



**Universidad de Costa Rica
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Musicales
Sección de Guitarra**

**Los 24 Preludios de Manuel M. Ponce:
categorización con fines didácticos.**

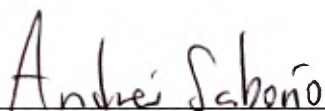
**Estudiante: Pedro Martínez Barreto
Carné: A83711**

Tutor: M.M. Andrés Saborío Rodríguez

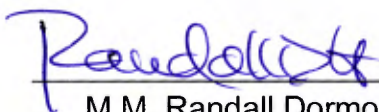
**San Pedro de Montes de Oca
San José, Costa Rica
Diciembre, 2016**

La presente obra fue aceptada por la comisión integrada por miembros de la Sección de Guitarra y Director de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, como requisito para optar por el grado de Licenciatura en Música con énfasis en Enseñanza de la Guitarra.

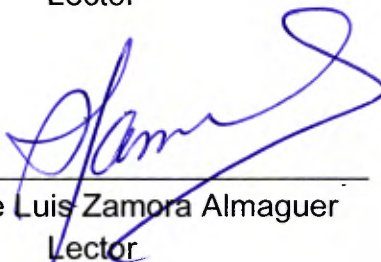
Tribunal Examinador



M.M. José Andrés Saborío Rodríguez
Tutor



M.M. Randall Dormond Herrera
Lector



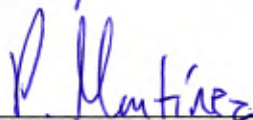
M.M. Jorge Luis Zamora Almaguer
Lector



Lic. Luis Zumbado Retana
Coordinador de la sección de guitarra



Dr. Manuel Matarrita Venegas
Director de la Escuela de Artes Musicales



Pedro Martínez Barreto
Postulante

Índice

Justificación	3
Descripción	3
Objetivo General	4
Objetivos Específicos	4
1. Marco Teórico	5
1.1. El Preludio	5
1.2. Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948)	6
1.3. Influencia de Andrés Segovia (1893-1987)	7
1.4. Repertorio representativo para guitarra escrito en la primera mitad del siglo XX	8
1.5. Estilo musical e influencias en la música de Ponce	10
1.6. Obra completa para guitarra de Manuel Ponce	11
2. Los 24 Preludios	13
2.1. Origen y re-descubrimiento	13
2.2. Descripción de los Preludios	14
2.3. Ediciones y principales diferencias	16
2.3.1. Digitación y otros aspectos	18
2.3.2. Preludio #3 en Sol mayor	21
2.3.3. Preludio #6 en Si menor	24
3. Categorizaciones	28
3.1. Niveles: Inicial, Intermedio y Avanzado	31
3.2. Características de los preludios más determinantes de cada categoría	32
4. Pasajes conflictivos	36
5. Propuesta de interpretación	42
6. Propuesta didáctica	64
Conclusiones	67
Anexos	68
Tabla general de características	69
Partituras sin digitación	70
Cartas de Segovia a Ponce	91
Bibliografía	97

Justificación

Como parte del proyecto final de licenciatura, la razón principal por la cual se toman los 24 Preludios de Manuel María Ponce como tema de trabajo es poder implementar una herramienta más en la enseñanza de la guitarra, además del rescate de este repertorio no habitual en nuestro contexto, que posee gran riqueza musical y técnica. Estos Preludios poseen un atractivo extra e innovador que permite a guitarristas de nivel intermedio y en proceso de formación, tener un acercamiento a este lenguaje, nivel técnico y exigencia musical que generalmente demanda la música de Ponce y que usualmente se trabaja a partir de niveles superiores, con sus obras más importantes y de mayor exigencia.

También, se busca resaltar la importancia de Manuel Ponce como compositor dentro del repertorio para guitarra a nivel mundial, su obra y aportes, la funcionalidad de sus preludios, así como la forma en que podemos abordar estos de manera didáctica, bien planificada, ordenada y pensada para trabajar, ya sea con nuestros estudiantes o para nuestro propio beneficio.

Descripción

El trabajo se centra en la utilización en forma didáctica de los 24 preludios de Ponce, basado en características tales como: técnica, tempo, carácter y características musicales propias de cada preludio. Se realizará una categorización y desarrollará un plan de trabajo, que facilite y guíe la labor docente de una manera planificada, según las características antes mencionadas.

Además, se realizará un breve análisis de los preludios más determinantes y una propuesta de digitación que facilite la ejecución y aporte a la interpretación. Finalmente, se abordará el contexto histórico alrededor de estas obras, aspectos biográficos, influencias y aportes de importantes compositores contemporáneos para guitarra de la primera mitad del siglo XX.

Objetivo General

Proponer una guía a partir de una determinada categorización de los 24 Preludios de M. M. Ponce para así facilitar la elaboración de un plan de trabajo dirigido a estudiantes de nivel intermedio e intermedio-avanzado en guitarra clásica, tomando en cuenta la presencia de características como: tempo, duración, métrica, tonalidad, carácter y características técnicas propias de la guitarra.

Objetivos Específicos

- Abordar el contexto histórico referente al origen de los 24 preludios escritos por Ponce.
- Categorizar los 24 preludios según características tales como: técnica, tempo, carácter, duración, métrica y tonalidad.
- Clasificar los preludios en subgrupos según los mecanismos técnicos aplicados a la guitarra más determinantes en la enseñanza del instrumento, tales como: arpeggios, escalas, ligados, posiciones fijas, traslados, extensiones y trémolo.
- Elaborar una breve descripción de los preludios más determinantes de cada categorización, que abarque estructura, armonía y fraseo.
- Elaborar una propuesta de interpretación para cada preludio que incluya articulación, digitación e indicación de tempo.
- Establecer un orden de trabajo progresivo, tanto para nivel intermedio como intermedio-avanzado, que abarque los 24 Preludios según cada nivel de dificultad (inicial, intermedio y avanzado), en conjunto con una síntesis de cada categorización y las propuestas de interpretación planteadas.

1. Marco Teórico

1.1. Preludio

Este tipo de composición musical surge antes del siglo XVI según manuscritos alemanes para órgano del siglo XV, como un género para instrumento solista que introducía una obra y precedía a otro movimiento o danza (latín: *præludium*. *præ-* [Antes/delante]. *-ludium* [juego].) Generalmente, como principal característica, este era improvisado. Inicialmente, los preludios se utilizaban para introducir la música vocal de iglesia, pero posteriormente, por el uso de otros instrumentos de cuerda como el laúd, y como medio de control de afinación y calentamiento del ejecutante previo a la obra, surgió la improvisación dentro de este género compositivo (esta improvisación era muy ornamentada o florida). De ahí los términos *Préluder* del francés y *Präludieren* del alemán, que significan “improvisar”.

Para el siglo XVI, la improvisación pasó a tomar una forma más organizada en preludios escritos. Además, surgieron distintos nombres a finales de este siglo, dejando de lado el término *Praeludium* al sur de Alemania, en Italia y España por otros nombres como: *Intonazione*, *Intrada*, *Ricercare*, *Toccata*.

Durante el siglo XVII, el preludio en Francia fue especialmente propio de la música para laúd, en cambio en Alemania, se desarrolló con más fuerza para el órgano.

“Tales obras, tenían típicamente una sección de improvisación de apertura, una más estricta sección media, fuga y una conclusión libre, a pesar de que a menudo se extienden por secciones contrastantes adicionales” (Jeffrey Dean, 2002)

Arcangelo Corelli hizo uso de los preludios al inicio de sus sonatas, lo cual tomaría como ejemplo Johann Sebastian Bach en los movimientos iniciales de sus Suites para instrumentos. Muchas veces, Bach siguió la estructura de la improvisación de un preludio precediendo una Fuga en varias de sus obras. A finales del siglo XVII, eran pocos los compositores que precedían sus fugas con un preludio; fue el mismo Bach quien estableció la composición del preludio y fuga como un género en sí mismo y se mantuvo durante el siglo XVIII, sobre todo en sus alumnos. Luego este caería en desuso.

En el siglo XIX se da un despertar de este género compositivo, gracias al interés de reminiscencia por la música de épocas anteriores. El preludio como una composición musical que precede a otra, vuelve a aparecer por influencia de Bach en compositores como Mendelssohn, Liszt, Brahms, Franck, Reger, Hindemith, entre otros. Sin embargo, el preludio toma una función como obra corta e independiente. Uno de los primeros compositores en usar el preludio de esta manera fue Johann N. Hummel con sus 24 Preludios Op. 67 (1814-1815), quien posiblemente influenció a Chopin en sus muy reconocidos 24 Preludios Op. 28 (1836-1839) compuestos poco más de 20 años después de la serie de Hummel.

Ambos poseen características similares como el hecho de estar compuestos en distintas tonalidades mayores y menores, ser relativamente cortos, tener un carácter independiente, la búsqueda de un estado de ánimo en particular e incluso resolver problemas técnicos. Aunque los preludios de Hummel fueron los primeros con estas características, son los de Chopin los que lograron mayor trascendencia e inspiraron así a otros compositores que siguieron esta línea, entre ellos Scriabin, Rachmaninov, Debussy, Gershwin, Ginastera e incluso el mismo Ponce en el caso de la guitarra clásica.

1.2. Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948)

Nace en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. Miembro de una familia de músicos, Ponce comienza sus estudios a los 6 años de edad con su hermana Josefina y luego estudia con Cipriano Ávila. Aproximadamente en 1893, se une a un coro en Aguascalientes donde se convertiría en organista asistente (1895) y posteriormente organista (1898). En 1900 continúa sus estudios de piano y armonía en Ciudad de México con Vicente Mañas y Eduardo Gabrielli respectivamente. Este último lo impulsaría a estudiar en Europa presentándole un contacto en el Liceo Musicale en Bologna, donde llegaría a estudiar composición en 1904. En Bologna recibió las enseñanzas de maestros como Marco Enrico Bossi, Luigi Torchi y Cesare Dall'Olio (maestro de Giacomo Puccini). En 1905, Ponce se traslada a Berlín para continuar sus estudios en piano propiamente y es admitido con el maestro Martin Krause en 1906. Posteriormente regresa a México por falta de recursos económicos.

Estando en México, Ponce estuvo un tiempo en Aguascalientes donde enseñó piano y luego viajaría a Ciudad de México a ocupar un puesto como maestro de piano en el Conservatorio. Durante su estancia en este conservatorio, Ponce se mantuvo muy activo siendo juez en concursos, concertista, estrenando obras propias y consolidándose como uno de los personajes más importantes de la música mexicana en aquel momento. Además, fue uno de los padres del nacionalismo mexicano: *“Como compositor, Ponce fusionó las influencias de su juventud, la música de salón para piano, arte-canciones sentimentales, y la gente-canciones, con el contrapunto sofisticado, armonías impresionistas, y el nuevo nacionalismo latinoamericano.”* (Adam Holzman, 1998)

Sin embargo, en 1910 estallaron los conflictos políticos sociales a causa de la Revolución Mexicana, por lo tanto, fue obligado a abandonar el país entre 1915 y 1917. Ese tiempo estuvo en La Habana desarrollando su actividad musical con conciertos, clases y conferencias. Luego de su estancia en Cuba, vuelve a México en 1917 y retoma su puesto como docente en piano en el Conservatorio de Ciudad de México. Para el año 1923, Ponce conoce al guitarrista Andrés Segovia, quien sería una gran influencia en su carrera y de gran beneficio para el repertorio guitarrístico.

Años más tarde, Ponce se ve en la necesidad de actualizar su lenguaje y conocimiento (debido al gran desarrollo musical durante ese periodo), por lo que decide volver a Europa, en específico París donde estudiaría con Paul Dukas entre 1925 y 1933. Además, tendría como compañeros y colaboradores a importantes compositores, entre ellos Heitor Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo. Luego volvería a México en 1933, donde desarrollaría el resto de su carrera musical como docente, compositor, director del Conservatorio Nacional, entre otros; hasta que, a causa de un deterioro de salud a sus 65 años, muere en ciudad de México el 24 de abril de 1948.

1.3. Influencia de Andrés Segovia (1893-1987)

Andrés Segovia fue un guitarrista y pedagogo español reconocido como ejecutante, pero principalmente por su aporte a la guitarra a nivel mundial. Fue uno de los principales responsables de que la guitarra clásica se reconociera como instrumento de concierto y tomara un lugar dentro de la música académica, esto gracias al esfuerzo de convencer a compositores destacados del siglo XX, de componer para la guitarra, entre ellos: Mario Castelnuovo-Tedesco, Heitor Villa-Lobos, Federico Moreno Torroba, entre otros, pero en especial Ponce, con quien tuvo una estrecha relación.

La relación profesional y de amistad entre Ponce y Segovia inicia en 1923 cuando se conocen en ciudad de México y continuó hasta el día de la muerte de Ponce en 1948. Entre 1923 y 1933 se da la mayor producción de repertorio para guitarra por influencia de Segovia (quien fue el primero en convencerlo en componer para la guitarra), debido a que él le insistió a Ponce por el limitado repertorio contemporáneo, al cual accedió trabajar sin problema y descubrió su afinidad y facilidad instintiva para sacarle el máximo potencial al instrumento. Precisamente, fue durante la estancia de Ponce en Francia, el periodo en que se dio la mayor producción musical para guitarra, tomando en cuenta que en ese momento fue compañero de compositores destacados en el área como Heitor Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo.

“Según Segovia, Ponce fue el compositor que tuvo la mayor influencia en la reactivación del repertorio de la guitarra y el restablecimiento de la guitarra como un instrumento de concierto. De hecho sus sonatas, preludios y otras obras forman un corpus de música de guitarra rivalizado en el siglo XX sólo por las obras de Villa-Lobos o Brouwer.” (Ricardo Miranda, 2001)

De hecho, esta relación fue de mucho beneficio para ambos. Por un lado, Segovia consiguió repertorio de gran nivel para la guitarra y por el otro, Ponce se daba a conocer gracias a uno de los guitarristas más importantes de la época, si no, el más sobresaliente de todos.

Años más tarde, Segovia regresa a México para ofrecer una serie de conciertos en los que incluía obras de Ponce (1940). Durante su estancia hubo

contacto de ambos y Segovia le solicitó que terminara de componer un concierto para guitarra y orquesta que Ponce había iniciado tiempo antes. Esto concluyó con una gira por América en 1941, donde Segovia presentaría el Concierto del Sur en países como Argentina, Chile, Perú y Uruguay. Ponce asistió al estreno de su obra, la cual se presentó en Montevideo.

Cabe destacar que Segovia a veces acostumbraba hacer pequeños cambios en las obras según su propio criterio, y la obra de Ponce no fue la excepción, por lo cual este se tomó sus libertades durante la edición de la música. Esto se evidencia principalmente en los primeros 12 preludios que publicaría, donde se presentan cambios de tonalidad, cambio de octavas y eliminación de notas, entre otros aspectos respecto a la supuesta versión original presentada años después por Miguel Alcázar (1981). En otras obras, Segovia haría cambios de tempo, indicando carácter de velocidad en movimientos que normalmente Ponce indicaba no muy rápidos.

