita el cambio de acento fuerte y debil en algunos puntos de la melodía.

**Consideraciones:** La forma utilizada en el *Preludio n°15* tiene las características de las formas prelude tradicionales en el sentido de que está construida en una sola sección A sin subsecciones. Lo que difiere de las formas prelude tradicionales es que no está presente un tipo de ritmo constante que conduce toda la obra pero si una melodía que da forma a la obra. El tipo de melodía empleada tiene influencia de la música popular. Otra influencia presente en la obra es la utilización de algunas progresiones armónicas como el empleo del II<sup>o</sup> grado rebajado de influencia de la música española y la cadencia plagal influencia de la música impresionista. La

<sup>142</sup> <http://artepianistico.blogspot.com/2009/03/debussy-preludios-para-piano-libro-1.html>

obra por su caracter general corresponde a una obra más de Ponce donde la creación de la música nacional es el principal logro artístico del compositor.

Preludio XVI

Allegretto

Guitar

A

a anacruza

a

a'

a concl.

B

a1

a2

a1concl.

a2concl.

V<sub>4</sub><sub>3</sub> menor

V<sub>7</sub> (pedal tónica)

I<sub>9</sub><sub>13</sub>

I

V<sub>4</sub><sub>3</sub>

V<sub>7</sub><sub>9</sub> menor

8

a'

a concl.

a2

a'1

a'2

a1concl.

a2concl.

a

a'

V<sub>7</sub><sub>9</sub>

III<sub>6</sub>

V

III<sub>b6</sub>

I<sub>6</sub>

I<sub>6</sub>

II<sub>7</sub><sub>9</sub>

V/V

V<sub>7</sub>

16

a'

a'2

a'1

a'2

a concl.

a1concl.

b2concl.

VII<sub>3</sub>

V<sub>6</sub>

VII<sub>9</sub>

II<sub>7</sub><sub>5</sub>

V/V

V<sub>7</sub>

IV<sub>7</sub>

V<sub>4</sub><sub>3</sub>

23

A'

a

a'

a concl.

a

a'

a concl.

(pedal tónica)

V<sub>7</sub>

I<sub>9</sub><sub>13</sub>

I

V<sub>4</sub><sub>3</sub>

V<sub>7</sub>

I<sub>9</sub><sub>13</sub>

I

V<sub>4</sub><sub>3</sub>

31

a concl.

I

I

**Descripción:** El *Preludio n°16* de Ponce tiene como principales influencias la música popular mexicana que se encuentra en el tipo de melodía utilizada y también en el empleo de algunas progresiones armónicas con acordes alterados, juntamente a una influencia de la música impresionista de Debussy presente también en la armonía. Además podemos notar una influencia indirecta de la música española en algún acorde. Está en la tonalidad de si bemol menor, escrito en un compás de 2/4 en tiempo *Allegretto*.

**Forma:** Esta construida con un A-B-A' ternario donde la sección B y la sección A' hacen parte de la parte A total:

A: cc. 1 - 6.

B: cc. 7 - 22.

A': cc. 23 - 32.

**Análisis melódico:** En los cc. 1-6 la primera frase, que coincide con la sección A, la melodía en la voz superior empieza con una primera subfrase con función de anacruza que es un arpeggio descendente que se concluye ascendentemente. Las dos subfrases siguientes son un modelo de arpeggio ascendente desde el bajo que se concluye descendentemente. La última subfrase concluyente empieza con un arpeggio ascendente desde el bajo y se concluye con un arpeggio descendente y luego ascendente. Hay un bajo a modo pedal de tónica:

The image shows a musical score for the first six measures of the Preludio n°16 by Ponce. The score is in 2/4 time, key of B-flat minor, and tempo Allegretto. It shows a melodic line with five subphrases labeled 'a anacruza', 'a', 'a'', 'a1 concl.', and 'a2 concl.'. Below the staff, the harmonic structure is indicated with chords: V menor (4/3), V7 (pedal tónica), I9 (13), I, and V4 (3). A large bracket labeled 'A' spans the entire first phrase.

En los cc. 7-12, donde empieza la sección B, la melodía en en la primera subfrase sigue un modelo que empieza con un intervalo de 2° ascendente y se concluye con un intervalo de 2°

descendente. La segunda subfrase empieza con un arpeggio ascendente desde el bajo y se concluye con dos notas consecutivas con intervalos de 2° ascendentes. La tercera subfrase sigue el modelo de la segunda subfrase:

**B**

Vmenor  
9

8

a  
a1  
a2  
a'1  
a'2.  
a concl.  
a1concl.  
a2concl.

V<sub>7</sub><sub>9</sub> III<sub>6</sub> V II<sub>b</sub><sub>6</sub> I<sub>6</sub>

En los cc. 13-22 la melodía en la primera subfrase empieza con un arpeggio ascendente desde el bajo y se concluye con un arpeggio descendente. La segunda subfrase repite el modelo melódico de la primera subfrase. La tercera subfrase empieza con un arpeggio ascendente y se concluye con una escala en sentido descendente donde se acompaña una voz de bajo en dirección contraria a la voz principal. La última subfrase conclusiva empieza con un arpeggio ascendente desde el bajo y termina con dos notas en un intervalo de 3° que sigue a un arpeggio descendente que se concluye ascendentemente:

a  
a1  
a2  
a'1

I<sub>6</sub> II<sub>7</sub><sub>9</sub> V<sub>7</sub>

16

a' a'2 a''1 a'' b2 a concl.

III/V VII V<sub>6</sub> VII<sub>9</sub> II<sub>7</sub>/V V<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>4</sub>/<sub>3</sub>

En los cc. 23-26, donde empieza la sección A', se repite el modelo melódico de los cc. 1-6 de la sección A:

23

A'

a a' a concl.

(pedal tónica) V<sub>7</sub> I<sub>9</sub>/<sub>13</sub> I V<sub>4</sub>/<sub>3</sub>

En los cc. 27-32 también se repite el modelo de los cc. 1-6 de la sección A, pero ahora con la cadencia final V°-I°:

a a' a concl.

V<sub>7</sub> I<sub>9</sub>/<sub>13</sub> I V<sub>4</sub>/<sub>3</sub>

31

I I

**Análisis armónico:** Utiliza varios acordes alterados de influencia de música popular como el I° grado con sexta y novena presentes en la melodía en el compás 4:

I<sub>9</sub>  
13

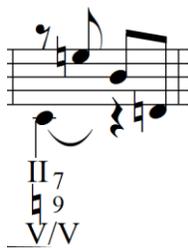
V° grado menor con novena, que se utiliza de formas diferentes en música popular e impresionista, en el compás 7:

Vmenor  
9

Utiliza el II° grado rebajado en primera inversión, influencia de la música española, en el compás 11:

IIb  
6

Acorde de V° grado mayor con séptima y novena en el compás 8 y acorde de II° grado mayor con séptima y novena con función de V° grado del V° en el compás 14. Ambos acordes alterados de influencia de música popular:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el de corcheas en compás 2/4. La obra empieza con una anacruza que determina la acentuación de la obra.

**Consideraciones:** El *Preludio n°16* de Ponce tiene una forma musical que en parte corresponde a las formas preludios tradicionales ya que tiene una sola sección A con dos subsecciones B y A' pero estas dos subsecciones corresponden a la parte A total. Además la forma tiene una celula rítmica que en parte conduce la obra con algunos intervalos en las separaciones de algunas frases. Se trata de un tipo de forma prelude utilizada por compositores del siglo XX.

# Preludio XVII

Andantino mosso

Guitar

A

a1 a a2 b1concl. b2concl.

I IV I IV<sub>6</sub> III

IIb/III

B

a1 a

I IV I VIIb

a a2 a1concl. a2concl. a1 a

V<sub>b</sub> V<sub>6</sub> II VII V I VII<sub>6</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub>

\*enarmonía

a a2 a3 a1concl. a2concl. a

V<sub>6</sub><sub>4</sub><sup>#</sup> I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> II<sub>6</sub> III<sub>6</sub><sup>b</sup> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub><sub>4</sub><sup>b</sup>-7

\*enarmonía

V/I<sub>4</sub> menor

a1 a2 a3 a4 a5

(enarmonía)\* (enarmonía)\*

I<sub>6</sub><sub>5</sub><sub>6</sub><sup>#</sup> VII<sub>6</sub><sub>5</sub><sub>6</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub><sup>#</sup> VI<sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sub>5</sub><sub>6</sub><sup>#</sup> I<sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>6</sub><sub>2</sub>

V/IV<sub>6</sub> V/I<sub>6</sub> V/II

18

a5 a1concl. a2concl. a3concl. A' a

I<sub>6</sub> II I II<sub>2</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> V<sub>7</sub><sub>9</sub> I

22

a a2 b1concl. b concl. b2concl.

IV I II<sub>bb</sub> (enarmonia) I

**Descripción:** El *Preludio n°17* también tiene varias influencias como en otros preludios. Una vez más es notorio la influencia de la música popular mexicana principalmente en la melodía utilizada juntamente a la presencia de recursos de la música española empleadas en algunas progresiones armónicas. Además de las influencias de la música popular y la música española otra influencia estilística es el empleo de armonías de carácter romántico donde el compositor crea sob la melodía un pasaje armónico cromático. Está en la tonalidad de la bemol mayor, escrito en un compás de 9/8 en tiempo *Andantino mosso*.