“Así, Ponce sucumbió a muchas de las sugerencias de Segovia y algunas veces, cuando no estaba de acuerdo, guardaba silencio o hacía los cambios sugeridos por el guitarrista español, pero no los incluía en sus manuscritos, quizá pensando en que algún día se tocarían como él los había imaginado.” (Miguel Alcázar, 2000)

Entre algunas de las obras que Segovia influenció a Ponce crear, se encuentran: Tercer movimiento de la Sonata Mexicana, La Suite en estilo Barroco, Sonatina Meridional, Varias de sus Sonatas, las Variaciones sobre un tema de las Folias, Concierto del Sur y los 24 Preludios.

1.4. Repertorio representativo para guitarra escrito en la primera mitad del siglo XX

El siglo XX, bien se sabe que fue unos de los principales y más prolíferos periodos en el repertorio para guitarra clásica, mucho de esto gracias al trabajo que realizó Andrés Segovia y su contacto con algunos de los compositores más sobresalientes de aquel entonces. Otra importante cantidad de obras fueron compuestas a petición de Regino Sainz de la Maza o dedicadas a él, incluso, también hubo compositores no guitarristas que escribieron para la guitarra por iniciativa propia. Este repertorio impulsó el desarrollo del instrumento, ampliando poco a poco las posibilidades que posee y dando origen a nuevas obras con distintos niveles de dificultad, en especial obras de gran complejidad técnica.

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, han surgido intérpretes con un alto nivel técnico y musical, idóneo para el dominio y precisión que implican esta clase de obras de gran dificultad, logrando una ejecución más próxima a lo que el compositor pretendía. Esto se puede evidenciar principalmente en la música grabada por el mismo Andrés Segovia, considerado de los más talentosos guitarristas de Europa en ese entonces, cuyas interpretaciones no

siempre respetan los tiempos e incluso notas que posiblemente este modificó por su dificultad, caso distinto a lo que actualmente se presenta. Es el caso de obras de compositores como: Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Rodrigo, Torroba y Tansman, obras que propiciaron el desarrollo de la guitarra hasta nuestros días y que se seguirá desarrollando con el tiempo.

Un claro ejemplo es el repertorio de Manuel Ponce, el cual se caracteriza por este nivel de exigencia y dificultad para la guitarra. No obstante, durante el mismo periodo, hubo compositores contemporáneos escribiendo importantes obras para el repertorio de este instrumento. A continuación, en la siguiente tabla se presenta cronológicamente algunas de las obras más importantes para guitarra, escritas dentro del periodo en que también Ponce compuso.

OBRA	AÑO COMPOSICIÓN	AUTOR
Suite Populaire Bresilienne	1912	Villa-Lobos, Heitor (1887-1959, Brasil)
Chôros No. 1	1920	Villa-Lobos, Heitor (1887-1959, Brasil)
Hommage au tombeau de Debussy	1920	Falla, Manuel de (1876-1946, España -Argentina)
Tres piezas para guitarra	1923	Chávez, Carlos (1899-1978, México)
Sevillana, Op. 29	1923	Turina, Joaquín (1882-1949, España)
Segovia, Op. 29	1924	Albert Roussel (1869-1937, Francia)
Sonatina	1924	Moreno-Torroba, Federico (1891-1982, España)
Fandanguillo, Op. 36	1925	Turina, Joaquín (1882-1949, España)
Tres piezas españolas (Tonadilla, Tango y Guajira)	1926	Pujol, Emilio (1886-1980, España)
Nocturno	1926	Moreno-Torroba, Federico (1891-1982, España)
Suite castellana	1926	Moreno-Torroba, Federico (1891-1982, España)
Quatre pièces pour la guitare	1928	Berkeley, Lennox (1903-1989, Inglaterra)
12 Estudios	1929	Villa-Lobos, Heitor (1887-1959, Brasil)
Ráfaga, Op. 53	1929	Turina, Joaquín (1882-1949, España)
Sonata en re menor, Op. 61	1930	Turina, Joaquín (1882-1949, España)
Piezas características	1931	Moreno-Torroba, Federico (1891-1982, España)
Homenaje a Tárrega, Op. 69	1932	Turina, Joaquín (1882-1949, España)
Quatre pièces brèves	1933	Martin, Frank (1890-1974, Suiza)
Sonata para guitarra	1933	Martínez, Antonio José (1902-1936, España)
Toccata	1933	Rodrigo, Joaquín (1901-1999, España)
Sonata Hommage à Boccherini, Op. 77	1934	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968, Italia-EE.UU.)
Tarantella, Op. 87a	1935	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968, Italia-EE.UU.)
Capriccio Diabolico (Hommage to Paganini), Op. 85a	1935	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968, Italia-EE.UU.)
En Los Trigales	1938	Rodrigo, Joaquín (1901-1999, España)

Concierto de Aranjuez	1939	Rodrigo, Joaquín (1901-1999, España)
Concerto No. 1, Op. 99	1939	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968, Italia-EE.UU.)
5 Preludios	1940	Villa-Lobos, Heitor (1887-1959, Brasil)
Suite Antiga (Suite a la antigua)	1945	Santórsola, Guido (1904-1994, Brasil-Italia)
Rondò, Op. 129	1946	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968, Italia-EE.UU.)
Suite, Op. 133	1947	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968, Italia-EE.UU.)
Epitaph for Manuel Ponce, Op. 7	1949	Duarte, John William (1919-2003, Inglaterra)
Cavatina	1950	Tansman, Alexandre (1897-1986, Polonia-Francia)

1.5. Estilo musical e influencias en la música de Ponce

Durante la niñez de Ponce, existió una fuerte influencia de la música popular de aquella época, las canciones románticas mexicanas. Esta música no le era ajena en aquel entonces, la cual adoptó y fue de mucha influencia en sus primeras composiciones tanto populares como académicas para piano. Dentro de sus composiciones académicas antes de partir a Europa, había una influencia de compositores reconocidos como Chopin, pero plasmada en sus obras con un carácter más nacionalista, lo cual marcó y caracterizó siempre su obra.

En 1903, Manuel Ponce consigue viajar a Italia donde tendría como maestros a Enrico Bossi y Cesare Dall'Olio, el cual es reconocido por haber sido maestro de Giacomo Puccini. Posteriormente tiene la posibilidad de viajar a Berlín y recibir las enseñanzas de unos de los más sobresalientes discípulos de Franz Liszt, quien era el pianista Martin Krause y de quien Ponce heredaría la escuela "Lisztiana" en cuanto técnica y otras influencias dentro de su composición para Piano propiamente.

En 1923 conoce a Andrés Segovia en Ciudad de México y compone su primera Sonata para guitarra a petición especial del mismo Segovia. Debido a esta relación, Ponce recibiría esa influencia del estilo español, que se refleja en algunas las obras por comisión de Segovia. Precisamente, acá inicia su producción para guitarra, creadas en tan solo un periodo de 25 años, concluyendo hasta su fallecimiento en 1948. (Miguel Alcázar, 2000).

Poco tiempo después regresaría a Europa, específicamente a Francia y actualizaría su conocimiento teniendo como maestro a Paul Dukas y recibiendo influencia de la música de compositores como Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Claude Debussy, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos y el Grupo de los 6 "Les Six" (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre). Precisamente, en sus obras compuestas entre 1923 y 1927 se caracterizan (unas más que otras) por la influencia del impresionismo francés (Claude Debussy).

*“[...] las posibilidades de interpretación hacen de la música de Ponce algo sumamente atractivo; va más allá de recuperaciones del nacionalismo, al que suele atarse el nombre de Manuel M. Ponce, [...]. Ponce hallaba e inventaba temas, cultivó su talento acercándose a los grandes maestros del pasado y de su tiempo, concretamente entre estos últimos, acercándose a **Paul Dukas**, al lado de otros músicos [...] basta mencionar a **Heitor Villalobos** y a **Joaquín Rodrigo** para advertir la calidad del magisterio y del alumnado de aquella Academia.”* (Andrés Lira, 2001)

Cabe destacar que la obra de Ponce se caracterizó principalmente por tener una postura artística ecléctica, por lo cual podemos encontrar variedad de estilos en sus composiciones. Desde el barroco hasta el impresionismo. Más adelante, el estilo de Ponce entraría dirigido hacia el neoclásico, reflejado en sus Sonatas con un corte clásico y otra de influencia Schubertiana. (Miguel Alcázar, 2000). A partir de 1930 retornaría a la composición neoclásica en obras con un estilo particularmente barroco.

En unas de sus obras perdidas, pero del que se conoce un movimiento “Allegro” (Sonatina en Homenaje a Tárrega) se refleja un claro retorno al impresionismo, pero con mayor cromatismo. De igual manera, se conoce un único movimiento “Andante” de su Segunda Sonata compuesta entre 1925 y 1926, el cual fue grabado recientemente por Judicaël Perroy (2016), donde se refleja una fuerte y clara influencia impresionista. Su último periodo sería de carácter impresionista y destacaría por un mayor uso de cromatismo al igual que en el Allegro de la Sonatina.

Como se menciona al inicio del apartado, a pesar de la postura ecléctica de Ponce a la hora de componer, siempre existió un elemento nacionalista que caracterizó toda su obra; además de su personalidad introvertida que a excepción de muchas obras de guitarra en que intervino Segovia, el carácter de estas es muy calmado, íntimo y romántico, característico de la música popular mexicana. Fue por esta razón que Manuel María Ponce llegó a ser considerado como el iniciador del nacionalismo musical en México, de los compositores más importantes de ese país y de los compositores para la guitarra más importantes a nivel mundial. *“[...] empleo de las grandes formas dentro de la música para guitarra, viene a convertir a Ponce en un verdadero **innovador**, puesto que antes o después de él, nadie había escrito seis sonatas para el instrumento, ni unas variaciones de la envergadura de las escritas sobre la Folía.”* (Miguel Alcázar, 2000)

1.6. Obra completa para guitarra de Manuel Ponce

A pesar de no ser guitarrista, Ponce tenía tal facilidad para componer para este instrumento. Escribió poco más de 20 obras para guitarra conocidas actualmente, las cuales enriquecieron el repertorio guitarrístico del siglo XX. Esta amplia producción consta de seis sonatas, dos sonatinas, canciones populares, una gran cantidad de preludios, dos suites, tres grupos de tema con variaciones y un concierto para guitarra y orquesta, entre otras obras de poca extensión.

*“La mayoría de sus manuscritos para guitarra ha sido preservada en su archivo, faltando sólo los que permanecieron en poder de Segovia, y que **fueron extraviados** en su largo peregrinar de un continente a otro, por desastres nacionales y personales, como la Guerra Civil Española, o **simplemente por robo**. Tal es el caso de las cuatro primeras sonatas, la suite en el estilo de Weiss, las Variaciones sobre la Folía, además de varias piezas...”* (Miguel Alcázar, 2000)

En el caso de la obra “Allegretto” de 1933, esta fue descubierta hace pocos años y estrenada el 20 de noviembre de 2009 en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música de la UNAM por el reconocido guitarrista mexicano Juan Carlos Laguna.

Otro caso es el de la Giga Melancólica “al estilo de Robert de Visse”, la cual fue atribuida al mismo Ponce, pero años más tarde se descubrió que originalmente pertenecía a la Suite II en Re menor para clave del compositor alemán Johann Jakob Froberger (1616-1667) por lo cual no ha sido incluida en la lista. Caso contrario ocurrió con varias de sus obras en estilo barroco, las cuales fueron atribuidas intencionalmente a compositores con Silvius Leopold Weiss y Alessandro Scarlatti, pero posteriormente se descubrió que eran de autoría de Ponce. (Matanya Ophee, 1996). Esta atribución se dio por mutuo acuerdo entre Segovia y Ponce.

Incluso cabe mencionar que, debido a los cambios realizados por Segovia en muchas de estas obras, se han encontrado manuscritos con varias versiones, tal es el caso del Thème varié et finale y varios de los 24 Preludios que se analizarán más adelante.

Como aclaración, la siguiente lista está conformada por las obras de las que se tiene conocimiento de su existencia, gracias a cartas entre Segovia y el mismo Ponce. En las cartas se mencionan muchas obras, entre ellas la Sonata II (solo se conoce el “Andante”, luego de que se perdiera su obra en un saqueo durante la Guerra Civil Española y fuera descubierta recientemente por el guitarrista italiano Angelo Gilardino) y su Sonatina en homenaje a Tárrega, de la cual solo se ha encontrado su último movimiento “Allegro”. Además, varias de las obras no poseen una fecha de composición confirmada, que sea exacta o esté realmente clara, por lo tanto, se incluyen entre paréntesis los distintos años en que han sido fechados según varias de las fuentes consultadas.

OBRA	AÑO COMPOSICIÓN
Sonata mexicana (Sonata I)	(1923) (1925)
Canciones populares mexicanas (Adaptaciones) La pajarera, Cuiden su vida, La Valentina (Armonizadas) Estrellita, Por ti mi corazón (Compuestas)	(1923-1927)
Prélude en La menor (Si menor, cejilla)	1925
Thème varié et finale (Tema, variado y final)	1926
Sonata para guitarra y clavicembalo	1926
Sonata II en La menor / Thorens (Andante)*	(1925) (1926)
Preludio en Mi menor	1927
Alborada (arreglo)	1927
Canción / Canción popular gallega (arreglo) Melodía Catalana: “El Noi de la Mare”	1927

Sonata III	1927
Sonata clásica, Homenaje a F. Sor (Sonata IV)	1928
24 Preludios	(1928-1930)
Sonata romántica, Homenaje a Schubert (Sonata V)	1929
Postludio	1929
Diferencias sobre 'La Folía' de España y Fuga	1929-1930
Suite en La menor (atrib. S.L. Weiss)	(1929-1930)
Preludio, Allemanda, Sarabanda, Gavota, Giga	
Estudio en Trémolo (1930),	1930
Sonata VI, "de Paganini" (arreglo)	1930
Preludio en Mi mayor	1931
Suite "Antigua" en Re mayor (atrib. Scarlatti)	1931
Preambulo, Courante, Sarabanda, Gavota I-II, Giga	
Prélude (Allegretto), Ballet (Balletto), Courante	1931-1936
Sonatina, Homenaje a Tárrega (Allegro)*	1932
Cuatro piezas para guitarra: Mazurca, Vals, Trópico, Rumba	(1932) (1934)
Allegretto	1933
Sonatina meridional	(1930) (1932) (1939)
Preludio en Mi mayor para guitarra y clave (arreglo)	(1936)
Concierto del Sur	1940
2 Viñetas: Vespertina, Matinal (Rondino)	(1946) (1948)
Cuarteto, para guitarra, violín, viola, violoncello (incompleto)	1946
Seis Preludios cortos / fáciles	1947
Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948)	1948
TRANSCRIPCIONES DE TERCEROS	OBRAS EXTRAVIADAS
Scherzino mexicano	Mov. I y II de la sonatina "Homenaje a Tárrega"
5 piezas para 2 guitarras	Mov. I y III de la Sonata II en La menor
Lejos de ti, Marchita el alma	Sarabanda en Mi mayor
A la orilla de un palmar	Sarabanda en La menor
Yo adoro a mi madre	Andante
-	Homenaje a Bach

2. Los 24 Preludios

2.1. Origen y re-descubrimiento

La creación de estos Preludios data del periodo entre 1928 y 1930, periodo en el cual Ponce se encontraba en Francia actualizando su conocimiento de las nuevas tendencias musicales que se desarrollaban en Europa durante esa época. Ponce termina los preludios en 1929 y se los presenta a Segovia para publicar en 1930 (Editorial Schott), de los cuales únicamente publica doce.