**Forma:** Está compuesta de una sola sección A con dos subsecciones que las hemos separado en sección B y sección A´ siendo que se trata de un pequeño tipo formal ternario A-B-A´:

A: cc. 1 - 6.

B: cc. 7 - 20.

A´: cc. 21 - 25.

**Análisis melódico:** En los cc. 1-4 la primera frase tiene en la primera subfrase una escala que empieza en sentido ascendente que se concluye en sentido descendente. La segunda subfrase tiene la melodía en la voz superior que va en dirección ascendente con acompañamiento de acordes y es una cadencia al IIIº mayor:

The musical score shows a single staff in 9/8 time, marked 'Andantino mosso'. The key signature has two flats (B-flat major). The melody is divided into two subphrases, 'a1' and 'a2', and two concluding phrases, 'b1concl.' and 'b2concl.'. The harmonic progression is indicated by Roman numerals: I, IV, I, IV<sub>6</sub><sub>5</sub>, and III. The IV<sub>6</sub><sub>5</sub> chord is also labeled as II<sub>b</sub>/III.

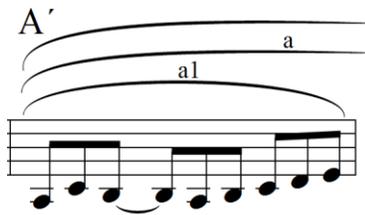
La segunda frase en los cc. 5-6 la melodía repite el modelo de los cc. 1-2, pero ahora una octava abajo:

En los cc. 7-10, donde empieza la sección B, la primera subfrase empieza con un arpeggio desde el bajo en dirección ascendente que continua a modo de escala en dirección ascendente y luego descendente cuando se concluye la escala. La segunda subfrase también empieza con un arpeggio en dirección ascendente y se concluye con un arpeggio en dirección descendente que sigue a una escala también en dirección descendente:

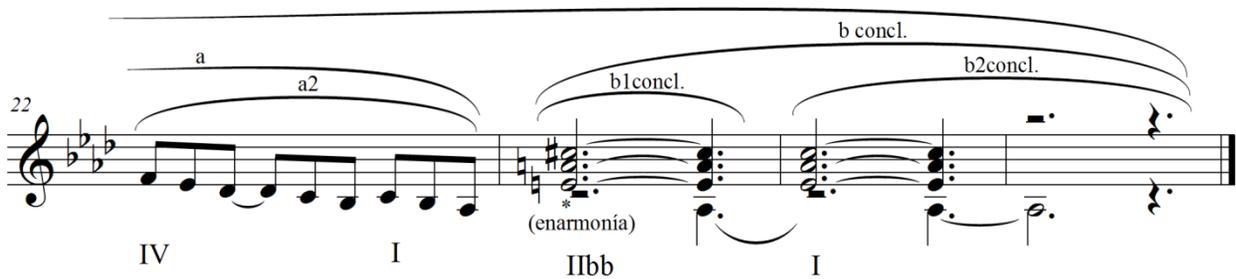
En los cc. 11-14 la primera subfrase es una secuencia de arpeggios ascendentes y descendentes siempre desde la voz de bajo que va en dirección ascendente. En la segunda subfrase concluyente la melodía empieza con la nota de bajo y luego dos notas consecutivas en un intervalo melódico de 2º descendente y el siguiente trecho sigue la nota de bajo con dos notas en dirección ascendente en un intervalo de 5º, modelo que se repite para la conclusión de la frase con una escala en sentido descendente:

En los cc. 15-20 se repite el modelo de la primera subfrase en los cc. 11-12 con secuencias de arpeggios ascendentes y descendentes con una voz de bajo cromático que empieza en dirección ascendente y se concluye descendentemente:

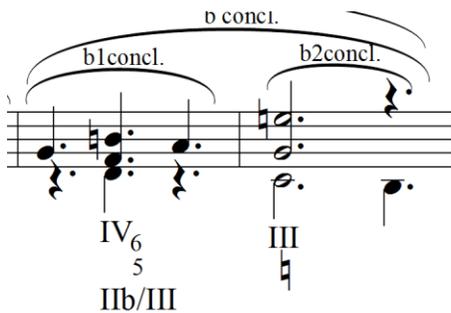
En los cc. 21-25 se repite el modelo de la sección A en los cc. 5-6 con una escala que empieza ascendente y se concluye descendente. La segunda subfrase concluyente es una secuencia de acordes con caracter cadencial II<sup>o</sup>b-I<sup>o</sup>:



I



**Análisis armónico:** En el compás 3 está el IV<sup>o</sup> grado con séptima en primera inversión por enarmonía del si becuadro a do bemol siendo la séptima del acorde de re bemol mayor. Este acorde tiene función de II<sup>o</sup> grado rebajado del III<sup>o</sup> mayor en el compás 4, influencia de la música española:



Progresión armónica con cromatismo en el bajo a partir del compás 15:



Preludio XVIII

Andante

Guitar

A

a anacruza a a' a'1 a'2 a concl. a concl.

Vmenor (pedal tónica) I VI<sub>6</sub> IV I V<sub>7</sub> I

4

a concl. a2concl. a3concl. a a' a'

V IV I III<sub>6</sub> IV<sub>7</sub><sub>13b</sub> VII<sub>7</sub><sub>b</sub> IV<sub>7</sub><sub>9b</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub><sub>13</sub>

V/VII menor

8

a concl. a a concl. a

I<sub>7</sub><sub>11</sub> IV<sub>7</sub> III<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> I<sub>9</sub> I<sub>7</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub><sub>9</sub>

V/IV VI mayor/V V/IV V/III<sub>6</sub> mayor

12

a' a concl. a a concl.

(enarmonía) VII<sub>6</sub><sub>9</sub> VI<sub>6</sub><sub>9b</sub> (enarmonía) VI<sub>6</sub><sub>9</sub> VI<sub>6</sub><sub>9b</sub> I<sub>11</sub> VI<sub>9</sub><sub>13</sub> V<sub>7</sub><sub>5#</sub> VI

V/III V/III<sub>6</sub> V/III<sub>6</sub> V/III<sub>6</sub>

A'

a anacruza a a' a'1 a'2 a concl. a2concl.

Vmenor (pedal tónica) I VI<sub>6</sub> IV I V<sub>7</sub> I V IV I

20

a concl. a3concl. Coda a a' a concl.

VII $\flat$ <sub>4</sub> I<sub>9</sub> VII $\flat$ <sub>4</sub> I<sub>9</sub> IV I IV I IV I I  
(cadenza plagal)

24

a concl.

I

**Descripción:** El *Preludio n° 18* tiene como principales características la influencia de la música popular y también poca influencia del impresionismo. La influencia de la música popular está presente en los varios acordes alterados utilizados y la música impresionista en la cadencia final. Está en la tonalidad de fa menor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Andante*.

**Forma:** Se trata de una sola sección A con dos subsecciones B y A' con coda, siendo la forma total compuesta de un A-B-A'-Coda ternario:

A: cc. 1 - 4.

B: cc. 5 - 15.

A': cc. 16 - 21.

Coda: cc. 21 - 24.

**Análisis melódico:** En los cc. 1-4 la primera frase, que es la sección A, tiene en la primera subfrase una anacruza que es un arpeggio descendente que sigue a una escala ascendente que se concluye descendentemente. La segunda subfrase empieza en sentido ascendente y se concluye descendentemente alternando entre saltos melódicos y una corta escala. La tercera subfrase empieza con una escala en sentido ascendente que sigue con alternancia de saltos melódicos descendentes y ascendentes con una nota do culminante que se concluye descendentemente en la nota fa. Hay una voz de bajo a modo pedal de tónica:

The musical score for section A is presented in a single staff with a treble clef. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 4/4. The key signature has three flats (F minor). The score is annotated with phrasing slurs and subphrases: 'a anacruza' (measures 1-2), 'a1' (measures 3-4), 'a'1' (measures 5-6), 'a'2' (measures 7-8), and 'a concl.' (measures 9-10). Below the staff, the bass line is indicated with chords: Vmenor (measure 1), I (pedal tónica) (measures 1-10), VI<sub>5/6</sub> (measure 3), IV (measure 4), I (measures 5-6), V<sub>7</sub> (measure 7), and I (measures 9-10).