Casi medio siglo después, el guitarrista, compositor, investigador y musicólogo mexicano Miguel Alcázar, sería responsable del rescate de parte de la obra de Ponce. Alcázar nace el 26 de abril de 1942 en la Ciudad de México. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en Cleveland Institute of Music, donde fue maestro, y en el Conservatorio Nacional de Música, donde obtuvo su maestría con mención honorífica en 1972. Además, obtuvo premios en composición y grabó varios discos de guitarra, haciendo difusión de la música mexicana, en especial del compositor Manuel María Ponce.

Según menciona Alcázar (2000), en la correspondencia de Segovia varias ocasiones se hace mención de los preludios como "estudios", la primera vez en 1928. Es en una carta de febrero de 1929 en que se refieren por primera vez a estos

como preludios. En esta carta, los califica como incompatibles con respecto al carácter de Estudios, principalmente por la dificultad técnica que poseen, a tal punto de considerarlos como “imposibles”. Conforme pasó el tiempo, el nombre de preludios apareció en varias cartas, y no volvió a hacerse mención de los estudios.

Es hasta 1976, que el mismo Alcázar se ve en la necesidad de investigar sobre el repertorio de Ponce para guitarra, directamente de los archivos y manuscritos de Ponce, al que el heredero da acceso. Según Alcázar, el encontró la mayor parte de los preludios juntos en una libreta grande, entre obras para guitarra y piano. Entre los folios (Hojas) 37 y 39 estaban los preludios 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 16; los folios 40 y 41 contenían los preludios 21, 22, 23, 24 y 1. Luego, menciona que entre otros papeles encontró dos folios que reintegró a la libreta con los preludios 14, 15, 17, 18, 19 y 20.

En ese momento, Alcázar notó que cada preludio estaba escrito en una tonalidad diferente, por lo que llegó a la conclusión de que pertenecían a una serie de 24 Preludios tal y como lo había hecho Frederick Chopin y otros grandes compositores en otra época, notando un faltante de únicamente cinco preludios más. Encontró el 2, 4 y 5 en un folio suelto y doblado a la mitad; y el 6 lo tomó de un cuaderno aparte, con bosquejos para guitarra.

En el caso del preludio #3 faltante, debido a que no pudo ser encontrado, Alcázar decidió tomar un canon a dos voces y transcribirlo a Sol mayor, la cual era la tonalidad faltante, y que aparecería junto a los demás preludios en la Edición hecha por Tecla Editions en 1981. Sin embargo, posteriormente Alcázar encuentra entre otro manuscrito de las Variaciones sobre un tema de Cabezón, una variación que no corresponde con la tonalidad de la obra, sino que casualmente está en Sol mayor y cumple con la forma y las características como uno de los preludios, por lo cual, decide incluirla para la siguiente edición a cambio del canon que transcribió en la edición anterior.

2.2. Descripción de los Preludios

Hay que tener claro que la obra está compuesta por 24 preludios escritos en todas las tonalidades, exceptuando las enarmonías (C#, A#m, Cb, Abm, Gb, Ebm). Este tipo de uso que se le dio a las series de preludios se inicia con los 24 preludios Op. 67 de Johann N. Hummel e influenció a varios compositores como Chopin, Scriabin, Rachmaninov, Debussy y Gershwin, que pudieron haber sido la inspiración que tuvo Ponce para concebir sus 24 preludios para guitarra. Esta característica se presenta desde la primera mitad del s.XVIII con el “Clave bien temperado” de Bach.

A diferencia de las series de 24 preludios de otros compositores, los preludios de Ponce además de ser para guitarra, tienen una duración total (en conjunto) de 20 a 25 minutos aproximadamente. Cada preludio tiene aproximadamente un minuto de duración con margen de 0:30 a 1:30, a diferencia de otras series que prácticamente lo doblan en duración. También podemos encontrar variedad de

estilos compositivos y técnicas específicas para la guitarra implícitas en cada uno de ellos, casi asemejándose a estudios.

Durante los próximos apartados, se tomarán en cuenta cuatro ediciones de los preludios: 12 preludios, publicados por Segovia en 1930 (versión renovada 1958); 24 Preludios, Primera y Segunda edición publicadas por Miguel Alcázar (1981); y la Obra Completa para guitarra de Manuel María Ponce de acuerdo a los manuscritos originales, publicado también por Miguel Alcázar (2000). Como principal referencia se tomará la segunda edición de 1981, debido a ser esta la más reconocida y completa, debido a que incluye digitaciones y otras propuestas, en parte basadas en la edición de Segovia (1930), además de algunas correcciones hechas por el mismo Alcázar. Pero también se considerará la versión basada en los manuscritos al tener notorias diferencias de escritura en los preludios, tal cual lo había escrito Ponce, posiblemente sin recibir algunos de los pequeños cambios propuestos por Segovia (o podría decirse que impuestos).

Se pretende realizar una síntesis de ambas versiones de los 24 preludios, con propuestas distintas que alteren lo menor posible la versión original de la obra y de la edición de Alcázar (1981), la más referenciada internacionalmente. Y principalmente, que contenga toda una propuesta pedagógica de como abarcar los preludios, tomando en cuenta aspectos importantes de cada uno.

En la siguiente tabla, podemos observar los preludios según el orden de la edición de 1981, junto con sus respectivas tonalidades, indicaciones de tempo y carácter, métrica y duración aproximada de cada uno.

PRELUDIO	TONALIDAD	CARÁCTER	MÉTRICA	DURACIÓN
#1	C	[Moderato]	3/4	1:10
#2	Am	[Agitato]	3/4	0:30
#3	G	Allegretto	6/8	0:30
#4	Em	[Allegro]	4/4	0:20
#5	D	[Vivo]	4/4	0:35
#6	Bm	[Lento]	3/4	0:35
#7	A	Vivo	3/8	0:45
#8	F#m	Tranquilo	4/4	1:30
#9	E	Allegretto vivo	2/4	0:45
#10	C#m	Moderato	4/4	1:10
#11	B	Vivo	3/8	0:45
#12	G#m	Un po' animato	2/4	0:50
#13	F#	Andante	4/4	1:10
#14	D#m	Andantino	2/4	0:45
#15	Db	[Moderato]	5/4	0:50
#16	Bbm	Allegretto	2/4	0:35
#17	Ab	Andantino mosso	9/8	0:50
#18	Fm	Andante	4/4	1:00
#19	Eb	Allegretto	6/8	0:35
#20	Cm	[Allegretto vivo]	2/4	0:55
#21	Bb	[Moderato]	2/4	0:50
#22	Gm	Agitato	4/4	0:45
#23	F	Allegro	4/4	0:45
#24	Dm	Moderato espressivo	2/4	1:25

Como podemos observar, además de poseer distintas tonalidades también posee variedad tanto en uso de métricas como indicaciones de tempo o carácter. Esto da muchas posibilidades de práctica dentro de la obra entera, asemejándose a una serie de estudios.

En su mayoría, los preludios presentan dos voces bien definidas, con una melodía en agudos y otra en graves. Muchas de estas presentan una melodía con bajos sencillos o pedal, aunque también otros preludios son de tipo contrapuntístico, en que ambas voces poseen pasajes melódicos de igual importancia. También se da el uso de acordes triada en forma ocasional, en especial al final de cada preludio. Pocos presentan una tercera voz (o más voces) que complete la armonía en forma vertical, ya que generalmente se completa en forma horizontal a través de una melodía con un contrapunto implícito o con el uso de arpeggios.

En la mayor parte de los preludios existe gran influencia de la música barroca al ser muy contrapuntísticos. En cuanto a estilo, también presenta características de la música española y claramente de la música popular mexicana, en el cual se basa en su totalidad el preludio #19. Además, características impresionistas habituales en la obra de Ponce desde su formación en París a partir de 1925.

Acerca de la dificultad de los preludios, es muy variable y dependen de distintos factores como tonalidad, velocidad, digitación y articulación. A pesar de esto, todos los preludios son practicables y se pueden tocar con ciertas dificultades, pero superables. Por lo tanto, para efectos de este trabajo, no se comparte la siguiente mención hecha por Andrés Segovia en una de las cartas dirigidas a Ponce:

*“Por cierto que los preludios **no son practicables**, en el sentido en que han sido concebidos. Resultan la mayor parte de una **dificultad incompatible** con el carácter de estudios elementales que les da la escala de que van precedidos, y otros **totalmente imposibles**.”* (Miguel Alcázar, 2000)

Esta dificultad depende en mayor medida de una buena digitación, de la habilidad del ejecutante, forma de práctica y tiempo que este dedique; por lo tanto, más adelante se propone una digitación que ayude a la ejecución de cada uno de los preludios.

2.3. Ediciones y principales diferencias

Como se mencionó en uno de los apartados anteriores, Ponce termina los preludios en el año 1929 y se los entrega a Andrés Segovia para que los revise y envíe posteriormente a publicar. Debido a la dificultad de los preludios para el guitarrista de esa época, por razones de promoción de la obra y por no desechar la obra por completo, Segovia decide publicar únicamente 12 preludios en dos series de 6 preludios, con la idea de publicar más adelante los preludios restantes que presentaban mayor dificultad, lo cual no sucedió.

Dentro de esta serie de 12 preludios, publicó algunos de estos con una tonalidad distinta en la que habían sido escritos, posiblemente para facilitar la ejecución y hacerlos más accesibles al guitarrista que quisiera adquirir esta música. En relación con la edición de 1981 de Miguel Alcázar, la cual se basó en una investigación y recopilación de los manuscritos originales de Manuel Ponce hallados entre sus pertenencias en México, no corresponden a la numeración de los preludios de 1930 debido a que Segovia alteró este orden, por lo tanto, en la siguiente tabla comparativa se ha decidido agrupar los preludios de ambas ediciones con el número al cual corresponde el preludio y su tonalidad:

Segovia (1930)	TONALIDAD	Alcázar (1981)	TONALIDAD
No. 1	F#m	No. 8	F#m
No. 2	A	No. 7	A
No. 3	F#	No. 13	F#
No. 4	B	No. 11	B
No. 5	Bm	No. 16	Bbm
No. 6	Dm	No. 24	Dm
No. 7	C	No. 1	C
No. 8	Ab	No. 17	Ab
No. 9	E	No. 9	E
No. 10	D	No. 15	Db
No. 11	Bb	No. 21	Bb
No. 12	F#m	No. 18	Fm

Como se puede observar en la tabla anterior, en los preludios 5, 10 y 12 de la edición de 1930 la tonalidad no corresponde a los preludios de la edición de 1981, sino que estos tres preludios fueron transcritos medio tono arriba del original. Esta transcripción claramente facilita la lectura y digitación, proporcionando la ejecución de notas con cuerdas al aire. En cambio, en las tonalidades originales, estas notas son alteradas, por lo que obligatoriamente se deben presionar las cuerdas con los dedos de la mano izquierda, y por ende se dificulta la digitación.

Estos no son los únicos cambios realizados en la edición publicada por Segovia, también se pueden encontrar sugerencias de tempo, digitaciones, notas adornadas, dinámicas y pequeños pasajes melódicos que no pertenecen a las versiones que originalmente están en los manuscritos de Ponce. Estos cambios no necesariamente van en contra de la esencia original de los preludios o del compositor, sino que según menciona Segovia en varias de sus cartas a Ponce, los justificaba como pasajes imposibles de tocar o como una sugerencia de cambios para mejorar la obra y hacerla de mayor gusto al público que normalmente convocaba en sus conciertos. Un ejemplo es este fragmento tomado por Miguel Alcázar (2000) de una carta de Segovia a Ponce escrita en 1930:

*“Por cierto que **los preludios no son practicables**, en el sentido en que han sido concebidos. [...]. Entonces he imaginado hacer a Schott la proposición de que los edite en cuatro cuadernos de a seis cada uno y sin relación tonal. Y ha aceptado. Ayer le envié los seis del primer cuaderno. Que son estos: Fa sostenido menor, la mayor, si mayor, re menor, fa sostenido mayor y **el de si bemol menor que he***

tenido que transportarlo a si natural porque en el tono original no era posible. He suprimido las escalas. ¿Estás de acuerdo? Me llevaré los otros a París para enseñártelos y ver de modificarlos. Siento darte todavía trabajo con esto, pero no hay más remedio. Si mientras los has compuesto hubiésemos estado juntos, todo hubiese resultado bien.”

Por otro lado, años después, Miguel Alcázar publica la Obra completa de Ponce según los manuscritos originales encontrados entre las pertenencias, respetando la versión original tal cual fueron compuestos y sin realizar ningún cambio o sugerencia, según él menciona. Entre las diferencias más evidentes que presentan los manuscritos, destaca el orden de los preludios del 17 al 24, el cual es distinto al que se conoce en la edición de 1981 que imita el orden de los preludios de Chopin. En el siguiente cuadro podemos ver la disposición en ambas ediciones y el orden tonal en los últimos ocho preludios:

AMBAS EDICIONES				
No. 1				C
No. 2				Am
No. 3				G
No. 4				Em
No. 5				D
No. 6				Bm
No. 7				A
No. 8				F#m
No. 9				E
No. 10				C#m
No. 11				B
No. 12				G#m
No. 13				F#
No. 14				D#m
No. 15				Db
No. 16				Bbm
Alcázar (2000)	TONALIDAD	EQUIVALENCIA	Alcázar (1981)	TONALIDAD
No. 17	F	No. 23	No. 17	Ab
No. 18	Dm	No. 24	No. 18	Fm
No. 19	Bb	No. 21	No. 19	Eb
No. 20	Gm	No. 22	No. 20	Cm
No. 21	Eb	No. 19	No. 21	Bb
No. 22	Cm	No. 20	No. 22	Gm
No. 23	Ab	No. 17	No. 23	F
No. 24	Fm	No. 18	No. 24	Dm

2.3.1. Digitación y otros aspectos

Muchas de las diferencias entre ediciones radican principalmente en cambios y sugerencias hechas tanto por el editor como por Andrés Segovia en su momento. Por lo tanto, en este apartado se destacan los principales cambios y diferencias con respecto al manuscrito original publicado en el 2000 por Alcázar.

Las diferencias más notorias están en la escritura rítmica en los manuscritos, respecto a la duración de los bajos y algunas voces que muchas veces son más

largas en el manuscrito. Se puede suponer que esto se debe en parte a que Ponce no era realmente guitarrista y en la escritura dejaba notas con duraciones largas o cortas con faltantes de tiempo, posiblemente para que Segovia tuviese la libertad de revisar y decidir qué era lo más conveniente en la guitarra. Como particularidad, la edición basada en los manuscritos, no muestra precisamente las copias originales, sino una reescritura en versión digital, por lo cual podría no estar exento de algún error de transcripción.



Ambas imágenes son extractos del preludio #8. El de la parte superior pertenece a la edición basada en los manuscritos y la inferior en la edición de 1981. Podemos observar cómo en la voz del medio la figuración rítmica cambia, donde la superior presenta una figuración con silencio de corchea, mientras que la imagen inferior se extiende la negra con una ligadura, creando una suspensión que resuelve en la segunda corchea del pulso siguiente.