En los cc. 5-8, donde empieza la sección B, la primera subfrase empieza con alternancia de salto melódico y grado conjunto y se concluye con un arpeggio ascendente que se concluye descendentemente. La segunda subfrase empieza con alternancia de saltos melódicos en dirección ascendente y descendente y grado conjunto que se concluye con un arpeggio en dirección descendente. La tercera subfrase repite el modelo de la primera subfrase. La cuarta subfrase empieza con un arpeggio ascendente que se concluye descendentemente después de dos notas en grado conjunto. La frase tiene un acompañamiento de bajo que empieza en dirección ascendente que gira en sentido descendente y se concluye ascendentemente:

La frase que corresponde a los cc. 9-10 es una secuencia de arpeggios ascendentes y descendentes con una voz de bajo en dirección ascendente:

(enarmonía)

III<sub>6/4</sub> VII<sub>7</sub> I<sub>9</sub> I<sub>7</sub>

VI mayor/V

En los cc. 11-13 la frase es una secuencia de arpeggios ascendentes y descendentes con una voz de bajo que va en dirección descendente de forma cromática:

(enarmonía)

I<sub>6/9b</sub> VII<sub>6/9</sub>

V/IV V/III mayor

12

(enarmonía)\* VII<sub>6/9</sub> VI<sub>6/9b</sub> VI<sub>6/9</sub> V<sub>6/9b</sub>

V/III V/III

En los cc. 14-15 la primera subfrase es una alternancia de grados conjuntos y saltos melódicos que empieza descendente y termina en sentido ascendente. La segunda subfrase también es una alternancia de saltos melódicos y grados conjuntos que empieza en dirección descendente y se concluye ascendentemente. Hay un acompañamiento de bajo que empieza ascendente y se concluye descendentemente:

Musical notation for measures 14-15. The top staff shows a melodic line with two phrases: 'a' and 'a concl.'. The bottom staff shows a bass line with chords: I<sub>11</sub>, VI<sub>9</sub>/<sub>13</sub>, V<sub>7</sub>/<sub>5#</sub>, and VI.

En los cc. 16-21, que es la sección A', se repite el modelo melódico de los cc. 1-4, sección A, con la excepción de que se añade una subfrase al final:

Musical notation for measures 16-21. The top staff shows a melodic line with phrases: 'a anacruza', 'a1', 'a'1', 'a'2', 'a1concl.', and 'a2concl.'. The bottom staff shows a bass line with chords: Vmenor, I, VI<sub>5</sub>/<sub>6</sub>, IV, I, V<sub>7</sub>, I, V, IV, I. Measure 20 starts with VII, I<sub>9</sub>, VII.

En los cc. 21-24, que es la sección Coda, la melodía alterna saltos melódicos y grados conjuntos en sentido ascendente y descendente con cadencia IV<sup>o</sup>-I<sup>o</sup>. Hay un bajo a modo pedal de tónica:

Coda

I<sub>9</sub> IV I IV I IV I  
(cadenza plagal)

24  
I

**Análisis armónico:** Está compuesta de varios acordes alterados de influencia popular como en los compases 5 al 7:

(enarmonía)  
III<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> 13b VII<sub>7</sub> b IV<sub>7</sub> 9b IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> 13  
V/VII menor

Progresión cromática en el bajo a partir del compás 11 al compás 13:

$I_6$   $9b$   $V/IV$

$VII_6$   $9$  (enarmonía)  $V/III_4$  mayor

$VII_6$   $9$  (enarmonía)  $V/III_4$

$VI_6$   $9b$  (enarmonía)  $V/III_4$

Cadencia plagal  $IV^o-I^o$  en la Coda final, influencia del impresionismo:

$I_9$   $IV$   $I$   $IV$   $I$   $IV$   $I$  (cadencia plagal)

$I$

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corchea en compás 4/4. La obra empieza con una anacruza que determina la acentuación de la obra.

**Consideraciones:** La forma empleada en el *preludio n°18* de Ponce corresponde a las formas preludios tradicionales en el sentido de que está construido en una sola sección A con tres subsecciones B, A' y Coda, pero que tiene solamente una parte A que corresponde a la forma total de la obra y además tiene un tipo de célula rítmica que conduce la obra.

Preludio XIX  
(Chant populaire maxicain)

Guitar

Allegretto

A

a a' a1 b2 a1 b2

I V V<sub>9</sub> V<sub>6</sub> I

6

a1 a'' b2 a concl. 1 a concl. 2

IV<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>6</sub> I VI<sub>7</sub> I

B

A reexposición

a a1 a2 a1 b2 a

V VI<sub>2</sub> V VI<sub>7</sub> V VI<sub>2</sub> V I V

18

a1 a' b2 a1 b2 a concl. 1

V<sub>9</sub> V<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> I V<sub>6</sub> I

24

a1 b2 c3

VI<sub>7</sub> I I VI<sub>6</sub> I

**Descripción:** El *Preludio n°19* está basado en un canto popular mexicano como se advierte en el subtítulo. En este sentido es seguramente el ejemplo más claro que tenemos entre todos los preludios de la intención del compositor de crear una música de carácter esencialmente nacional utilizando los recursos de la música popular. También podemos observar una influencia indirecta de la música española que está inherente a la canción popular mexicana utilizada debido al tipo de ritmo en compás 6/8, que tiene además un tipo de acentuación muy utilizado en la música española en general. Está en la tonalidad de mi bemol mayor, escrito en un compás de 6/8 en tiempo *Allegretto*.

**Forma:** Tiene una sección A con una corta subsección B que funciona como puente de transición a la sección A reexposición:

A: cc. 1 - 11.

B: cc. 12 - 15.

A reexposición: cc. 15 - 27.

**Análisis melódico:** En los cc. 1-11, que es la sección A, la melodía se mueve con una alternancia ascendente y descendente muy equilibrada. Así, la primera subfrase empieza con la nota dominante en parte debil que asciende una 4° a la tónica, y una alternancia rítmica también, de larga-breve(ritmo trocaico) y breve-larga(ritmo yámbico). La segunda subfrase empieza con tres notas repetidas que sigue a un salto melódico de intervalo de 4° ascendente que se concluye descendentemente por grados conjuntos y un salto melódico de intervalo de 3°. La tercera subfrase empieza con dos notas repetidas y sigue a un salto melódico de 3° ascendente que sigue a un giro descendente de salto melódico de 3° descendente para luego, después de dos notas en grado conjunto, un nuevo giro a un salto melódico de 3° ascendente que se concluye descendentemente. La tercera subfrase empieza con cuatro notas repetidas que sigue a un salto melódico de 4° justa ascendente que se concluye por grados conjuntos descendentes y un salto melódico de 3° descendente, y en la voz de bajo el salto melódico descendente funciona como respuesta de la melodía. La cuarta subfrase tiene la melodía en la voz de bajo con saltos melódicos descendentes y ascendentes, continuando la respuesta a la melodía. La frase tiene acompañamiento de acordes en la voz de bajo, sobretodo marcando la primera parte del compás:

Allegretto

A

I V V<sub>9</sub> V<sub>6</sub> I

6

IV<sub>6</sub>/<sub>4</sub> I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>6</sub> I VI<sub>7</sub> I

En los cc. 12-15 la primera subfrase empieza con tres notas repetidas que sigue a una nota en grado conjunto ascendente y repitiendo las tres notas que sigue a un salto melódico de 4° ascendente. La segunda subfrase repite el modelo y la subfrase anterior al inicio, pero cambia al final donde la melodía hace un salto melódico de 5° descendente. La melodía mantiene el acompañamiento de acordes de la voz de bajo, que ya escuchamos anteriormente:

B

V VI<sub>2</sub> V VI<sub>7</sub> V VI<sub>2</sub> V

En los cc. 15-27, que es la sección A reexposición, la melodía repite el modelo de la sección A con excepción de la cadencia final VI°-I°:

A reexposición

Musical notation for the first system, showing a melodic phrase with a slur 'a' over it. The phrase is divided into two parts, 'a1' and 'b2'. Below the staff, the chords are labeled 'I' and 'V'.

Musical notation for the second system, starting at measure 18. It shows a melodic phrase with a slur 'a'' over it, divided into 'a1' and 'b2'. This is followed by a second phrase with a slur 'a'' over it, also divided into 'a1' and 'b2'. The system concludes with a phrase under a slur 'a concl. 1', divided into 'a1' and 'b2'. Chords are labeled below: V<sub>9</sub>, V<sub>6</sub>, I, IV<sub>6</sub>/<sub>4</sub>, I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>, I, V<sub>6</sub>, I.

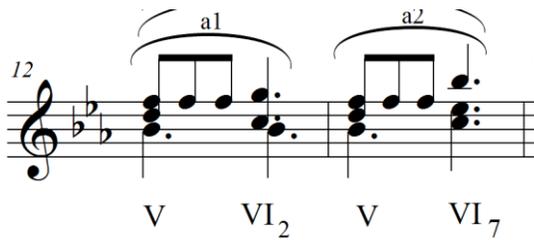
Musical notation for the third system, starting at measure 24. It shows a melodic phrase with a slur 'a1' over it, followed by a phrase with a slur 'b2' over it, and finally a phrase with a slur 'a concl. 2' over it, divided into 'a1' and 'e3'. Chords are labeled below: VI<sub>7</sub>, I, I, VI<sub>6</sub>, I.

**Análisis armónico:** Es una armonización de la melodía con algunos acordes alterados como en los compases 4, 10, 12 y 13.

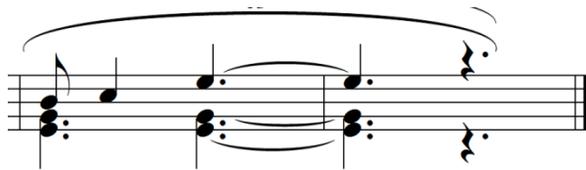
Musical notation showing a melodic phrase with a slur over it, divided into two parts. Below the staff, the chords are labeled V<sub>9</sub> and V<sub>6</sub>.