En este mismo preludio, se presenta una pequeña alteración de la melodía en la edición de 1981, seguramente por algún error de Alcázar o la editorial, ya que tanto en la edición de los manuscritos como la de 1930 se corresponden. Se ubica en el cuarto compás, precisamente las tres últimas corcheas, que según el manuscrito realmente son Mi, Re, Do:



Algo similar sucede en el compás 12 de este mismo preludio, pero en la edición basada en los manuscritos. Acá tanto el bajo sobre el tercer tiempo como la segunda corchea de ese mismo pulso, muestran la nota “Fa” en lugar de un “Mi” que presentan las ediciones de 1981 y 1930. Es difícil saber cuál de los dos presenta la versión correcta debido a que también podría deberse a un error humano al transcribir los manuscritos o puede que el mismo Ponce haya realizado este cambio.



Los preludios también presentan diferencias en cuanto al tempo sugerido y carácter, en su mayoría sugerencias hechas por el mismo Alcázar en la edición de 1981 y por el mismo Segovia en dos de los 12 preludios de 1930. Aunque este último no se puede determinar, debido a que esos dos preludios no poseen indicación alguna entre los manuscritos hallados por Alcázar. Por esta razón, también existe la posibilidad de que realmente sean indicaciones que el mismo Ponce hizo posteriormente (preludios 1 y 15). En caso aparte, en el preludio #17 sucede lo contrario y el 18 sí presenta un cambio de tempo, seguramente realizado adrede por Segovia. A continuación, se presenta un cuadro comparativo de las tres ediciones consultadas:

PRELUDIO	Alcázar (1981)	Segovia (1930)	"Manuscritos"
#1	[Moderato]	Andantino	-
#2	[Agitato]		-
#3	<i>Allegretto</i>		Allegretto
#4	[Allegro]		-
#5	[Vivo]		-
#6	[Lento]		-
#7	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>	Vivo
#8	<i>Tranquilo</i>	<i>Tranquilo</i>	Tranquilo
#9	[Allegretto]	<i>Allegretto vivo</i>	Allegretto vivo
#10	<i>Moderato</i>		Moderato
#11	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>	Vivo
#12	<i>Un po' animato</i>		Un po' animato
#13	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>	Andante
#14	<i>Andantino</i>		Andantino
#15	[Moderato]	Allegretto espressivo	-
#16	<i>Allegretto</i>	<i>Allegretto</i>	Allegretto
#17	<i>Andantino mosso</i>	-	Andantino mosso
#18	<i>Andante</i>	Moderato	Andante
#19	<i>Allegretto</i>		Allegretto
#20	[Allegretto vivo]		-
#21	[Moderato]	-	-
#22	<i>Agitato</i>		Agitato
#23	<i>Allegro</i>		Allegro
#24	<i>Moderato espressivo</i>	<i>Moderato espressivo</i>	Moderato espressivo

Como se observa, originalmente las indicaciones están presentes en 16 preludios, además existen dos sugerencias más en la edición de Segovia y finalmente, Alcázar nos propone un tempo para cada uno de los 8 preludios sin indicación según el manuscrito.

Cabe mencionar que uno de los preludios en que se presentan mayores cambios es el #16. Este preludio inicialmente tenía pasajes escritos una octava por debajo de lo que presentan las ediciones de 1981 y 1930. En el caso de los dos compases marcados a la derecha de la siguiente imagen, resultaría imposible en la

guitarra mantener el Sol \flat y seguido tocar el La \flat , razón por la cual podría haberse presentado el cambio de octava para dar la posibilidad de usar cuerdas distintas.



Caso contrario se presenta en la edición publicada en 1930 y editada por Segovia, en que más que leves cambios e inclusión de matices y dinámicas, presentan notorias modificaciones en la melodía, armonía y exclusión de notas, que alteran por completo la composición. Incluso, podemos observar como al final del preludio #16 presenta compases añadidos o que no pertenecen al original.



Preludio #16, según el manuscrito original.



Preludio #16, Edición 1930.

Finalmente existen leves cambios en la escritura que no afectan melódica o rítmicamente la obra, sino que buscan facilitar visualmente la lectura del intérprete con un uso determinado de las plicas, ligaduras, puntillos e incluso silencios. Por ejemplo, en el preludio #23 se evidencia aún más el contratiempo que realiza el bajo Fa y Sol en el segundo y cuarto pulso respectivamente, al fragmentar la negra con puntillo en una negra ligada a una corchea.



2.3.2. Preludio #3 en Sol mayor

Este preludio presenta una particularidad en las dos ediciones de 1981. Según cuenta Alcázar, al buscar los preludios los encontró distribuidos en 6 diferentes folios con solo un faltante de 5 preludios más. Estos preludios faltantes eran el 2, 3, 4, 5 y 6.

Los 19 preludios encontrados estaban en tonalidades distintas, por lo que llegó a la conclusión de cuáles eran las tonalidades faltantes. Alcázar encontró los preludios faltantes a excepción del #3, por lo cual decidió incluir en su primera publicación un canon a dos voces y transportarlo a la tonalidad faltante. Poco tiempo después, hallaría entre los manuscritos de las “Variaciones sobre un tema de Cabezón”, una variación en un tono que no correspondía a la obra, pero sí a la tonalidad de Sol mayor, que correspondía con la del prelude faltante. Por esto, decidió hacer una segunda edición con el prelude encontrado, curiosamente el mismo año que su anterior edición. Debido a que ambas ediciones son del año 1981, tiende a haber una confusión entre ambas ediciones que además comparten el mismo formato, mas no el prelude #3.



Séptima Variación

“Posteriormente, cuando publiqué, también con Tecla, las Variaciones sobre un tema de Cabezón, una de las variaciones de otro manuscrito copiado por Don Antonio Brambila, estaba escrita en Sol mayor y no en la tonalidad de las variaciones.” (Miguel Alcázar, 2000).

Para este trabajo, debido a que el prelude #3 de la Primera Edición claramente no pertenece a la serie de los 24 preludios (según el testimonio del mismo Alcázar), se decide no incluirlo dentro del análisis y propuesta de esta investigación, pero se crea este apartado para aclarar la procedencia del pequeño canon a dos voces transpuesto a Sol mayor, posiblemente original para piano.

Allegretto espressivo

Preludio #3, Primera Edición de 1981

Como característica principal de este canon, entre ambas voces hay una diferencia de una octava justa y existe una imitación perfecta tanto en ritmo como intervalos durante todo el preludio, a excepción de los últimos dos compases donde se da el cierre y cadencia. En estos, la primera voz realiza un cierre con un movimiento melódico de sexta menor descendente y asciende por grado conjunto (Re, Fa#, Sol), mientras que la voz inferior una octava por debajo, realiza una triada descendente iniciando también en la nota Re (Re, Si, Sol).

También vale destacar que, este canon presenta una dificultada técnica en cuanto a la digitación para mantener voces, lo cual evidencia la poca naturalidad de la obra para la guitarra. Aun así, se puede encontrar una forma para mantener todas las voces, aunque no es la más práctica, ni natural para lo que normalmente presenta el repertorio propio para guitarra.

El preludio encontrado posteriormente, hasta el día de hoy se considera el preludio #3 original, especialmente porque no cumple con la forma de una variación al no tener semejanza alguna con el tema de Cabezón, presenta una melodía clara con un bajo que marca el primer pulso cada tres corcheas. A pesar de presentar una digitación demandante, la cual habitualmente está presente en la música de Ponce, se acomoda de forma natural a la guitarra a diferencia del preludio de la edición anterior. Además, presenta un formato y carácter similar al resto de los preludios que integran la serie de 24.

Allegretto Preludio #3, Segunda Edición de 1981

2.3.3. Preludio #6 en Si menor

Respecto al preludio #6 es un caso muy especial que surgió de forma accidental con el trabajo de investigación de estos Preludios. Mientras buscaba información específica de los 12 preludios que inicialmente publicó Segovia en 1930, en un blog un usuario mencionó el hecho de que el preludio #6 se parece muchísimo a una sección del Vals compuesto por Ponce en 1932, curiosamente en la misma tonalidad.

Este hecho me llamó altamente la atención, así que decidí analizar cómo encontraron los preludios. A pesar de que fueron compuestos con anterioridad al Vals, únicamente se hicieron públicos 12 preludios, los cuales eran específicamente el 1, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 21 y 24, según la numeración de la edición de 1981. Esto nos deja un faltante de 12 preludios de los cuales no podríamos asegurar que son realmente los que compuso Ponce, por lo que depende de la confianza en

el trabajo realizado por Miguel Alcázar, pero en este caso, decidí hacer un análisis según la descripción de cómo fueron encontrados.

Primero, hay que tomar en cuenta que la referencia y testimonio que se tiene acerca de la investigación y hallazgo de los preludios realizado por Miguel Alcázar, es tomada de la publicación "Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales", por lo que el orden original de los preludios no corresponde con el orden original de la edición que tomamos como referencia. Por lo tanto, en esta sección se hará el análisis con los cambios de numeración de los preludios que van del 17 al 24, según la edición de 1981.

Alcázar cuenta que encontró en una libreta, entre dos folios, los preludios 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 16; que con respecto a los 12 preludios ya conocidos habría dos nuevos, el 10 y 12, por lo que se puede llegar a la conclusión de que estos realmente pertenecen a la serie.

Luego en otros dos folios encontró los preludios 17, 18, 19, 20 y 1; acá hallaría los preludios 19 y 20 que también se podría concluir que pertenecen a la serie.

Finalmente, menciona que encontró por aparte dos folios que reintegró a la libreta, con los preludios 14, 15, así como los 21, 22, 23 y 24 respectivamente; con lo cual se daría el descubrimiento de los preludios 14, 22 y 23.

A partir de acá, podemos observar que Alcázar encontró siete nuevos preludios de los que no se tenía conocimiento y su autenticidad se respalda por seguir un orden de numeración y de tono. Pero aún le hacían falta cinco preludios más, por lo que decidió buscarlos por las tonalidades faltantes: La menor, Sol mayor, Mi menor, Re mayor y Si menor.

Bajo esta premisa, Alcázar encuentra tres preludios dejando un faltante de los preludios en Sol mayor y Si menor. A partir de este momento es donde surge la duda: ¿la composición en Si menor encontrada realmente corresponde al prelude #6 la serie?, la cual que nace debido a la siguiente mención de Alcázar:

*"En un folio suelto, grande, doblado a la mitad, hallé los preludios 2, 4 y 5. El 6 fue tomado de un pequeño **cuaderno que contiene varios bosquejos para guitarra** y el 3, en Sol mayor, no pudo ser encontrado."*

Según esta declaración, el prelude que encuentra pertenece a una serie de bosquejos, lo cual se puede definir como borradores, elementos o ideas sin desarrollar o terminar. Al saber esto, decidí buscar el Vals que se menciona por su similitud y hacer una breve comparación de ambas composiciones. A continuación, se expone la partitura del prelude y distintas versiones del fragmento del Vals:

[Lento]

Preludio #6, edición de 1981

Fragmento Vals, editado por Segovia

Meno mosso

Vals, manuscrito original de Ponce

Como se puede observar, ambos extractos poseen una estructura muy similar de 16 compases e inician en anacrusa, además de estar en el mismo tono y tener una melodía casi idéntica, a excepción de la figuración rítmica que, a pesar de ello, sigue manteniendo el mismo patrón de melodía y respuesta en la voz grave. Las principales diferencias están al final de ambas frases, pero a pesar de ello mantiene algunos motivos, con la particularidad de estar ubicados al final de una sección o frase distinta. Un claro ejemplo se evidencia en los compases 6 y 7 del fragmento del Vals, en que se presentan dos acordes triada, los mismos que aparecen al final del preludio #6.

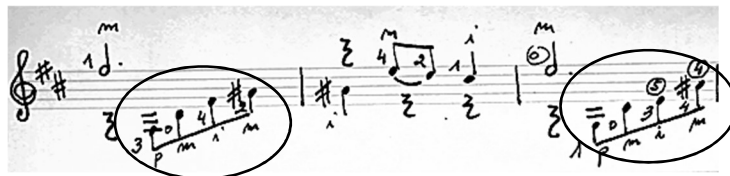
Preludio #6
Vals (Editado por Segovia)
Vals (Manuscrito de Ponce)

Respecto a las similitudes entre ambas obras, lo más destacado del Vals que editó Segovia se halla en el compás 5, el cual presenta una figuración rítmica exactamente igual al Preludio, y una relación interválica prácticamente idéntica, a excepción de la última corchea, que en el preludio sería la nota “Si” en lugar del “Re” que presenta:

Propiamente en el manuscrito del Vals podemos encontrar otra similitud al Preludio, que no está presente en la edición editada por Segovia (compás 11):

A diferencia de estas dos versiones del Vals, existe una más, de la cual se hace una breve mención por parte del guitarrista uruguayo Cesar Amaro (1991) durante un recital y donde asegura que posee un manuscrito, tal cual fue escrito por Manuel Ponce antes de ser revisado y arreglado por Segovia. No menciona la procedencia del manuscrito, pero revisando este, se encontraron notorias diferencias con respecto a sus otras versiones. Aún más interesante es que, estas

diferencias tienen mayor similitud rítmica a lo que se puede encontrar dentro del preludio #6. En la siguiente imagen se muestran los primeros tres compases:



Según lo analizado, es difícil saber si realmente era el preludio #6, debido a la gran similitud con una sección del Vals del mismo Ponce. ¿Este realmente fue un borrador de ese Vals compuesto en 1932, o el Vals se inspiró de este preludio?, ¿podría ser un tema reciclado adrede?

No existe o está disponible la información ni herramientas para saberlo con exactitud, sino que requeriría una investigación más profunda y prolongada que no comprende la finalidad de este trabajo. Sin embargo, considero de suma importancia exponer esta relación, poder dar a conocer sus similitudes y el creer en la posibilidad de que aún no se haya encontrado el preludio #6.

3. Categorizaciones

Como se mencionó con anterioridad, cada preludio presenta particularidades compositivas y técnicas propias de la guitarra, como por ejemplo el trémolo. A partir de esto, podemos utilizar cada uno de ellos para trabajar aspectos técnicos y musicales determinados. Aunque no se sabe con certeza si fueron concebidos bajo ese fin, sí se sabe que en principio fueron pensados como una serie de estudios, lo cual menciona Segovia en esta carta escrita a Ponce el 22 de mayo de 1928:

*“Mi querido Manuel: Ahí van algunas fórmulas para los **estudios**. He puesto, de mano derecha e izquierda. Como los hace con facilidad, no te contentes con uno de cada especie, sino [haz] dos para elegir el que esté más cerca de la dificultad propuesta, o los dos.*

*Estoy cada vez más contento con la idea de estos **estudios** que van a servir para que se trabaje la guitarra como cualquier otro instrumento. Te llevaré un método de Sor y otro de Aguado, para que, revisando el texto, te des cuenta de otras muchas fórmulas didácticas.*

*Si te parece se publicarán dos cuadernos, o tres; **Estudios Elementales**, de Dificultad Media, y Superiores. En cada uno de esos cuadernos habrá **estudios** para ambas manos y obritas que no sobrepasen la dificultad propuesta. En los del último grado, **estudios** de velocidad y polifónicos.” (Miguel Alcázar, 1989)*

Según esta mención, la serie de preludios pudo haber sido pensada inicialmente como una serie didáctica con distintos niveles de dificultad para ambas

manos, pero por algún motivo nunca se hizo la serie y en cambio, poco tiempo después cambiaron las menciones hechas en las cartas, por preludios.

Debido a esto, he decidido tomar la serie de 24 preludios y dividirla tanto por el tipo de técnica utilizada, como también, agruparla por dificultad en tres diferentes grupos bajo el mismo concepto de clasificación propuesto por Segovia. Pero, debido a la particularidad de que son preludios de gran dificultad, la idea de un grupo “elemental” no es lógico, por lo tanto, pertenecerán a la siguiente clasificación: Nivel Inicial, Nivel Intermedio y Nivel Avanzado (según la población a la cual se dirige).

Esta propuesta está dirigida principalmente a estudiantes con un nivel intermedio e intermedio-avanzado en adelante (equivalente a pre-universitario y primer año universitario). A pesar de esto, también podría aplicarse a estudiantes de un nivel menor, con la condición de que se aplique únicamente con el grupo de preludios de “Nivel Inicial” y con la ayuda de un maestro que le brinde soluciones a las deficiencias técnicas que aún pueda poseer el estudiante.

Para iniciar, vamos a clasificar los preludios según las distintas características presente en cada uno de ellos, desde la duración de cada uno, métrica y velocidad, hasta el tipo de característica técnica presente (compositiva o guitarrística).

La siguiente tabla agrupa los preludios según su tonalidad (cantidad de alteraciones en armadura), carácter (menor a mayor velocidad), métrica y duración:

PRELUDIO	TONALIDAD	PRELUDIO	CARÁCTER	PRELUDIO	MÉTRICA	PRELUDIO	DURACIÓN
#1	C	#6	[Lento]	#9	2/4	#4	0:20
#2	Am	#8	Tranquilo	#12	2/4	#2	0:30
#3	G	#13	Andante	#14	2/4	#3	0:30
#4	Em	#18	Andante	#16	2/4	#5	0:35
#23	F	#14	Andantino	#20	2/4	#6	0:35
#24	Dm	#17	Andantino	#21	2/4	#16	0:35
#5	D	#24	Moderato	#24	2/4	#19	0:35
#6	Bm	#1	[Moderato]	#1	3/4	#7	0:45
#21	Bb	#15	[Moderato]	#2	3/4	#9	0:45
#22	Gm	#21	[Moderato]	#6	3/4	#11	0:45
#7	A	#10	Moderato	#4	4/4	#14	0:45
#8	F#m	#3	Allegretto	#5	4/4	#22	0:45
#19	Eb	#16	Allegretto	#8	4/4	#23	0:45
#20	Cm	#19	Allegretto	#10	4/4	#12	0:50
#9	E	#9	Allegretto	#13	4/4	#15	0:50
#10	C#m	#20	[Allegretto]	#18	4/4	#17	0:50
#17	Ab	#4	[Allegro]	#22	4/4	#21	0:50
#18	Fm	#23	Allegro	#23	4/4	#20	0:55
#11	B	#12	Animato	#15	5/4	#18	1:00
#12	G#m	#5	[Vivo]	#7	3/8	#1	1:10
#15	Db	#7	Vivo	#11	3/8	#10	1:10
#16	Bbm	#11	Vivo	#3	6/8	#13	1:10
#13	F#	#2	[Agitato]	#19	6/8	#24	1:25
#14	D#m	#22	Agitato	#17	9/8	#8	1:30

Mediante esta tabla poseemos una guía de trabajo según características específicas de cada obra, por ejemplo, en el caso que necesitemos una obra que no sea rápida, con una métrica relativamente sencilla, con una duración aproximada de un minuto y además posea pocas alteraciones, por medio de la tabla podemos ubicar el preludio #1, que podría satisfacer esas necesidades. Otra situación hipotética, podría ser la necesidad de trabajar una obra exigente en velocidad, pero más corta, por lo cual el preludio #22 sería el ideal.

En el caso de las características técnicas, poseemos gran variedad en cada uno de los preludios presentados en la siguiente tabla:

PRELUDIO	TÉCNICA 1	TÉCNICA 2	TÉCNICA 3	TÉCNICA 4
#1	Escala	Legato	Traslados Cortos	-
#2	Trémolo	Posiciones Fijas	Media Cejilla	-
#3	Progresión	Traslados Cortos	Arpegio	Posiciones Fijas
#4	Posiciones Fijas	Arpegio	Escala	-
#5	Contrapunto	Traslados Cortos	Escala	-
#6	Legato	Extensiones	Media Cejilla	-
#7	Polirritmia	Sincopa	Ligados	Media Cejilla
#8	Cejilla	Traslados Cortos	Extensiones	Arpegios
#9	Traslados Cortos	Intervalos 4ta	Media Cejilla	-
#10	Contrapunto	Media Cejilla	Traslados Cortos	-
#11	Extensiones	Plaqué	Media Cejilla	Posiciones Fijas
#12	Arpegio	Posiciones Fijas	Media Cejilla	Extensiones
#13	Legato	Contrapunto	Cejilla	-
#14	Ligados	Media Cejilla	Contrapunto	Apagado Bajos
#15	Métrico (5/4)	Media Cejilla	Apagado Bajos	Posiciones Fijas
#16	Extensiones	Media Cejilla	Arpegio	Traslados Cortos
#17	Escala	Traslados Cortos	Arpegio	-
#18	Media Cejilla	Cejilla	Extensiones	Arpegio
#19	Cejilla	Posiciones Fijas	Plaqué	-
#20	Posiciones Fijas	Ligados	Extensiones	Media Cejilla
#21	Contrapunto	Media Cejilla	Extensiones	Apagado Bajos
#22	Arpegio	Ligados	Posiciones Fijas	Legato
#23	Ligados	Contrapunto	Legato	-
#24	Plaqué	Ornamento	Ostinato	Media Cejilla

Cada una de las características anteriores se ubica de izquierda a derecha según sobresale en cada preludio, en que la primera se le puede considerar como la principal característica presente.

Entre las características técnicas más recurrentes de la totalidad de los preludios, encontramos las cejillas y medias cejillas, las cuales son recursos técnicos demandantes y reafirman la dificultad que poseen los preludios. También se presenta el uso de arpegios, un recurso muy común en la guitarra, y pasajes contrapuntísticos característicos del estilo barroco, que enriquecen la composición especialmente en obras para instrumentos armónicos. Además, es claro que varios de los preludios sobresalen por una técnica específica y en algunos se presentan características únicas, entre estos el #2 (trémolo) y #24 (ornamentos).

	Cejilla Media Cejilla	Posiciones Fijas	Arpeggio	Extensiones	Traslados Cortos		
PRELUDIOS	2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 24	2, 3, 4, 11, 12, 15, 19, 20, 22	3, 4, 8, 12, 16, 17, 18, 22	6, 8, 11, 12, 16, 18, 20, 21	1, 3, 5, 8, 9, 10, 16, 17		
	Ligados	Escala	Plaqué	Apagado Bajos	Tremolo		
PRELUDIOS	7, 14, 20, 22, 23	1, 4, 5, 17	11, 19, 24	14, 15, 21	2		
	Contrapunto	Legato	Métrico	Progresión	Polirritmia Síncopa	Ornamento	Ostinato
PRELUDIOS	5, 10, 13, 14, 21, 23	1, 6, 13, 22	15	3	7	24	24

Este último cuadro muestra las técnicas con mayor presencia dentro de la serie de preludios. Se reitera el uso indiscutible de la cejilla, como mayor recurso técnico y que brinda soluciones de digitación en función a la tonalidad.

3.1. Niveles: Inicial, Intermedio y Avanzado

A partir de acá, se agrupan los preludios por dificultad y se dividen en tres grupos de ocho. Para ello, se toma en cuenta principalmente la dificultad técnica para ambas manos y su tonalidad. Además, se considerará la idea original de Segovia de incluir a los preludios de velocidad y polifónicos entre los de mayor nivel.

Primero, se agruparán en el **Nivel Inicial**, los preludios con pocas alteraciones, tiempos lentos y poco o nulo uso de la cejilla. Entre estos se decide incluir los preludios: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13 y 24.

En el caso del #2 de trémolo, se incluye a pesar de la exigencia en mano derecha, debido a que las digitaciones en la mano izquierda no presentan gran dificultad y originalmente no presenta una indicación de tempo, que da la libertad de trabajarlo despacio. Por otro lado, el preludio #13 en Fa# mayor, a pesar de poseer muchas alteraciones presenta una indicación de tempo moderada y no presenta gran dificultad para ambas manos.

Seguidamente, en el **Nivel Intermedio** se incluyen indistintamente de la tonalidad, los preludios que, a pesar de las tonalidades y tipos de técnicas implícitas, aún presentan grado de comodidad en digitación, con pasajes bastante guitarrísticos y un tempo no muy rápido. Este nivel lo componen los preludios: 7, 8, 9, 10, 15, 17, 19 y 23.

Varios de estos poseen una dificultad extra para la mano izquierda a diferencia de los que se agrupan dentro del nivel inicial, debido a que se presenta mayor uso de la cejilla, extensiones y traslados, además de tener tiempos un poco más rápidos.

Finalmente, en el grupo de preludios de **Nivel Avanzado** encontraremos los preludios de mayor velocidad, los más contrapuntísticos y que en general, presentan

mayor dificultad técnica para ambas manos, tomando en cuenta las técnicas utilizadas y los pasajes que, desde un punto de vista muy personal, llegan a ser “antiguitarrísticos” por efecto de la tonalidad. Entre estos encontramos los preludios: 11, 12, 14, 16, 18, 20, 21 y 22.

A continuación, se presenta nuevamente la tabla de los preludios y sus características técnicas, pero en este caso, agrupados según el nivel:

NIVEL INICIAL				
#1	Escala	Legato	Traslados Cortos	-
#2	Trémolo	Posiciones Fijas	Media Cejilla	-
#3	Progresión	Traslados Cortos	Arpegio	Posiciones Fijas
#4	Posiciones Fijas	Arpegio	Escala	-
#5	Contrapunto	Traslados Cortos	Escala	-
#6	Legato	Extensiones	Media Cejilla	-
#13	Legato	Contrapunto	Cejilla	-
#24	Plaqué	Ornamento	Ostinato	Media Cejilla
NIVEL INTERMEDIO				
#7	Polirritmia	Síncopa	Ligados	Media Cejilla
#8	Cejilla	Traslados Cortos	Extensiones	Arpegios
#9	Traslados Cortos	Intervalos 4ta	Media Cejilla	-
#10	Contrapunto	Media Cejilla	Traslados Cortos	-
#15	Métrico (5/4)	Media Cejilla	Apagado Bajos	Posiciones Fijas
#17	Escala	Traslados Cortos	Arpegio	-
#19	Cejilla	Posiciones Fijas	Plaqué	-
#23	Ligados	Contrapunto	Legato	-
NIVEL AVANZADO				
#11	Extensiones	Plaqué	Media Cejilla	Posiciones Fijas
#12	Arpegio	Posiciones Fijas	Media Cejilla	Extensiones
#14	Ligados	Media Cejilla	Contrapunto	Apagado Bajos
#16	Extensiones	Media Cejilla	Arpegio	Traslados Cortos
#18	Media Cejilla	Cejilla	Extensiones	Arpegio
#20	Posiciones Fijas	Ligados	Extensiones	Media Cejilla
#21	Contrapunto	Media Cejilla	Extensiones	Apagado Bajos
#22	Arpegio	Ligados	Posiciones Fijas	Legato

3.2. Características de los preludios más determinantes de cada categoría

Para esta sección, se ha decidido hacer una breve descripción con las principales características de los preludios más sobresalientes de cada categoría. Se tomarán en cuenta únicamente tres preludios de cada nivel (Inicial, Intermedio y Avanzado), tomando en cuenta la característica técnica y valor didáctico que posee sobre los demás preludios de cada grupo. Los preludios seleccionados son los siguientes:

- **2** (Trémolo), **7** (Polirrítmico), **24** (Plaqué y Ornamentos)
- **9** (Cuartas y Traslados), **13** (Legato), **15** (Métrica)
- **12** (Arpegios y Cejilla), **14** (Ligados), **21** (Contrapunto)

Preludio #2: La característica técnica base en la totalidad del preludio es el trémolo; su dificultad radica en que se emplea sobre la segunda y tercera cuerda únicamente. El preludio está en la tonalidad de La menor, pero presenta el uso del segundo grado rebajado, el cual es una característica propia del estilo español y que popularmente se le llama cadencia Andaluza. Además, presenta un claro pedal de tónica y en otras ocasiones de dominante, al inicio de cada frase. En cuanto a estructura presenta nueve frases de dos compases cada una y la melodía está presente en el bajo de seis negras por frase. Finaliza con un acorde de tercera de picardía (La mayor).



Preludio #7: La principal característica de este preludio se halla en su estructura rítmica, que presenta polirritmia en varios de los pasajes de contrapunto. Está en La mayor y presenta una métrica de 3/8, lo cual permite crear polirritmia dentro de dos compases de esta métrica (3/4) en conjunto con el uso de la síncopa. En cuanto a estructura, posee una forma ternaria donde la tercera sección presenta una forma tipo codetta, en reminiscencia a la primera sección. En cada frase se suele mantener un movimiento de escala descendente, proveniente del motivo inicial. Armónicamente, comparte características de la música española, con presencia de acordes de dominante con séptima, alternando el quinto grado del acorde con un sexto grado (si → do).



Preludio #9: Este preludio está escrito en Mi mayor y presenta un claro motivo compuesto por intervalos de cuarta que se mantiene durante todo el preludio. Esta armonía es una clara influencia del impresionismo francés. El movimiento melódico de cuartas va en conjunto con movimientos de segunda o grado conjunto, lo que da la idea de dos voces en contratiempo. Rítmicamente mantiene una figuración de grupos de cuatro semicorcheas, que solo se rompe al alternar con el bajo en un tiempo de corchea. La cadencia final es sobre el quinto grado (semicadencia) con prolongación, que crea una sensación de falta de resolución.



Preludio #12: Se caracteriza principalmente por el uso del arpeggio en tresillo en todo el preludio. Su tonalidad (Sol# menor) involucra un gran uso de la cejilla como recurso facilitador, pero aun así se puede considerar de los preludios de mayor dificultad. La melodía está presente en la voz del bajo, con su acompañamiento en el arpeggio tresillo restante. Además, en su mayoría presenta un uso interválico de terceras, que ocasionalmente se rompe con algunos grados conjuntos. Armónicamente posee características del impresionismo. Presenta una estructura ternaria con un tema A, un desarrollo o sección B y retoma A. Finaliza con un acorde de tercera de picardía (Sol# mayor).



Preludio #13: Este preludio está en la tonalidad de Fa# mayor, pero a pesar de ello, es de los más sencillos de la serie, respecto a digitación y velocidad (andante). Alterna secciones de contrapunto imitativo a una octava, con pasajes totalmente monódicos, perfectos para trabajar el legato. En cuanto a estructura, presenta dos motivos muy claros que se alternan entre cinco frases bien definidas dentro de una única sección. El legato involucra uso traslados y extensiones, y en la sección de contrapunto el uso de la cejilla.



Preludio #14: Este Andantino en Re# menor, tiene una fuerte influencia de la música Barroca, que se ve reflejado en el uso de contrapunto, y pequeños vestigios de la música española presentes en el motivo rítmico del tresillo. Se caracteriza por el uso de los ligados en la ejecución de las notas tipo bordadura (mordente ascendente) de los tresillos. Armónicamente, también presenta características de la música española con el uso del segundo grado rebajado (cadencia andaluza). Además, están presente técnicas como la media cejilla y extensiones, las cuales se ponen en práctica principalmente sobre pasajes con secuencias melódicas.