VI<sub>7</sub>



Utiliza la cadencia VI<sup>o</sup>-I<sup>o</sup> en el final de la obra:



I VI<sub>6</sub> I

Ejemplo de acordes alterados en la canción popular mexicana *Hay unos ojos* en los cc. 4-6<sup>143</sup>:



Ejemplo de acordes alterados en la canción popular mexicana *Te quiero dijiste* de María Grever en el compás 28:

<sup>143</sup> <http://es.scribd.com/doc/9667584/Julio-Cesar-Oliva-Musica-Mexicana-Para-Guitarra>



Ejemplo de música española utilizando el mismo tipo de compás 6/8 en *Canción de las Siete Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla, cc. 23-24<sup>144</sup>:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es la célula rítmica negra-corchea y corchea-negra en compás 6/8. La célula rítmica secundaria es la de tres corcheas en la sección B. La obra empieza con una nota anacruza.

**Consideraciones:** La forma empleada en el *Preludio n°19* cambia de las formas prelude tradicionales en el sentido de que está construida sobre una sola sección A con dos subsecciones B y A reexposición. Lo que difiere de las formas prelude tradicionales es que no está presente una célula rítmica que conduzca la obra pero sí es la melodía en la voz superior que da forma a la obra. La melodía está separada en tres frases donde la primera frase es la presentación de la melodía, la segunda frase es una melodía intermediaria a la melodía principal que funciona como puente de transición y la tercera frase repite lo que había sido presentado en la primera frase. Sobre los aspectos estéticos la obra tiene nítida intención nacionalista utilizando una canción

<sup>144</sup> [http://www.4shared.com/office/0atU108l/Partituras\\_Manuel\\_De\\_Falla\\_.html](http://www.4shared.com/office/0atU108l/Partituras_Manuel_De_Falla_.html)

popular mexicana como melodía principal con una estilización de música culta que se presenta en el acompañamiento.



30

a concl.

a2concl. a3concl. a4concl. a

(enarmonía) (arm.12) (arm.12)

III<sub>2</sub> I<sup>#</sup> VI<sub>6</sub> I<sup>#</sup> II II<sub>6</sub> V<sub>6</sub>  
 V/VI III/V I<sub>4</sub> V/II VII/II 4 5

35

a' a'' a concl.

I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> II<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V V

41

A' a a1 a2 a'1 a'2 a concl. b2concl.

I I I I I V I

48

I

**Descripción:** El *Preludio n°20* tiene como características estilísticas, una vez más, el impresionismo y la música popular. La obra tiene como principal característica el empleo de armonías de nítida influencia impresionista que hace con que la melodía también tenga alteraciones consecuentes del tipo armonía utilizada. Esta obra representa un tipo de impresionismo muy personal de Ponce. La melodía tiene influencia de la música popular, que se manifiesta ya en la parte inicial de la melodía. En realidad el autor disfraza la melodía de carácter popular en un tipo de construcción armónica y del acompañamiento de influencia del impresionismo, aun que debido al tipo de melodía utilizada, la obra no deja de tener una fuerte personalidad mexicana. Está en la tonalidad de do menor, escrito en un compás de 2/4 en tiempo *Allegretto vivo*.

**Forma:** La obra está construida en una sección A con dos subsecciones B y A´ siendo la forma total un A-B-A´ ternario:

A: cc. 1 - 12.

B: cc. 13 - 40.

A´: cc. 41 - 48.

**Análisis melódico:** En los cc. 1-2 la primera frase, que es la introducción, es un arpeggio en dirección descendente en las dos subfrases:

En los cc. 3-6 la frase tiene la melodía en la voz de bajo con un acompañamiento en la voz aguda. La melodía empieza en dirección ascendente con un salto melódico que sigue a un giro

descendente con una escala que cambia a dirección ascendente y se concluye descendente.  
 El acompañamiento en la voz aguda tiene saltos melódicos ascendentes y descendentes:

a  
 a1      a2      a concl.  
 alconcl.  
 I      III<sub>13</sub>  
         6  
         4  
         V/V  
         II<sub>4</sub>  
         # 3  
         V<sub>7</sub>  
         IV#  
         7  
         V/V  
         V

a2concl.  
 6  
 I<sub>6</sub>      II<sub>7</sub>  
         V/V

La frase correspondiente a los cc. 7-12 es una secuencia de arpeggios descendentes y ascendentes que sigue el modelo de los cc. 1-2, pero ahora en el Vº grado:

a  
 a1      a2      a'1'      a'2'      a concl.  
 alconcl.  
 V      V      V      V      V

La sección B, que empieza en el compás 13, sigue el modelo melódico de la frase de los cc. 3-6 con la melodía en la voz de bajo y el acompañamiento en la voz aguda. En los cc. 13-16 la melodía en la voz de bajo empieza con saltos melódicos en forma de arpeggio en dirección ascendente en la primera subfrase. En la segunda subfrase se repite la nota culminante re hasta el fin de la frase. El acompañamiento tiene en la voz superior dos notas ascendentes que se repiten por grados conjuntos en la primera subfrase y en la segunda frase por intervalos de 3° y 4°:

En los cc. 19-22 la melodía en el bajo empieza por grado conjunto en dirección ascendente, gira a dirección descendente y gira nuevamente a dirección ascendente. El acompañamiento en la voz de bajo tiene dos notas consecutivas por grado conjunto que se repiten:

(arm. 12)

V<sub>6</sub> III I III<sub>6</sub><sub>4</sub> I I<sub>6</sub>

En los cc. 23-26 la melodía en la voz de bajo, construida por grados conjuntos y saltos melódicos de 3°, empieza en dirección descendente, hace un giro ascendente y se concluye descendentemente. El acompañamiento en la voz aguda tiene dos notas consecutivas en dirección ascendente por grado conjunto:

I III<sub>6</sub><sub>4</sub>

24

III<sub>6</sub> III<sub>6</sub><sub>4</sub> III<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sub>4</sub>

V/V

La melodía en los cc. 27-32 sigue el modelo de la frase en los cc. 13-18 con la melodía en la voz inferior en dirección ascendente en forma de arpeggio y la nota culminante do# que se repite. El acompañamiento en la primera subfrase tiene dos notas consecutivas ascendentes por grado conjunto y la segunda subfrase tiene dos notas consecutivas por intervalos de 3° y 4° ascendentes:

$V_{6/4}$     $V$     $III_{6/4}$     $I$     $II_{\#2}$   
 $V/V$

30 (enarmonía)  
 $III_2$     $I^{\#}$     $VI_6$   
 $V/VI$     $III/VI_b$     $V/II$

En los cc. 33-40 la melodía en la voz de bajo sigue por grados conjuntos y saltos melódicos en dirección ascendente y descendente. El acompañamiento en la voz aguda sigue el modelo de dos notas consecutivas ascendentes por grados conjuntos:

$I^{\#}$     $II$     $II_{6/4}$     $V_{6/5}$   
 (arm.12)   (arm.12)

En los cc. 41-48, que es la sección A', la melodía repite el modelo de los cc. 1-2 de la sección A con arpeggios en dirección descendente y ascendente:

**Análisis armónico:** La obra empieza con un dibujo armónico de arpeggio en el Iº grado:

Ya en el inicio de la melodía podemos notar la presencia de acordes alterados como en los compases 3 y 4 que caracteriza un impresionismo particular de Ponce:

I      III<sub>13</sub>  
          6  
          4  
          V/V  
          II<sub>4</sub>  
          # 3

El dibujo armónico del los compases 1 y 2 se reexponen en el V<sup>o</sup> grado en los compases 7 al 11:

a1      a2      a'1      a'2     alconcl.

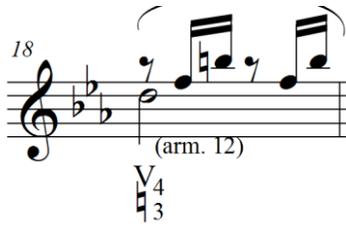
V      V      V      V      V

Sucesión armónica de la melodía con acompañamiento en el I<sup>o</sup> grado en los compases 13 y 14:

I      I<sub>6</sub>  
          4  
          I<sub>2</sub>      I

Progresión donde emplea el III<sup>o</sup> grado mayor con séptima en tercera inversión aumentado de medio tono pasando por el II<sup>o</sup> grado menor que resuelve en el V<sup>o</sup> grado en segunda inversión con séptima en los compases 16 al 18. Demuestra el impresionismo personal de Ponce:

(arm. 12)      (arm. 12)  
 III<sub>6/4</sub>  
 #<sub>2</sub>  
 V/VI<sub>6/4</sub>      II<sub>5/4</sub>



Cadencia en el Vº grado para el retorno a la parte A' en los compases 39 y 40:



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corchea-dos semicorcheas en compás 2/4. Hay un pulso secundario de negra en la voz de bajo que es donde está la melodía principal.

**Consideraciones:** El *Preludio n°20* tiene en su concepción formal las características básicas de las formas prelude tradicionales ya que tiene una célula rítmica que conduce toda la obra en la parte B. La parte A funciona como una introducción siendo lo que difiere de las formas prelude tradicionales. Se trata de un tipo de forma prelude que tiene influencia de las formas prelude utilizadas por compositores del siglo XX. Las influencias estilísticas corresponden en primer lugar al impresionismo, aun que esta obra representa el carácter muy personal del compositor, referencia a un impresionismo muy particular.