Preludio #15: Su característica principal radica en el tipo de métrica (5/4) que es la única de este tipo de todos los preludios. Posee un motivo rítmico bien definido (negra, cuatro corcheas y dos negras) y que se mantiene durante todo el preludio, a excepción del compás 6, en que la secuencia se rompe. En cuanto a estructura, está construida sobre una sola sección, y posee dos voces bien definidas, melodía y acompañamiento, con algunas intervenciones de acordes. Además, presenta frases con una extensión de dos compases, a excepción de un pequeño puente en los compases del 7 al 9. Finalmente, el uso del silencio de negra cumple un papel muy importante, debido a que marca los pulsos de por medio a la voz secundaria y crea la sensación de un sentido métrico impar.



Preludio #21: Este preludio en Sib mayor presenta un claro contrapunto a dos voces, de tipo “fughetta”, que se deriva de la “fuga” barroca pero con poca extensión, por lo tanto, es el preludio más marcado por la influencia de este estilo. El sujeto inicial tiene una extensión de tres compases y aparece tres veces más únicamente sobre la voz superior y con su respectivo contrasujeto: sobre el compás 4 una quinta superior, reaparece en la misma octava en el compás 11, y en el compás 21 en una tercera superior. El uso de recursos como la cejilla y extensiones es fundamental para poder mantener la duración de ambas voces, especialmente la superior que posee la mayor parte del tiempo los pulsos completos. Por su parte, la voz inferior realiza pulsaciones en contratiempo la mayor parte del preludio.



Preludio #24: Este preludio tiene la particularidad de que la armonía se desarrolla sobre el quinto grado (La mixolidio) a pesar de tener una armadura de Re menor. Presenta una armonía propia de la música popular española, basada en la escala andaluza, haciendo el uso del primer grado y el segundo grado rebajado. Otra particularidad es que la melodía proviene de un tema popular castellano, el cual se desarrolla y reexpone una octava inferior. A diferencia del resto de preludios, este presenta características como el reiterado uso de acordes de tres a cinco notas, un ostinato o bajo pedal y presencia de ornamentos, propios del estilo.



4. Pasajes conflictivos

Como sucede en la mayor parte de las obras hechas por compositores que no son guitarristas, presentan pasajes de gran dificultad en que hay que ideárselas para ejecutar de manera correcta, más que todo, para mantener la duración voces. En el caso de los preludios, encontramos este tipo de pasajes e incluso, pasajes “irreparables”, en que la alternativa para ejecutarlos tal cual aparecen no suele ser muy práctica y mucho menos cómoda para las condiciones del instrumento. Por lo tanto, en este apartado se expondrán estos pasajes y la propuesta creada para ejecutarlos.

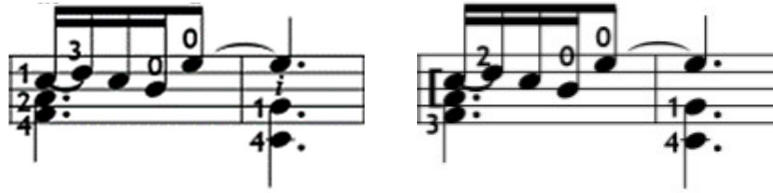
Preludio #7: Las dificultades radican en mantener la duración de las notas en el acompañamiento, precisamente en los compases 10, 12, 15 y 35. En el caso del compás 10 y 12, tenemos un “Do#” y “Sol#” que se mantienen durante todo el compás, por esta razón, la digitación debe darse en cuarta y quinta cuerda respectivamente. Por lo tanto, queda una extensión un tanto incómoda que precede la melodía en segunda y tercera cuerda, pero permite mantener ambas voces:



En el compás 15 sucede algo similar, pero con la particularidad de que es necesario mantener una media cejilla sobre las notas “Mi” y “La”, y seguidamente con el dedo 2 realizar un arrastre hacia el mismo traste de la cejilla (Do#). Es una digitación bastante arriesgada en el sentido de mantener ambas notas, pero beneficia la fluidez de la melodía principal:



En otros casos se pueden sacrificar algunas voces que están en un segundo plano o no son tan perceptibles. A continuación, se plantean dos posibles digitaciones para el compás 35, la de la izquierda presenta una digitación que permite mantener las voces a pesar de no ser tan natural, y a la derecha sacrifica la voz intermedia de forma casi imperceptible y es más natural a la mano. En la segunda alternativa también podría ejecutarse el “Si” de la cuarta semicorchea sobre la tercera cuerda con dedo 4:

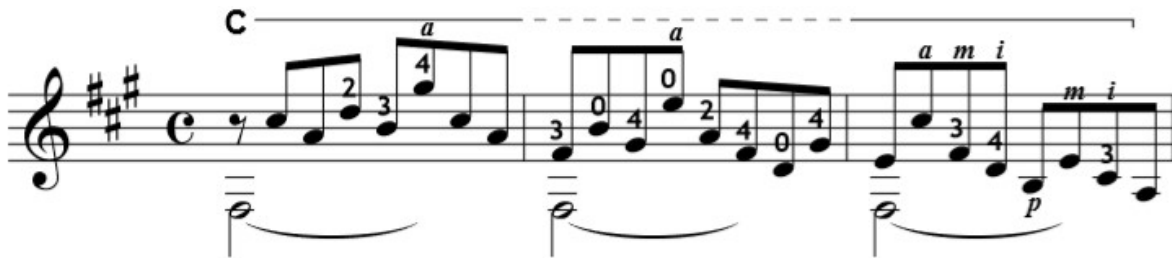


También existen pasajes con otro tipo de dificultad, basado en el uso de la media cejilla al alternarse con la cuerda al aire, este es el caso de los compases 17, 18 y 19:

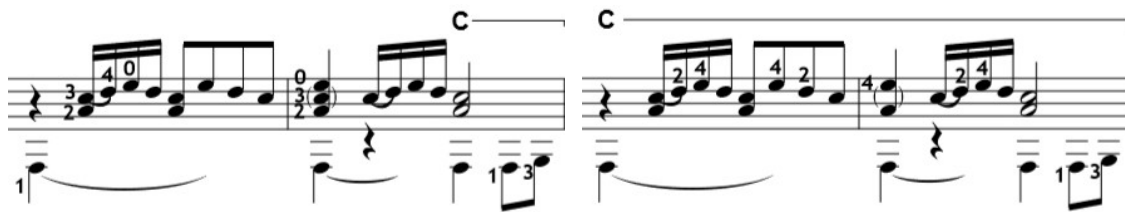


En este caso, lo que se busca es hacer un breve contacto con las notas que se indican en la melodía (Fa#) y seguidamente levantar el dedo sin perder la nota de la voz intermedia (La). El movimiento consiste en extender el dedo 1 y se apoya con un leve movimiento de la muñeca y descenso del codo.

Preludio #8: Este preludio posee una dificultad que radica en el uso de la cejilla y que en muchos pasajes no es del todo práctica debido a la necesidad el uso de las extensiones y cuerdas al aire. Un buen ejemplo se puede encontrar tan solo iniciando, en el compás 2. A pesar de no ser realmente complicado técnicamente, sí involucra a ambos de los aspectos citados, por lo que es necesario soltar la cejilla temporalmente sin perder el bajo en “Fa#”:



Los siguientes dos compases, debido a que una de las notas solo aparece en la edición basada en los manuscritos (2000), se ha decidido mantenerla como opcional y proponer dos digitaciones. En la primera se incluye la nota extra por lo tanto el “Mi” debe ubicarse en cuerda al aire y, por ende, la digitación irá en función de esta. Por otro lado, la segunda propuesta de digitación permite mantener el patrón de cejilla, el cual no se ve afectado debido a la ausencia de la nota extra. A continuación, se presentan ambas propuestas de izquierda a derecha respectivamente:



En el siguiente pasaje podemos observar una secuencia de suspensiones ubicado en los compases 14, 15 y 16. Este tipo de movimiento de voces, muchas veces conlleva a una variedad de dificultades en la guitarra, que pueden culminar con la imposibilidad de ejecutarlas tal y como está escrito. En este caso, se implementó una propuesta de digitación en que se pueden mantener todas esas suspensiones, pero para ello debe hacerse un correcto uso de la media cejilla y las extensiones, en especial sobre el segundo pulso del compás 16:



Finalmente, a pesar de que los siguientes compases (20 y 21) presentan una clara secuencia, no poseen un patrón definido en digitación e involucran el uso de la cejilla, media cejilla y extensión en forma aislada. Por lo tanto, la dificultad radica en la caridad de ambas voces y la precisión de cada cambio de posición:



Preludio #11: Tal vez este es uno de los preludios más incómodos y complicados, debido a la digitación que implica. Esta involucra reiterados cambios de posición en conjunto con cejillas, medias cejillas, extensiones y acordes plaqué, además de que su melodía principal se ubica en una voz intermedia y sobre una métrica impar (3/8), lo cual dificulta la digitación en mano derecha. Un ejemplo claro se encuentra en los primeros compases:



Como se puede observar, es común repetir dedos en mano derecha cada vez que se ejecuta un acorde, excepto en los compases 3 y 4. También se presentan extensiones entre el “Mi” y “Fa#”, precisamente en los compases 3 y 5. Además, el cambio de cejilla a posición abierta entre los compases 1 y 2, donde debe levantarse la cejilla sin retirar el dedo sobre el bajo en “Si”, para posteriormente recolocar una media cejilla que cubra el “Mi” del tercer tiempo del compás 2.

Otra particularidad se presenta sobre compases del 9 al 13, ya que se involucra cambios de posición cada compás en conjunto con extensiones, especialmente en el tercer compás, el cual se digitó de esa manera para mantener la voz del bajo. En ese mismo compás, en el “Do#” debe prepararse la cejilla que cae en el siguiente compás:



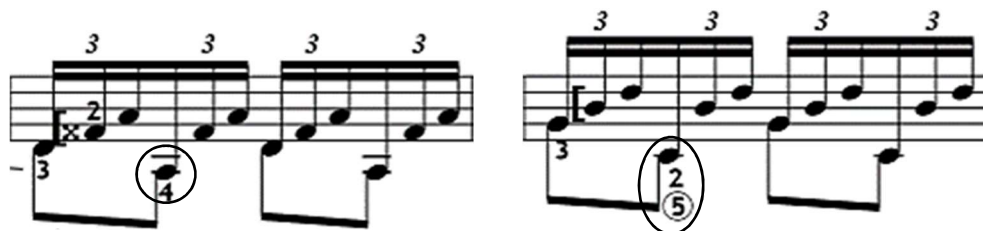
Otros pasajes en que es importante preparar cejilla en una nota determinada y sobre el segundo traste precisamente, es en los compases 25, 27, 39, 51 y 52:



Por último, en los compases finales se presenta el uso de la media cejilla hasta la cuarta cuerda, y en el compás 63, debe levantarse levemente para posibilitar el “Mi” al aire sin perder la nota “Sol” de la cuarta cuerda. Inmediatamente se debe volver a colocar la media cejilla sobre el tercer pulso:



Preludio #12: Es el preludio más demandante y cansado para ambas manos, por el uso continuo de la cejilla en mano izquierda y del arpeggio en mano derecha. Podemos encontrar las primeras dificultades en los compases del 12 al 19, los cuales presentan un tipo de secuencia con media cejilla, traslados y extensiones, e implican posiciones que pueden considerarse como no tradicionales en la guitarra:



Seguidamente, se presenta tal vez el pasaje más incómodo de toda la serie de preludios, específicamente los compases 20, 21 y 22. Este se caracteriza por la extensión de hasta dos trastes de por medio entre el dedo 3 y 4.



Como alternativa a la digitación, puede apoyarse con media cejilla sobre la tercera y segunda cuerda en lugar de únicamente el dedo 1 sobre la segunda cuerda, ya que es precedido por un pasaje con cejilla también sobre las mismas cuerdas y el hecho de mantener la cejilla se facilita.

Por otro lado, se presenta una particularidad respecto a una idea compositiva sobre el compás 24, donde coincide la voz de la melodía con la del acompañamiento en la misma nota "Fa#" y la disposición de las demás notas, no permite una digitación en que puedan ejecutarse ambas voces en distintas cuerdas. Por lo tanto, la única opción es el cruce de ambas voces sobre la misma nota en la misma cuerda, lo que provoca que se pierda el efecto polifónico, aunque la velocidad del preludio disimula un poco esta situación:



Preludio #16: Este preludio originalmente tenía varios pasajes escritos una octava inferior, entre ellos el compás 6 y 7 en que se da el uso conjunto de cejilla y una extensión amplia, precisamente sobre las primeras dos corcheas:



Una particularidad técnica única en los preludios se presenta en el compás 12. En este es necesario hacer uso de la media cejilla con dedo 4 para mantener la dirección de los traslados en la secuencia, si no tendría que digitarse con media cejilla con dedo 1 sobre el sexto traste. Otra alternativa es cambiar la media cejilla por los dedos 3 y 4, pero eso añade una extensión amplia entre el dedo 2 y 3:



Lo mismo sucede en el compás 19, con la diferencia de que posee un bajo en “Fa” sobre la sexta cuerda, por lo cual limita cualquier otra digitación:



En el compás 14 se presenta una digitación única debido al bajo en “Fa” sobre la sexta cuerda, por lo cual hay que realizar una extensión hasta el “La⁴” de la primera cuerda. Además, esa extensión lo antecede la nota “Mi^b” sobre la segunda cuerda, que fuerza el uso repetido del dedo 4 en las 2 últimas corcheas. También está la alternativa de sustituir por el dedo 4 en el “Mi^b” por el 3 si la extensión entre el dedo 2 y 3 lo permite:



Por último, en los compases 16 y 17, se presentan medias cejillas en conjunto con notas al aire. En el primer compás se realiza con la falange interior del dedo para posibilitar el “La₄” al aire; en el siguiente compás se sostiene el bajo “Si₁” con la falange exterior del dedo y así se posibilita la ejecución del “Mi₄” al aire.



5. Propuesta de interpretación

Para este apartado, se busca mantener una versión fiel a la edición basada en los manuscritos y a la edición de 1981. Por lo tanto, se mantienen algunas de las propuestas de Alcázar, con pequeños cambios en el fraseo, tempo, escritura (diseño), distribución de compases y sistemas, con la intención de incluir las propuestas más acertadas y mantener la idea original de los preludios.

Sin embargo, se implementarán aspectos totalmente originales en digitación, que dé fluidez al discurso, posibilite mantener la duración de las notas y el movimiento de voces tal cual se establece, manteniendo la idea de brindar una digitación viable para el nivel de ejecutantes al cual es dirigido este trabajo.

Por otro lado, se deja de lado la inclusión de matices y dinámicas o algún otro cambio que no esté establecido en los manuscritos, debido a que suele ser de criterio muy personal y establece una visión de interpretación unidireccional, que podría limitar la creatividad y musicalidad del ejecutante. Se brindará un aporte en cuanto a la digitación, articulación y tempo.

Como aclaración, se propone una simbología que resuelva la falta de indicaciones para alternativas técnicas poco utilizadas pero que en esta serie de preludios son de gran ayuda. El signo “Γ”, simboliza la utilización parcial de un sector de la cejilla con la intención de posibilitar cuerdas al aire, ya sea en los agudos o los bajos. Se implementa el paréntesis “()” sobre notas opcionales que aparecen únicamente en una edición de Alcázar (1981 y 2000). Además, se encerrará entre llaves “[]” las indicaciones de carácter que no pertenecen originalmente a los preludios para aclarar que son totalmente opcionales.

1

m p i m

i a m i p

i m i m i

a i m i m i m i a

m

0 1 2

a m i

p

Allegretto

The musical score is written for guitar and consists of two systems of four staves each. The first system is in 3/8 time and the second in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *m* (mezzo), *a* (accendo), *i* (incurvo), and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4, and string numbers by 0-4. The piece concludes with a final chord in the second system.

6° en Re

6° en Re

Allegretto vivo

f

C

49

Moderato

10

The musical score is written in G major (one sharp) and common time. It consists of ten staves. The first nine staves are in treble clef, and the tenth is in bass clef. The music is marked 'Moderato'. The score includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte). Articulation includes accents and slurs. The score ends with a final chord in the bass clef staff.

11 *Vivo* *m i* *m i* *m i* *m i* *m i* *i p*

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

6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

C

13 **Andante**

C

C

C

C

② ③ ④ ⑤ ⑥

14 **Andantino**

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Andantino". The piece is characterized by frequent triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamics include "m" (mezzo), "i" (piano), "a" (accento), and "p" (piano). The score concludes with a "p" dynamic marking.

15

15

p *m* *p* *m*

② ③ ② ③ ④ ⑤ ⑥

16

16

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

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

m i a m *a*

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

Andantino mosso

17

The musical score is written in G major (one sharp) and 9/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino mosso'. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a measure number '17'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m). Accents are marked with 'i', 'a', and 'm'. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Allegretto

(Chant populaire mexicain)

19

20

i m i i m
m i m i m
i i m i m i
p
i m
p
m i m
m i m
m i m
i m i m

21

The musical score is written for guitar in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and slurs. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated throughout. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first staff. The score concludes with a final chord in the seventh staff.

Agitato

22

i p m *p m i a*

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

f

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

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

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

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

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

m *a*

Allegro

23 *ff*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (G minor), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure is numbered '23' and has a fortissimo (*ff*) dynamic. The score consists of six staves of music. The first staff contains measures 23-24. The second staff contains measures 25-26. The third staff contains measures 27-28. The fourth staff contains measures 29-30. The fifth staff contains measures 31-32. The sixth staff contains measures 33-34. The piece concludes with a final chord in the sixth staff. Various musical notations are used, including slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Articulation marks like 'i' and 'a' are present. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Moderato espressivo

(Chant populaire espagnol)

24

6. Propuesta didáctica

A partir de la categorización y división de niveles realizados anteriormente, se crea una propuesta de trabajo dirigida a estudiantes guitarra en proceso de perfeccionamiento técnico, entre lo que podría definirse como estudiantes de nivel intermedio o intermedio-avanzado.

Debido a que los preludios proponen una dificultad más allá de las digitaciones que pueden considerarse “naturales” en la guitarra, estos sobrepasan lo tradicional y exigen llevar los aspectos técnicos como la cejilla, extensiones y arpeggios, más allá de lo habitual. Incluso, obliga al ejecutante a utilizar recursos “antinaturales” o “no tradicionales”, para resolver pasajes determinados que son únicamente utilizados en obras de gran envergadura.

Como estrategia, se propone trabajar independientemente del nivel, uno o dos preludios dentro de una misma categoría, dependiendo del nivel del estudiante. Este repertorio debe trabajarse durante un periodo aproximado de cuatro a seis meses, ya sea solo o en conjunto con el repertorio habitual de trabajo. Es importante no sobrecargar al estudiante únicamente con repertorio complejo, por lo tanto, se propone complementar con obras sencillas que contrasten con los preludios, ya sean estudios o piezas.

La implementación de estos preludios al repertorio habitual puede considerarse un excelente complemento de estudio, debido a que el estudiante es obligado a utilizar recursos que no siempre presentan obras escritas principalmente por guitarristas. Además, funcionan perfectamente como una muestra que precede a obras complejas que se trabajan en niveles avanzados, en especial repertorio de compositores del siglo XX en adelante y adaptaciones para la guitarra.

Además, puede incentivar al estudiante a resolver pasajes por cuenta propia, a partir de digitaciones o técnicas “no habituales” y utilizando recursos como: cejillas con dedos distintos al 1, extensiones amplias, cejillas parciales, u otro tipo de posibilidades existentes no contempladas para efecto de este trabajo, como el uso del pulgar de mano izquierda para presionar algún bajo con una amplia extensión de la mano, rasgueos con mano izquierda, tapping, entre otras técnicas extendidas.

Seguidamente, desde una síntesis de características propias de cada categorización, se mencionan algunos de los preludios más destacados o aptos para trabajar con cada uno de los niveles establecidos:

Primero, tenemos el grupo de preludios de Nivel Inicial, dirigido principalmente a estudiantes de nivel intermedio y dependiendo del estudio podría adaptarse alguno de los preludios #1, #4, #5 y #6 a estudiantes pre-intermedios, principalmente por sus características técnicas y flexibilidad de tempo.

Para el grupo de preludios de nivel Intermedio, sobresalen los preludios #7, #8, #9 y #15 por las técnicas utilizadas y el nivel de complejidad ideal para pulir la técnica de estudiantes de nivel intermedio.

En el caso de los preludios dentro del último escalón, los de Nivel Avanzado se dirigen únicamente a los ejecutantes intermedio-avanzados o mayor, debido a que cumplen más una función de demostrar la habilidad técnica, más como una obra de concierto corta, que como un estudio. Acá destacan preludios como el #14, #18, #21 y #22, aunque dentro de este nivel, cualquier preludio es apropiado.

A pesar de estas sugerencias realizadas, es importante considerar que los preludios deben ser escogidos en función de la necesidad técnica del estudiante y las capacidades que posea para afrontarlos. Por ello, a continuación, se presenta una tabla con los preludios en forma descendente según las categorizaciones realizadas, donde el primero se puede considerar el más sencillo en cada categoría y nivel:

	TONALIDAD		TEMPO - CARÁCTER		TÉCNICA	
NIVEL INICIAL	#1	C	#6	[Lento]	#1	Escala
	#2	Am	#13	Andante	#4	Posiciones Fijas
	#3	G	#24	Moderato espressivo	#3	Progresión
	#4	Em	#1	[Moderato]	#6	Legato
	#24	Dm	#3	Allegretto	#13	Legato
	#5	D	#4	[Allegro]	#5	Contrapunto
	#6	Bm	#5	[Vivo]	#24	Plaqué
	#13	F#	#2	[Agitato]	#2	Tremolo
NIVEL INTERMEDIO	#23	F	#8	Tranquilo	#17	Escala
	#7	A	#17	Andantino mosso	#15	Métrico (5/4)
	#9	E	#15	[Moderato]	#9	Traslados Cortos
	#8	F#m	#10	Moderato	#10	Contrapunto
	#19	Eb	#19	Allegretto	#23	Ligados
	#10	C#m	#9	Allegretto vivo	#19	Cejilla
	#17	Ab	#23	Allegro	#8	Cejilla
	#15	Db	#7	Vivo	#7	Polirritmia
NIVEL AVANZADO	#22	Gm	#18	Andante	#20	Posiciones Fijas
	#21	Bb	#14	Andantino	#22	Arpegio
	#18	Fm	#21	[Moderato]	#12	Arpegio
	#20	Cm	#16	Allegretto	#14	Ligados
	#12	G#m	#20	[Allegretto vivo]	#18	Media Cejilla
	#11	B	#12	Un po' animato	#21	Contrapunto
	#14	D#m	#11	Vivo	#16	Extensiones
	#16	Bbm	#22	Agitato	#11	Extensiones

Bajo las mismas clasificaciones, también se decide realizar una síntesis de todas categorizaciones para proporcionar una guía estándar de estudio, que contiene con un orden progresivo según la dificultad general de los preludios en cada uno de los niveles. Esta organización se basa principalmente en el análisis cada una de las dificultades, desde un punto de vista personal posterior al análisis, digitación, practica y ejecución de todos los preludios:

	PRELUDIO	TONALIDAD	TEMPO - CARÁCTER	TÉCNICAS	
NIVEL INICIAL	#1	C	[Moderato]	Escala	Legato
	#3	G	Allegretto	Progresión	Traslados Cortos
	#4	Em	[Allegro]	Posiciones Fijas	Arpeggio
	#5	D	[Vivo]	Contrapunto	Traslados Cortos
	#6	Bm	[Lento]	Legato	Extensiones
	#2	Am	[Agitato]	Tremolo	Posiciones Fijas
	#13	F#	Andante	Legato	Contrapunto
	#24	Dm	Moderato espressivo	Plaqué	Ornamento
NIVEL INTERMEDIO	#15	D _b	[Moderato]	Métrico (5/4)	Media Cejilla
	#17	A _b	Andantino mosso	Escala	Traslados Cortos
	#10	C#m	Moderato	Contrapunto	Media Cejilla
	#8	F#m	Tranquilo	Cejilla	Traslados Cortos
	#19	E _b	Allegretto	Cejilla	Posiciones Fijas
	#9	E	Allegretto vivo	Traslados Cortos	Intervalos 4ta
	#23	F	Allegro	Ligados	Contrapunto
	#7	A	Vivo	Polirritmia	Sincopa
NIVEL AVANZADO	#20	Cm	[Allegretto vivo]	Posiciones Fijas	Ligados
	#18	Fm	Andante	Media Cejilla	Cejilla
	#14	D#m	Andantino	Ligados	Media Cejilla
	#21	B _b	[Moderato]	Contrapunto	Media Cejilla
	#22	Gm	Agitato	Arpeggio	Ligados
	#16	B _b m	Allegretto	Extensiones	Media Cejilla
	#11	B	Vivo	Extensiones	Plaqué
	#12	G#m	Un po' animato	Arpeggio	Posiciones Fijas

Finalmente, como docente hay que tener claro que esta serie no es de estudios propiamente, por lo tanto, no están creados con la finalidad de trabajar una necesidad determinada bajo una dificultad fácilmente superable. En realidad, los preludios presentan estos aspectos técnicos en forma parcial o total en algunos casos, con dificultades que implican el uso conjunto de varias técnicas, aumentando su dificultad respecto a lo que habitualmente encontramos en las series de estudios para la guitarra.

Conclusiones

El haber podido leer, practicar, analizar, ejecutar e investigar acerca de estos preludios, me permitió entender de una forma más clara las dificultades y ventajas que posee este tipo de repertorio que normalmente no se conoce a profundidad. Incluso, pertenece a un periodo musical que no es habitual sino hasta niveles avanzados.

Además, este permite experimentar variedad de estilos presentes en cada uno de los preludios, en especial el estilo propio del periodo post-romántico, al cual pertenece el impresionismo que caracteriza la serie, además de ser un estilo escaso en el repertorio para guitarra. A pesar de existir un número reducido de preludios con una digitación cómoda, se evidenció que la mayor parte de los preludios poseen cualidades que requieren un alto dominio técnico, por lo tanto, su dificultad se limita al nivel que está dirigida esta propuesta o bien a uno mayor. Esta característica también nos limita como docentes a aplicar esta propuesta únicamente a estudiantes que pertenecen a centros especializados, excluyendo a una población de principiantes o sin la madurez necesaria para entender el lenguaje musical que posee la serie, a pesar de la sencillez en escritura y polifonía.

Desde la perspectiva de “estudios”, se evidenciaron características a favor como la duración, un claro motivo técnico presente en la mayoría de los preludios, poder experimentar con tonalidades que no son comunes en el repertorio para nuestro instrumento y la exigencia tanto técnica como musical que es habitual en series de estudios como: los 12 estudios de Heitor Villa-Lobos, los 20 Estudios Sencillos de Leo Brouwer, 10 Estudios de Giulio Regondi, 25 Estudios de Mateo Carcassi, entre otros.

También podemos encontrar características en contra, como limitaciones de digitación, pasajes insolucionables (que obligan el cambio de la articulación, cortar voces o arriesgar la fluidez musical), un lenguaje musical complejo, y el uso excesivo de la cejilla y variantes que suelen ser complejos.

Desde la experiencia personal, considero que cada preludio logra cumplir verdaderamente con la función de estudios, a pesar de la dificultad propuesta. Por otro lado, esta investigación aclaró muchas interrogantes acerca del origen y finalidad de los preludios, pero también planteó nuevos cuestionamientos que deben ser tomados en cuenta para un futuro rescate de la obra de este compositor.

Finalmente, considero que además de este aporte, existen más posibilidades y propuestas que amplíen la aplicación didáctica de estos estos preludios, como por ejemplo: cambiar las tonalidades para facilitar la ejecución de estos y el uso del “capodastro” para mantener el tono original, arreglar las piezas modificando pasajes complejos tal y como lo hizo Segovia en su momento, octavar voces, y muchas otras posibilidades con el fin de rescatar este tipo de repertorio, principalmente al ser un compositor cercano a nuestra identidad cultural y musical latinoamericana.

Anexos

PRELUDIO	TONALIDAD	CARÁCTER	MÉTRICA	DURACIÓN	TÉCN.1	TÉCN.2	TÉCN.3	DIFICULTAD
#1	C	[Moderato]	3/4	1:10	Escala	Legato	Traslados Cortos	Inicial
#2	Am	[Agitato]	3/4	0:30	Trémolo	Posiciones Fijas	Media Cejilla	Inicial
#3	G	Allegretto	6/8	0:30	Progresión	Traslados Cortos	Arpeggio	Inicial
#4	Em	[Allegro]	4/4	0:20	Posiciones Fijas	Arpeggio	Escala	Inicial
#5	D	[Vivo]	4/4	0:35	Contrapunto	Traslados Cortos	Escala	Inicial
#6	Bm	[Lento]	3/4	0:35	Legato	Extensiones	Media Cejilla	Inicial
#7	A	Vivo	3/8	0:45	Polirritmia	Sincopa	Ligados	Intermedio
#8	F#m	Tranquilo	4/4	1:30	Cejilla	Traslados Cortos	Extensiones	Intermedio
#9	E	Allegretto vivo	2/4	0:45	Traslados Cortos	Intervalos 4ta	Media Cejilla	Intermedio
#10	C#m	Moderato	4/4	1:10	Contrapunto	Media Cejilla	Traslados Cortos	Intermedio
#11	B	Vivo	3/8	0:45	Extensiones	Plaqué	Media Cejilla	Avanzado
#12	G#m	Un po' animato	2/4	0:50	Arpeggio	Posiciones Fijas	Media Cejilla	Avanzado
#13	F#	Andante	4/4	1:10	Legato	Contrapunto	Cejilla	Inicial
#14	D#m	Andantino	2/4	0:45	Ligados	Media Cejilla	Contrapunto	Avanzado
#15	D#	[Moderato]	5/4	0:50	Métrico (5/4)	Media Cejilla	Apagado Bajos	Intermedio
#16	B#m	Allegretto	2/4	0:35	Extensiones	Media Cejilla	Arpeggio	Avanzado
#17	A#	Andantino <i>Mosso</i>	9/8	0:50	Escala	Traslados Cortos	Arpeggio	Intermedio
#18	F#m	Andante	4/4	1:00	Media Cejilla	Cejilla	Extensiones	Avanzado
#19	E#	Allegretto	6/8	0:35	Cejilla	Posiciones Fijas	Plaqué	Intermedio
#20	C#m	[Allegretto vivo]	2/4	0:55	Posiciones Fijas	Ligados	Extensiones	Avanzado
#21	B#	[Moderato]	2/4	0:50	Contrapunto	Media Cejilla	Extensiones	Avanzado
#22	G#m	Agitato	4/4	0:45	Arpeggio	Ligados	Posiciones Fijas	Avanzado
#23	F	Allegro	4/4	0:45	Ligados	Contrapunto	Legato	Intermedio
#24	D#m	Moderato <i>espressivo</i>	2/4	1:25	Plaqué	Ornamento	Ostinato	Inicial

1

70

The image displays a page of musical notation for the 24 Preludios by Manuel María Ponce. The page is numbered 71. The music is written in 3/4 time and consists of six staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a bass line with occasional rests. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Allegretto

The musical score is divided into two systems, each consisting of three staves. The first system is in 3/8 time and the second in 4/4 time. Both systems are in G major. The notation includes treble clefs, key signatures, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system concludes with a double bar line and repeat dots. The second system concludes with a double bar line and repeat dots.