# Preludio XXI

Guitar

Moderato

A

s1 s2

sujeto I

V respuesta 5° justa superior

r1 r2

episodio 1

a1

b1

9

a2

s1 s2

sujeto I

contrasujeto 5° justa inferior

a1 b2 a2

b1 c1 b3

17

d1 d2

s1 s2

sujeto III

contrasujeto 3° inferior

c2 c3 c4 e1

a1

episodio 3

b1

25

a2 a3

a1 a2

episodio 4

b2 b3

b1 b2

33

a3

s1

sujeto

cadencia final

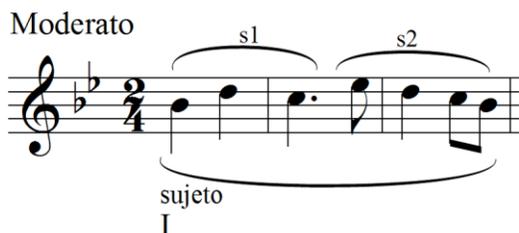
cadencia

I V VI II V<sub>7</sub> I

**Descripción:** El *Preludio n° 21* tiene como principal influencia estilística la música barroca. Además podemos observar una influencia de la música popular que se encuentra en el tipo de construcción del tema. Se trata de una obra construida a modo de fuga. Está en la tonalidad de si bemol mayor, escrita en un compás de 2/4 en tiempo *Moderato*.

**Forma:** Está construida en estilo de fuga en una sola sección A. Las frases son consecuencia del empleo del sujeto y respuesta y los episodios son cuatro en total.

**Análisis melódico y armónico**<sup>145</sup>: El *sujeto* que está en la tonalidad de I° grado empieza en el compás 1 y termina en el compás 3 y tiene dos divisiones que las hemos llamado *s1* y *s2*:



La *respuesta* a la 5° superior empieza en el compás 4 y termina en el compás 6 y tiene dos divisiones *r1* y *r2*. La *contrarespuesta* está en la voz inferior de la respuesta que también empieza en el compás 4 y termina en el compás 6:

El *episodio 1* empieza en el compás 7 y termina en el compás 10 y tiene en la voz superior dos divisiones *a1* y *a2* y en la voz inferior dos divisiones *b1* y *b2*:

<sup>145</sup> Debido a que se trata de una fuga el análisis armónico es consecuencia del contrapunto.

episodio 1

El *sujeto*, que está en la tonalidad de I° grado(sibM), empieza en el compás 11 y termina en el compás 13 y tiene dos divisiones *s1* y *s2*. El *contrasujeto* en la voz inferior como ya hiciera la *contrarespuesta* inicial, pero ahora una 5° justa inferior, también empieza en el compás 11 y termina en el compás 13:

I  
sujeto

contrasujeto 5° justa inferior  
I

El *episodio 2* empieza en el compás 14 y termina en el compás 20 y está construido con cinco células musicales que podemos señalar así: la primera célula *a1* y *a2* está en la voz superior, la segunda célula *b1*, *b2* y *b3* está en la voz superior e inferior, la tercera célula está *c1*, *c2*, *c3* y *c4* está en la voz inferior, la cuarta célula *d1* y *d2* está en la voz superior y la sexta célula *e1* está en la voz inferior:

episodio 2

17

El *sujeto* que ahora está en la tonalidad del III<sup>o</sup> grado empieza en el compás 21 y termina en el compás 23 y tiene dos divisiones *s1* y *s2*. El *contrasujeto* en la voz inferior basado en la *contrarespuesta* inicial, pero ahora una 3<sup>o</sup> inferior, también empieza en el compás 21 y termina en el compás 23:

III  
sujeto

contrasujeto 3<sup>o</sup> inferior  
III

El *episodio 3* empieza en el compás 24 y termina en el compás 29 y tiene dos células siendo la primera *a1*, *a2* y *a3* y la segunda *b1*, *b2* y *b3*:

episodio 3

El episodio 4 empieza en el compás 30 y termina en el compás 35 y tiene dos células siendo la primera *a1*, *a2* y *a3* y la segunda *b1*, *b2* y *b3*:

episodio 4

La *cadencia final* empieza en el compás 36 y termina en el compás 40 y empieza con la parte del inicio del *sujeto s1* y termina con la *cadencia*. Entrada en estrecho de las dos notas de la respuesta:

The musical notation shows a sequence of chords: I, V, VI, II, V<sub>7</sub>, and I. Above the staff, a bracket labeled 's1' spans the first two measures (I and V), and another bracket labeled 'cadencia' spans the last three measures (VI, II, and V<sub>7</sub>). The final measure (I) is marked with a double bar line. The notation includes notes and rests on a five-line staff.

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corcheas en compás de 2/4. Hay células rítmicas secundarias que complementan el pulso principal como el de negra y negra puntillo-corchea. Tanto las contrarespuestas como los contrasujetos se caracterizan por un uso frecuente de notas a contratiempo.

**Consideraciones:** La forma empleada en el *Preludio n°21* corresponde a las formas preludios tradicionales en el sentido de que está construida en una sola sección A. Utiliza una forma de pequeñas dimensiones con tres exposiciones del sujeto y un tratamiento de episodios que van creciendo en desarrollo a medida que el preludio transcurre. Lo que difiere de las formas preludio tradicionales es que el compositor utiliza el estilo fugato para la construcción de la obra. El tipo formal utilizado tiene influencia directa de las fugas a dos voces de J.S Bach. La diferencia de las fugas tradicionales de Bach es que se trata de una fuga corta con pocos episodios también cortos.

Preludio XXII

Guitar

Agitado

A

Chord diagrams for the first staff: V, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, V, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>11</sub>, I, V<sub>11</sub>, I

Chord diagrams for the second staff: II, II, II, II<sub>#</sub>, II<sub>♯</sub>, II<sub>5b</sub>, V<sub>#</sub>  
 V/V, Vmenor/V, V<sub>5b</sub>/V

Chord diagrams for the third staff: III<sub>5#</sub><sub>7</sub>, III<sub>5#</sub><sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub>, V<sub>7</sub><sub>#</sub>, IV<sub>7</sub>

Chord diagrams for the fourth staff: III<sub>5#</sub><sub>7</sub>, III<sub>5#</sub><sub>7</sub>, II<sub>7</sub><sub>#</sub>, II<sub>7</sub><sub>#</sub>, I<sub>9</sub>

Chord diagrams for the fifth staff: VI<sub>5b</sub><sub>7</sub><sub>11</sub>, VI<sub>5b</sub><sub>7</sub><sub>11</sub>

11 *a* *a1* *a2* *a concl.* *a1concl.* *a2concl.*  
 $V_6^{\#}$   $III_2$   $I_{11}$   $VI_{5b}^{11}$   
 $V/VI$

13 *a* *a1* *a2* *a concl.* *a1concl.* *a2concl.*  
 $VI_7$   $V_7^{\#}$   $IV_7$   $III_7^{5\#}$   $V_{11}$   $I$   $V$   $I$

15 *a* *a1* *a2* *a concl.* *a1concl.* *a2concl.*  
 $VI_{5b}^{11}$   $IV_6$   $I_7$   
 $VI/VI^b$

17 *a* *a1* *a2* *b concl.*  
 $I_{13b}$   $IV$   $V$   $I$

**Descripción:** El *Preludio n°22* tiene como principales características estilísticas la influencia de la música popular mexicana juntamente a una influencia indirecta del impresionismo. Las influencias populares en esta obra se encuentran principalmente en la melodía utilizada y la influencia del impresionismo se encuentran en la armonía. Es un prelude donde el caracter nacionalista está una vez más muy presente a través del tipo de construcción melódica y su respectivo tipo de acompañamiento, siendo su caracter esencialmente mexicano. Está en la tonalidad de sol menor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Agitado*.

**Forma:** Está construida en una sola sección A sin subsecciones:

A: cc. 1 - 19.

**Análisis melódico:** La obra está construida con grados conjuntos y saltos melódicos que crean un tipo de arpeggio. En los cc. 1-2 la primera subfrase es una secuencia de notas en grados conjuntos y intervalos melódicos de 8° ascendente. La segunda subfrase es un arpeggio en dirección ascendente y descendente:

Agitado

A

a1 a2 a concl. a2concl.

V I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>11</sub> I V<sub>11</sub> I

En los cc. 3-4 la primera subfrase es un tipo de arpeggio que sigue una secuencia que empieza con grado conjunto ascendente y sigue con un intervalo melódico de 12° ascendente. La segunda subfrase tiene una secuencia que empieza con grado conjunto ascendente e intervalo melódico de 6°:

3

a1 a2 a a concl. a1concl. a2concl.

II II II II# V/V II# Vmenor/V II<sub>5b</sub> V<sub>5b</sub>/V V#

En los cc. 5-6 la frase sigue una secuencia con saltos melódicos ascendentes de 7° y 3° en las dos subfrases:

5

a1 a2 a a concl. a1concl. a2concl.

III<sub>5#7</sub> III<sub>5#7</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>#7</sub> VI<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>#7</sub> IV<sub>7</sub>

En los cc. 7-9 la primera subfrase mantiene el modelo de la frase anterior y la siguiente subfrase es un arpeggio en dirección ascendente y descendente:

7

a1 a2 a a concl. a1concl. a2concl.

III<sub>5#7</sub> III<sub>5#7</sub> II<sub>#7</sub> II<sub>#7</sub> I<sub>9</sub>

En los cc. 9-10 se mantiene la secuencia de arpeggios ascendentes y descendentes que había empezado en la frase anterior:

En los cc. 11-12 la primera subfrase empieza con una secuencia de salto melódico ascendente que sigue a notas repetidas y grado conjunto. La segunda subfrase empieza con el mismo modelo y concluye con un arpeggio que empieza descendente y se concluye ascendentemente:

En los cc. 13-14 la primera subfrase repite el modelo de los cc. 5-6. La segunda subfrase empieza con un arpeggio con dos salto melódicos que sigue a un modelo de arpeggio que empieza con grado conjunto y salto melódico ascendente de 8°:

En los cc. 15-16 la frase sigue el modelo de la subfrase anterior anterior con una secuencia de salto melódico y grados conjuntos:

15

a

a1 a2

a concl.

a1 concl. a2 concl.

VI<sub>5/6</sub> IV<sub>6</sub> VI/VI I<sub>7</sub>

En los cc. 17-19 la primera subfrase repite el modelo de arpeggios ascendentes y descendentes de los cc. 9-10 con algunos cambios. La segunda subfrase es la cadencia final con dos notas en grado conjunto descendente y el acorde final:

17

a

a1 a2

b concl.

I<sub>13</sub> IV V I

**Análisis armónico:** Utilización de melodía de carácter nacionalista que conduce la obra en el compás 1:

Agitado

a1 a2

V I<sub>6/4</sub> V I<sub>6/4</sub>

Progresión donde utiliza el IIº grado menor con función de Vº del Vº que pasa por el IIº grado con quinta disminuida que resuelve en el Vº mayor en el compás 4:

II<sub>5b</sub>                      II<sub>5b</sub>                      V<sub>#</sub>  
 Vmenor/V                      V<sub>5b</sub>/V

Acordes alterados de IIIº grado con quinta aumentada y séptima en los compases 5 y 7:

III<sub>5#7</sub>                      III<sub>5#7</sub>                      IV<sub>7</sub>                      V<sub>7#</sub>

Progresiones armónicas con utilización de intervalos de cuartas de influencia del impresionismo en los compases 8 al 10, 12 y 17:

I<sub>9</sub>

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de semicorchea en compás de 4/4.

**Consideraciones:** La forma musical empleada en el *Preludio n°22* corresponde a las formas preludios tradicionales ya que está construida con un ritmo conductor de semicorcheas y tiene sola una sección A. Aun que en la sección final de la obra retorna la frase inicial su repetición no llega a constituir una subsección nueva.

Preludio XXIII

Guitar

Allegro

The score consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The music is written in 4/4 time. The first system starts at measure 1 and ends at measure 3. The second system starts at measure 4 and ends at measure 7. The third system starts at measure 8 and ends at measure 10. The fourth system starts at measure 11 and ends at measure 13. The fifth system starts at measure 14 and ends at measure 16. Each system contains several measures of music, with various chord diagrams and fingering annotations. The annotations include letters like 'a', 'a1', 'a2', 'a concl.', 'a1 concl.', 'a2 concl.', 'a'1', 'a'2', 'a'3 concl.', 'b1', 'b2', 'b1 concl.', 'b2 concl.', and 'b2' (enarmonia). The chord diagrams are labeled with Roman numerals and accidentals, such as V, III, II<sub>9</sub>, II, V, II<sub>b</sub>, I, II<sub>6</sub>, II, V<sub>#</sub>, VII/V<sub>I</sub>, VI, VI<sub>2</sub>, VI, VII, III<sub>#</sub>, V/III, II, VI, VII, VII<sub>7b</sub>, VII/I menor, I<sub>b</sub>, VI<sub>6b</sub>, V<sub>b6</sub>, IV<sub>6b</sub>, b1, b2, V<sub>7</sub>, I<sub>6</sub>, IV, V, V, V, I, I, VII<sub>b</sub>, VI/I menor.

18

*a* *a'* *a concl.*

I VIb I IV V V I

**Descripción:** El *Preludio n°23* tiene como principal influencia estilística la música popular que se presenta a través de la melodía empleada con alguna influencia de música española en la armonía. La obra tiene como caracter general el sentimiento de la música nacional mexicana con un aire bucólico típico de los campos de México. Está en la tonalidad de fa mayor, escrito en un compás de 4/4 en tiempo *Allegro*.

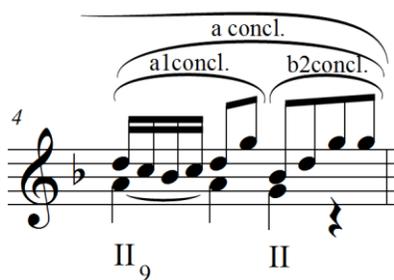
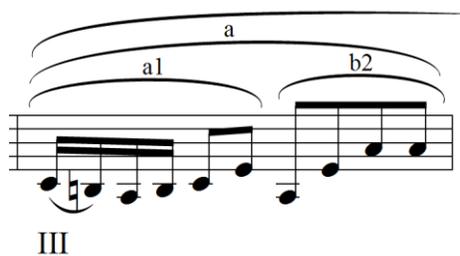
**Forma:** Está construida con una sola sección A. La parte central sugiere una sección B pero no llega a constituir una nueva sección:

A: cc. 1 - 22.

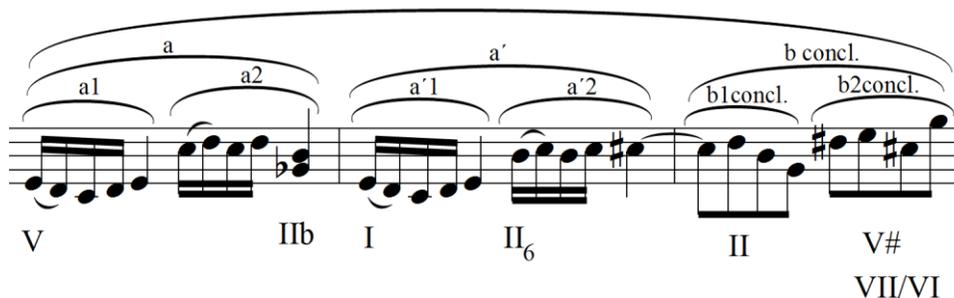
**Análisis melódico:** En los cc. 1-2 la primera subfrase es una secuencia melódica con grados conjuntos en un ámbito de intervalo de 3° en dirección descendente y ascendente. La segunda subfrase empieza con dos notas en grado conjunto ascendente que concluye con un acorde después de un salto melódico de 8° descendente en una cadencia de V°-I°:

The image shows a musical score for the first two measures of the Preludio n°23. The notation is in treble clef, 4/4 time, and F major. The first measure is marked 'A' and contains two subphrases 'a1' and 'a2' under a larger phrase 'a'. The second measure contains subphrases 'a1concl.' and 'b2concl.' under a phrase 'a concl.'. Harmonic markers 'V' and 'I' are placed below the staff to indicate the dominant and tonic chords respectively.

En los cc. 3-5 la primera subfrase empieza con grados conjuntos descendentes y ascendentes en un ámbito de 3° que sigue a un salto melódico de 3° ascendente que concluye con un arpeggio en dirección ascendente. La segunda subfrase repite el modelo melódico de la primera subfrase con grados conjuntos descendentes y ascendentes en un ámbito de 3° que sigue a un salto melódico de 4° ascendente que concluye con un arpeggio ascendente. En la segunda subfrase hay una voz de bajo en dirección descendente:



En los cc. 5-7 la primera subfrase empieza con grados conjuntos descendentes y ascendentes en un ámbito de 3° que sigue a dos notas consecutivas por grados conjuntos ascendentes que concluye con un acorde. La segunda subfrase sigue el modelo de la primera subfrase con la diferencia de que no concluye con un acorde pero con una nota culminante. La tercera subfrase empieza con un arpeggio descendente que concluye con una secuencia que empieza con grado conjunto ascendente y saltos melódicos de 3° descendente y 5° ascendente:



En los cc. 8-9 la primera subfrase en la voz superior empieza con dos notas consecutivas en grados conjuntos ascendentes que concluye con grados conjuntos descendentes y ascendentes en un ámbito de intervalo de 3°. La segunda subfrase en la voz superior es una secuencia que tiene grados conjuntos ascendentes y descendentes y saltos melódicos de 3° descendente y 8°

descendente que concluye con una cadencia VII°-III° mayor. En la voz de bajo hay una frase que es la imitación a la 3° inferior de la voz principal:

8

a1 a2 a concl. a1 concl. b2 concl.

a1 r a2 r

VI VI<sub>2</sub> VI VII III # V/III

En los cc. 10-13 la primera subfrase en la voz superior alterna con grados conjuntos descendentes y ascendentes y saltos melódicos de 3° ascendentes y descendentes. La segunda subfrase en la voz superior alterna grados conjuntos descendentes y ascendentes con saltos melódicos de 3° ascendentes y descendentes y un salto melódico de 4° descendente. La tercera subfrase en la voz superior alterna con grados conjuntos descendentes y ascendentes y saltos melódicos de 4° ascendentes y descendentes. En la voz de bajo hay una frase que va en dirección descendente por grados conjuntos:

a a1 a2

b1 b2

II VI VII VII<sub>7b</sub> VII/I menor

11

a'1 a'2 a concl. a1 concl. a2 concl. a3 concl.

b1 b2

I b VI<sub>6</sub> b V<sub>b6</sub> IV<sub>6</sub> b V<sub>7</sub>

VI/Imenor IV/Imenor

En los cc. 14-17 la primera subfrase es una secuencia de grados conjuntos ascendentes y descendentes en un ámbito de intervalo de 3°. La segunda subfrase repite el modelo de la primera subfrase con grados conjuntos descendentes y ascendentes en un ámbito de intervalo de 3°. La tercera subfrase es una secuencia de dos notas por grados conjuntos ascendentes que se concluye con un salto melódico de 8° descendente que sigue a un acorde. La cuarta subfrase repite el modelo de la tercera subfrase:

14

a

a'1 a'2

a'1 a'2

a concl. 1

a1 b2

a concl. 2

a1 b2

I<sub>6</sub> IV V V V I I VI<sub>b</sub> VI/Imenor

En los cc. 18-22 las dos primeras subfrases son saltos melódicos descendentes y ascendentes con intervalos de 3°, 6° y 4°. La segunda subfrase empieza con una secuencia de dos notas por grados conjuntos ascendentes que sigue a dos notas repetidas y un acorde, creando una cadencia V°-I°:

18

a

a'1

a concl.

I VI<sub>b</sub> I IV V V I

**Análisis armónico:** Dibujo Melódico que conduce la obra de caracter popular:

Allegro

A

a

a1 a2

V

La obra está construida con cadencias al final de algunas de las frases como en el compás 2 con los grados V<sup>o</sup>-I<sup>o</sup>, en el compás 9 con los grados VII-III<sup>o</sup> y en los compases 16 y 17 con los grados V<sup>o</sup>-I<sup>o</sup> y I<sup>o</sup>-VIb<sup>o</sup>:

V I

VI VII III<sup>#</sup>  
V/III

V I I VIb  
VI/Imenor

Utiliza el II<sup>o</sup> grado rebajado en el compás 5, detalle de la música española:

V IIb

**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es la célula rítmica de cuatro corcheas-negra que tiene carácter de danza. Otras células secundarias son el de corcheas. En la última frase se cambia el pulso a blancas, negras y una redonda en las dos primeras subfrases.

**Consideraciones:** La forma empleada corresponde a las formas preludio tradicionales en el sentido de que está construida con una sola sección A sin subsecciones. Lo que difiere de las formas preludios tradicionales es que la obra no tiene un ritmo conductor pero sí una melodía que da forma a la obra. La obra tiene un claro carácter mexicano.

Preludio XXIV  
(Chant populaire espagnol)

Moderato espressivo

Guitar

(La mayor)

(introducción)

a a' a concl. a a concl.

(\*notas de paso)

I I I I I I I I I I I I IIb<sub>2</sub> IIb<sub>2</sub> IIb<sub>2</sub> IIb<sub>2</sub>

(PEDAL TÓNICA)

8 a concl. a a' a concl. a

I I I I IIb<sub>2</sub> IIb<sub>2</sub> III(b) IIb I IIb I IIb I I<sub>7</sub> I<sub>7</sub>  
\*9b

16 a' a concl. 1 a concl. 2 a a'

IIb<sub>2</sub> I I IIb<sub>2</sub> I I I IIb<sub>2</sub> I I I I I I IIb<sub>2</sub> I

11  
13

24 a' a concl. 1 a concl. 2 a concl. 3 a a'

IIb<sub>2</sub> I IIb<sub>2</sub> I I I IIb<sub>2</sub> I IIb<sub>2</sub> I I I I I I I I IIb<sub>2</sub> IIb<sub>2</sub>

11 11

32 a' a1 a2 a3 a concl.

IIb<sub>2</sub> IIb<sub>2</sub> I I IIb<sub>2</sub> I I IIb<sub>2</sub> I I I I I I I



(\*notas de paso)

I      I      I      II<sub>2</sub><sup>b</sup>    II<sub>2</sub><sup>b</sup>    II<sub>2</sub><sup>b</sup>    II<sub>2</sub><sup>b</sup>

I      I

En los cc. 9-14 la melodía es una escala que empieza ascendente y se concluye descendentemente después de una nota ascendente por grado conjunto. En la voz de bajo hay notas a modo pedal de I°, II°b y III°:

I      II<sub>2</sub><sup>b</sup>    II<sub>2</sub><sup>b</sup>    III(**b**)<sub>2</sub>    II<sub>2</sub><sup>b</sup>    I      II<sub>2</sub><sup>b</sup>    I      II<sub>2</sub><sup>b</sup>    I

En los cc. 14-21 la frase repite el modelo de la frase anterior con excepción de la última subfrase que va en dirección ascendente a las notas culminantes sol y la. La voz de bajo tiene notas a modo pedal en el I° y II°b:

En los cc. 21-29 la melodía, que ahora está en la voz intermedia en la primera y segunda subfrase, es una escala en sentido ascendente y descendente. En la voz aguda hay una contramelodía que sigue el mismo sentido de la voz intermedia. En la tercera subfrase la melodía en la voz superior tiene saltos melódicos ascendentes de 5° y de 6°. La voz de bajo tiene notas a modo pedal de I° y II°b:

En los cc. 29-39 la melodía repite el modelo de la primera frase en los cc. 4-9 en las dos primeras subfrases. La tercera subfrase es la cadencia final donde la melodía, en la voz aguda, está construida con saltos melódicos descendentes que tiene dos notas apogiaturas. La voz de bajo tiene notas a modo pedal de I° y II°b:

**Análisis armónico:** La obra tiene la armonía como consecuencia de la escala andaluza.  
 Escala andaluza en su tono original en la tonalidad de mi y su transposición a la tonalidad de la:



Construcción melódica basada en la escala andaluza con el IIº grado rebajado. 1º frase:

The first phrase consists of two measures. The first measure is marked 'a' and contains notes G4, A4, B4, C#5, D5. The second measure is marked 'a concl.' and contains notes D5, C#5, B4, A4, G4. Asterisks mark the notes C#5, D5, C#5, B4, A4, G4. Below the notes, the harmonic analysis is: I, I, I, IIb<sub>2</sub>, IIb<sub>2</sub>, IIb<sub>2</sub>, IIb<sub>2</sub>. A note below the first IIb<sub>2</sub> reads (\*notas de paso). The second measure has two I chords below it. A measure rest '8' is shown below the first measure.

2º frase:

The second phrase consists of two measures. The first measure is marked 'a' and contains notes G4, A4, B4, C#5, D5. The second measure is marked 'a'' and contains notes D5, C#5, B4, A4, G4. Asterisks mark the notes C#5, D5, C#5, B4, A4, G4. Below the notes, the harmonic analysis is: I, IIb<sub>2</sub>, IIb<sub>2</sub>, III(b)<sub>2</sub>, IIb, I, IIb<sub>2</sub>, I. The III(b)<sub>2</sub> chord is marked with an asterisk.

3º frase:

I I IIb I  
2

24

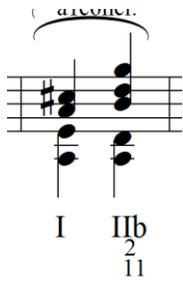
IIb I IIb I I  
2 2

Tipos de acordes de IIº grado rebajados en los compases 6, 19 y 26:

de paso)

IIb IIb  
2 2

I IIb  
2 11  
13



**Análisis rítmico:** El pulso principal que caracteriza la obra es el pulso de corcheas en compás de 2/4. Podemos considerar como un pulso secundario el de negras en las notas de acompañamiento a modo pedal.

**Consideraciones:** La forma prelude empleada corresponde a las formas prelude tradicionales en el sentido de que está construida en una sola sección A. Lo que difiere de las formas preludios es que no hay un ritmo conductor pero sí es la melodía lo que da forma a la obra. La obra tiene claro carácter español como cita el propio compositor en la partitura.

## 11. Conclusiones:

De acuerdo con las hipótesis que hemos planteado podemos concluir que las influencias sufridas en los *Preludios* para guitarra son muchas resultando ser en definitiva una música en conformidad con las características propias de una música nacionalista en los inicios del siglo XX.

En estos *Preludios* el compositor emplea más de una influencia musical que a su vez irá gradualmente mezclando con otros procedimientos e influencias, en mayor o menor medida, dando así un resultado nuevo en cada caso que nos lleva a una percepción nueva de una estética musical que se renueva a sí misma, como resultado de un acto creador lleno de espontaneidad y sencillez musical.

Así mismo estas influencias tendrán una presencia calibrada. Por ejemplo, en lo que respecta a la influencia de la música popular mexicana, la presencia de la misma, unas veces será evidente y otras será sugerida, llegando incluso en algún caso a ser recogida en toda su integridad como es el caso ofrecido por el *Preludio n°19*, que ofrece un canto popular mexicano con toda su integridad.

La influencia del impresionismo resulta decisiva en algunos preludios siendo de forma directa en algunos y de forma indirecta en otros. La influencia de la música impresionista está presente en casi todos los preludios siendo una de las principales influencias.

También está presente en varios preludios la influencia de la música española siendo determinante en algunos ya que están basados en formas tradicionales de la música española y en otros esta influencia está presente de forma indirecta.

Otra influencia musical presente en algunos preludios es la influencia de la música barroca, siendo en algunos una influencia determinante ya que está basado en formas típicas del periodo barroco como la fuga, y en otros de esta influencia se presente de forma indirecta.

La influencia del Romanticismo en la música de Ponce está muy presente en sus primeras obras que no son para guitarra, pero en el caso específico de los Preludios para guitarra la influencia del Romanticismo está presente de forma indirecta solamente en algunos preludios.

De este modo podemos deducir que las influencias musicales que definen los *Preludios* para guitarra de Manuel Ponce son la música popular (influencia determinante), el impresionismo, la música española, la música barroca y la música romántica pero siempre desde una perspectiva muy personal del compositor que emplea todas estas influencias de forma muy particular.

Sobre las formas musicales empleadas por el compositor, la mayoría son formas simples en una sola sección A con algunos preludios con formas musicales basados en una disposición ternaria A-B-A donde la parte central -B- no acaba de tener la condición de desarrollo, y una minoría que contine un A-B-C, siendo así, todas las formas empleadas son formas simples incluso por que se tratan de obras cortas en su duración y en este sentido no están presentes innovaciones desde el punto de vista formal.

Las armonías empleadas vienen a ser un reflejo de las diferentes influencias estéticas presentes en su música, a través de la incorporación de la música popular, de la música impresionista, de la música española en muchos casos, de la música barroca y del romanticismo en algunos pocos casos. El tipo de armonía empleado no es innovador pero viene a ser un ingrediente más de este estilo característico y personal de Ponce.

Sobre la hipótesis de que el contexto histórico fue determinante en la música de Ponce y su posterior creación del nacionalismo musical mexicano somos de la opinión de que sí fue determinante en la obra general del compositor y en particular en los *Preludios* para guitarra, en los que hemos podido verificar dicha influencia a través del empleo de recursos de música popular fundamental para la creación de una música nacionalista. El periodo de la revolución mexicana fue determinante para que Ponce tuviera la necesidad de buscar nuevos rumbos para su música que partiera de la música nacional y que fue una constante en su música como comenta Yolanda Moreno: *“Se ha afirmado que las transformaciones estilísticas y temáticas que caracterizan la música mexicana de este siglo fueron el resultado de los cambios sociales y políticos que se manifestaron con posterior fuerza en los años posteriores al inicio de la revolución. En efecto el surgimiento de nuevas formas y estilos sonoros estuvo profundamente*

*relacionado con el movimiento extraordinariamente dinámico que experimentó la cultura mexicana a partir de 1910 y especialmente durante los años veintes; no obstante, algunas novedades significativas en la concepción de la música mexicana vinieron manifestandose ya con anterioridad a 1910”<sup>146</sup>.*

Al hilo de estas manifestaciones, la obra que ha sido objeto de estudio del presente trabajo, pensamos, viene a reforzar el sentido de estas palabras

---

<sup>146</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: FCE, 1989. p.90.

## 12. Bibliografía:

ALCÁZAR, Miguel: *Obra completa para guitarra de Manuel Ponce. De acuerdo con los manuscritos originales*. México: Ediciones Étolie, 2000.

ALCÁZAR, Miguel: *The Segovia-Ponce letters*. USA: Editions Orphee, 1990.

A.J. N. : “Preludio” En: *Diccionario Harvard de Música* . Don Michael Randel (Ed. Coordinador). Madrid: Alianza Editorial (2009), pp. 905-906.

ÁLVAREZ CORAL, J. : *Compositores mexicanos*. México: Edamex, 1993.

BARRON CORVERA, Jorge: *Manuel Maria Ponce. A Bio-Bibliography*. USA: Praeger Publishers, 2004.

COVARRUBIAS AHEDO, Virginia: *Three Chamber Music Works for Strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*. Paul Posnak (dir.). Miami: University of Miami. Graduate School. Tesis Doctoral. Etd-04232008-224633.

DALE, Mark: “Mi querido Manuel: La influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce”. *Heterofonía* (1998), num. 118-119: pp 86-105 (traducción Eduardo Contreras Soto).

DIAZ CERVANTES, Emilio: *Ponce, genio de México*. México: Universidad de Juárez, 1998.

GILARDINO, Angelo- NUPEN, Christopher- SEGOVIA, Carlos A.- TOBALINA, Eugenio: *Nombres propios de la guitarra-Andrés Segovia*. Madrid: Fundación Andrés Segovia, 2004.

HINDEMITH, Paul: *Harmonía Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale editores, 1949 (Traducción: Souza Lima).

LÓPEZ PALACIOS, Antonio: “ *La guitarra clásica en México: un panorama histórico*” En: *La Guitarra en la Historia*: Eusebio Rioja( edición). España: Ediciones La Posada, vol. 10, 1990.

Manuel M. Ponce. *12 Préludes*, ed. Andrés Segovia (Alemania: Schott, 1931).

Manuel M. Ponce. *24 Preludes for guitar*, ed. Miguel Alcázar ( USA: Tecla, 1981).

MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México: Conaculta, 1998.

MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: FCE, 1989.

OTERO, Corazón: *Manuel Ponce y la guitarra*. México: Editorial Edamex, 1997.

OTERO, Corazón: *Canto Obstinado*. México: Editorial Trafford, 1998.

SCHOENBERG, Arnold: *Ejercicios Preliminares de Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

SCHOENBERG, Arnold: *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 (Traducción: Eduardo Seincman).

VELAZCO, Jorge- MIRANDA, Ricardo: “Manuel M. Ponce” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio( Ed. Coordinador). Madrid: Fundación Autor-Sociedad Genaral de Autores y Editores, vol.7, (2002), pp. 883-891.

### **Bibliografía en línea:**

Abel Carlevaro (2011). *Wikipedia* <[http://es.wikipedia.org/wiki/Abel\\_Carlevaro](http://es.wikipedia.org/wiki/Abel_Carlevaro)> (04/08/2011 18:03).

Claude Debussy: Preludios para piano, Libro 1 y 2  
<<http://artepianistico.blogspot.com/2009/03/debussy-preludios-para-piano-libro-1.html>>(17/01/2012 16:08)

DIAZ LARA, Gumersindo: *Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cinco preludios para guitarra: Preludio nº1 en mi menor* <[http://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/Villa-Lobos\\_PRELUDIO1\\_mim.pdf](http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Villa-Lobos_PRELUDIO1_mim.pdf)> (04/08/2011 17:49).

Francisco Tárrega: Preludio nº8 en mi mayor “Lágrima” (2011). *Leiter*  
<<http://leiter.wordpress.com/2011/05/20/francisco-tarrega-preludio-para-guitarra-n%C2%BA8-en-mi-mayor-lagrima/>> (04/08/2011 17:54).

KUN, Peter Frary(1998), *Ponce´s Variations for Guitar*(2001). University of Hawaii,  
<[http://emedia.leeward.hawaii.edu/frary/ponce\\_variations3.htm](http://emedia.leeward.hawaii.edu/frary/ponce_variations3.htm)> (14/08/2009 14:33)

Julio César Oliva, música mexicana para guitarra<<http://es.scribd.com/doc/9667584/Julio-Cesar-Oliva-Musica-Mexicana-Para-Guitarra>> (17/01/2012 16:20).

Leo Brouwer (2011). *Wikipedia* <[http://es.wikipedia.org/wiki/Leo\\_Brouwer](http://es.wikipedia.org/wiki/Leo_Brouwer)> (04/08/2011 18:11).

LIRA, Andrés: “ Música para guitarra de Manuel Ponce”[en línea]. Los Universitarios-Nueva Época. <<http://www.ejournal.unam.mx/uni/005/UNI00509.pdf>> (10/08/2009 10:22).

Manuel de Falla, danza del molinero<<http://www.semicorchea.com/documents/DANZA-DEL-MOLINERO.pdf>> (17/01/2012 16:18).

Mauro Giuliani, seis preludios para guitarra op.83 (Sainz de la Maza). *Musicroom* <[http://www.musicroom.com/se/ID\\_No/024660/details.html](http://www.musicroom.com/se/ID_No/024660/details.html)> (04/08/2011 16:56

24 Preludios de Ferdinando Carulli (2009). *Nota Divina*  
< <http://notadivina.blogspot.com/2009/01/24-preludios-para-guitarra-de-carulli.html>>  
(04/08/2011 16:27).

Preludio en re. *Scrib*< <http://es.scribd.com/doc/49333320/Johann-Kaspar-Mertz-Preludio-in-Re>>  
(04/08/2011 17:06).

6 Preludes op. 49 de Napoleón Coste. *Every Note* < <http://everynote.com/guitar.show/4321.note>>  
(04/08/2011 16:39) .

Preludio(2011). *Wikipedia*< <http://es.wikipedia.org/wiki/Preludio>> (08/03/2011 19:49).

### **13. Anexo documental: fuentes primarias:**

Manuel M. Ponce. *24 Preludes for guitar*, ed. Miguel Alcázar ( USA: Tecla, 1981).