6° en Re

6° en Re

Vivo

Musical score for '24 Preludios' by Manuel María Ponce, measures 7-74. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Vivo'. The piece features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *rall.* (rallentando). The score concludes with a final chord and a double bar line.

Tranquillo

The musical score consists of seven staves of piano notation. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C) that changes to 3/4. The first staff contains a series of eighth-note patterns. The second staff continues with similar rhythmic motifs. The third staff features a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. The fourth staff shows a continuation of the eighth-note patterns. The fifth staff includes a *rall.* marking and features a half note with a fermata. The sixth staff continues with eighth-note patterns. The seventh staff concludes the piece with a final half note and a fermata.

Allegretto vivo

f

Moderato

10

10

Vivo

11

78

The first three staves of the musical score are in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music consists of a continuous sequence of eighth-note triplets. The first two staves are identical, and the third staff concludes the sequence with a final chord and a fermata.

Andante

13

The 'Andante' section begins at measure 13. It is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The score is written for two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Andantino

14

15

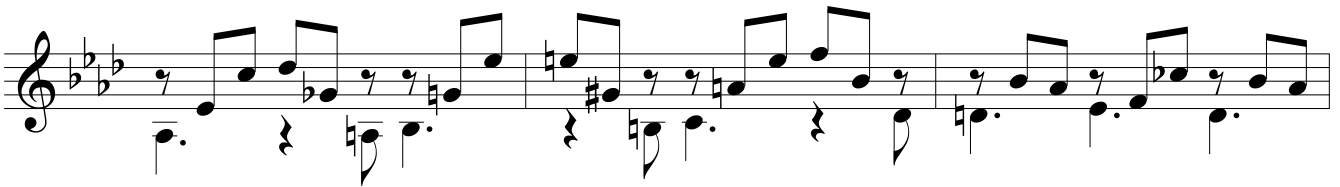
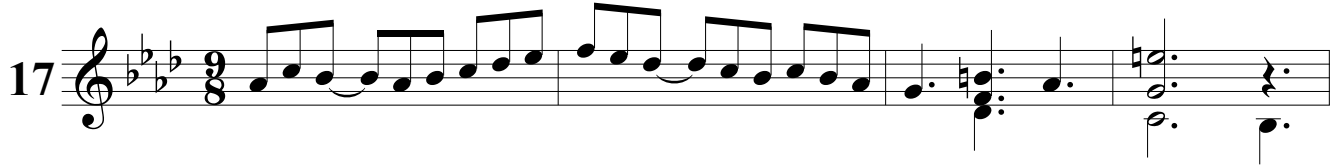
Musical score for Preludio 15, measures 1-16. The score is in G major (one sharp) and 5/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 5/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many rests and eighth-note runs. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff concludes the piece with a final cadence and a fermata over the final chord.

16

Musical score for Preludio 16, measures 1-16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. The second and third staves continue the rhythmic and melodic patterns. The fourth staff concludes the piece with a final cadence and a fermata over the final chord.

Andantino mosso

17



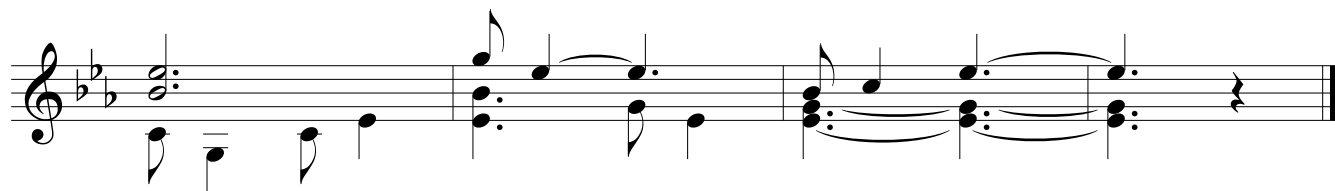
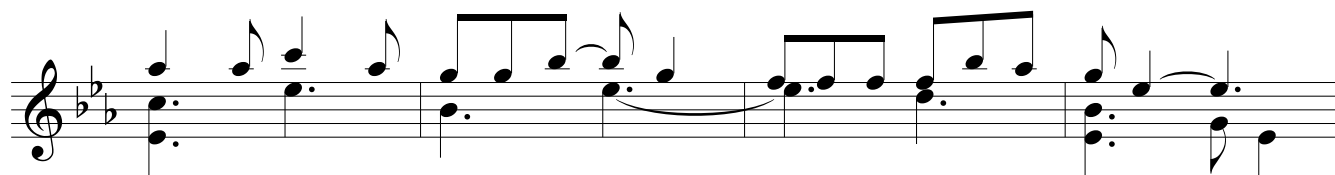
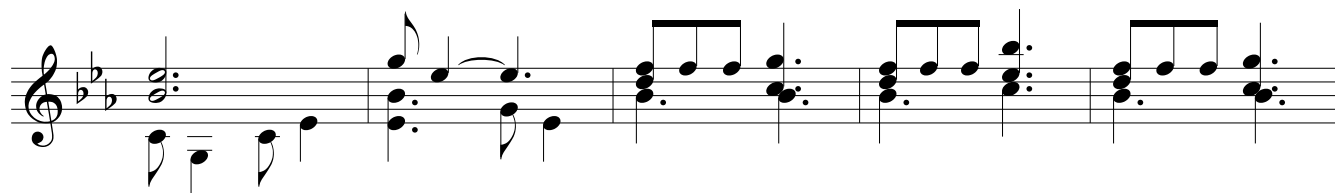
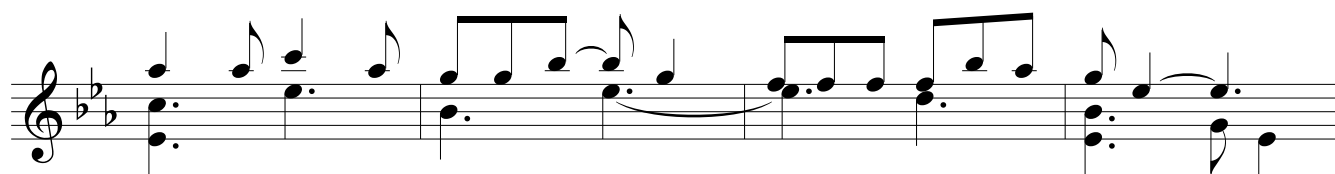
Andante

18

Allegretto

(Chant populaire mexicain)

19



20

The musical score is written for a single instrument, likely piano, and consists of ten staves. The key signature is G-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, often with rests. The first staff is marked with the number 20. The piece concludes with a final chord on the tenth staff.

21

87

Agitato

22

f

Allegro

23 *ff*

The musical score consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff'. The music is characterized by a dense texture of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Moderato espressivo

(Chant populaire espagnol)

24

The musical score is written on a single staff in G minor (one flat) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is 24 measures long. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Moderato espressivo' and the piece is identified as '(Chant populaire espagnol)'. The score concludes with a double bar line.

Mi querido Manuel: Ahí van algunas fórmulas para los estudios. He puesto, de mano derecha e izquierda. Como los hace con facilidad, no te contentes con uno de cada especie, sino has dos para elegir el que esté mas cerca de la dificultad propuesta, o los dos.

Estoy cada vez mas contento con la idea de estos estudios que van a servir para que se trabaje la guitarra como cualquier otro instrumento. Te llevaré un metodo de Sor y otro de Aguado, para que, revisando el texto, te des cuenta de otras muchas formulas didácticas.

Si te parece se publicarán dos cuadernos, o tres; Estudios Elementales, de Dificultad Media, y Superiores. En cada uno de esos cuadernos habrá estudios para ambas manos y obritas que no sobrepasen la dificultad propuesta. En los del ultimo grado, estudios de velocidad y polifónicos. Para estos ultimos podrias componer pequeños preludios seguidos de fugas, cosa que tendrá un exito formidable.

A medida que vayas haciendo estudios debes ir mandándomelos para que yo vea a qué dificultad tecnica se encaminan, los numere y escriba el texto adecuado. El texto no precederá inmediatamente cada estudio, sino que todo irá al principio del cuaderno, de manera que la explicacion y el estudio queden ligados por el mismo número. Así creo que estará mejor presentado. Detesto esos métodos en que los ejercicios van siempre precedidos de una retahila verbal.

Date prisa en esto y en la Sonata de Schubert.

Y hasta pronto. Saludos cariñosísimos, míos y de Adelaida para ti y para Clema. Y te abraza,

Andrés
22.V.XXVIII

Andrés.

P. S. Porque no me manda su merced la "Gaceta Musical"? No he recibido ni un solo numero... Mis señas, (por si acaso) son: 6 Bedford Rd. Bedford Park, London.
Pedro G. Morales

Au plaisir de faire votre connaissance W. Strecker
Cyril Scott.

[Mi querido Manuel: Pronto tendrás el placer de conocer al simpático Sr Willy Strecker, quien pasará por París hacia el 16. El te buscará.

Esta noche estoy con él y con Morales. Cyril Scott vendrá pronto para reunirse con nosotros. Te enviamos un recuerdo afectuoso y simpático.

Hace falta que pronto te pongas a terminar el Homenaje a Schubert, de el cual, la idea ha complacido mucho al Sr. Strecker. También el Homenaje a Sor, y los Estudios, y una colección de piezas fáciles, que los amateurs esperan como una lluvia bienhechora.

Hasta la vista. Recuerdos a Clema.
Tuyo]

Andrés

Hotel Savoy et Majestic
Genova

[Junio 1928]

Mi querido Manuel: Me marchó verdaderamente sorprendido de que no me hayas mandado nada; ni los estudios, ni la corrección de la Sonata²⁷, ni las revistas, ni siquiera unas cuantas líneas.

Comprendo que te acoso demasiado. Cuando siento afecto por una persona soy así. Pero comprendo también que es necesario frenar. Y voy a hacerlo. Ya no te acosaré más...

Voy con mal gusto a América. La casita, que Adelaida tiene que fatigarse, en organizar sola, me atraía fuertemente. Es la primera vez que vemos reunidas todas las cosas, y esto nos causaba una alegría infantil, de la que tengo ahora que desentartar. En fin, las necesidades de la vida son crueles.

He entregado tu Sonata para Clavecín y Guitarra a un clavecinista que me recomendó Mooser, que vive en Ginebra y que, según dicen, toca muy bien. Le he rogado que me saque una copia de la parte de guitarra y que me la mande a Buenos Aires, Hotel Plaza, para estudiarla durante el viaje de regreso. Y la tocaré sin falta en octubre.

En fin, hasta la vuelta. Vuelvo a rogarte sumo cuidado con el paquete de cartas y fotografías que te dejé a mi paso por París (de Nueva York). Si te vas ponlo todo bajo sobre y déjaselo a Pincherle.

Adiós. Te abraza, a ti y a Clema, fraternalmente, vuestro siempre
Andrés

Querido Manuel: No te he escrito antes por varias razones que te diré verbalmente en nuestro próximo encuentro. Pero ahora, aunque rápidamente, lo hago.

La casita que Adelaida ha puesto es, sin ninguna exageración, de las casas más lindas que he visto, dentro de la limitación de los elementos económicos y de las exiguas dimensiones del apartamento. Tiene una gracia un buen gusto, un ambiente de reflexión gozosa y de facilidad de vida, que embriaga. Y como no es posible emprender una descripción detallada, renuncio a ella, y espero la buena ocasión de que tú vengas a verla con tus propios ojos.- Acompañado, naturalmente de los de tu mujer.

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

Mandame pronto el IV tiempo y los estudios. Schott no me mandará el piano Beschtein hasta que tenga en su poder todo lo que le he prometido.!!!

Turina me ha escrito diciéndome que está haciendo una Sonata para mí en tres tiempos (!!!) Tengo curiosidad por ver como es. Adiós. Un abrazo a Clema y saluda a Miguel.

Sabes cuanto te admira y te quiere.

Andrés
13. Sep. XXVIII

Hotel New Weston
34 East 50th Street
New York

Querido Manuel: Una carta desde el barco, una carta oceánica, otra al llegar a New York, otra mandandote programas, otra que Coppicus te escribió pidiendote datos y documentos para encargarse de la tramitación de tu asunto, y esta, suman 6 cartas, a las cuales no has contestado una palabra. Me parece que ese tenáz silencio encierra un significado que no quisiera interpretar creyendo que estás malo o suponiendo que estás enojado. Ambas cosas me disgustarían mucho, aunque de distinto modo. No tienes, sin embargo la excusa de que tus quehaceres no te dejan tiempo libre porque no tienes ni la quinta parte de las ocupaciones que a mí me agobian. Desde que llegue he dado 20 conciertos, he hecho 18 cartas, he asistido a innumerables sitios de esta y te he escrito 5 cartas... Hoy mismo tengo que almorzar fuera, a las 4 1/2 dar un concierto, después ir a otro sitio y finalmente salir para Pittsburg, adonde llego mañana por la mañana.

Esta pues fuera de razón una excusa como la que sospecho que vas a darme... Prepara otra.

Y dada esta, Clema ha podido escribir una carta, aunque corta dandonos cuenta de tu estado... En fin haz lo que quieras.

Esta no es solo para censurar tu silencio. He aquí el grano.

I- Tengo ya estudiada la Sonata de Schubert. Estoy entusiasmado con ella. El último tiempo es espléndido. Los acordes resultan magníficos, pero yo creo que los arpeggios que siguen a los acordes, enfrian un poco el final. ¿Que te parece? Antes no lo he notado porque todavía, el estudio de la obra entera no estaba organizado. Los arpeggios a que me refiero son estos.



Los que siguen, en decrescendo, a estos estan bien por ejemplo:



Eso esta bien. ¿Porqué no instituyes esa primera frase con alguna otra que conduzca mejor a este pasaje? Hazlo y mandámelo enseguida, porque voy a tocarla el día 23 de marzo en mi último recital de New York.

II- Ya he mandado los dos últimos tiempos, digitados⁸³, a Schott. He recibido, en cambio, las pruebas de los dos primeros.

III- Voy a impresionar discos en la Victor. ¿Te reporta algún derecho si yo impresiono la Valentina, y por tí mi corazón? Había pensado también impresionar el Tema Variado, pero es demasiado largo. Dura mas de lo que duran dos discos grandes. Pienso, pues, para que ajuste- impresionar el primer tiempo de la Sonata en Re, sin repetición, ¿comprendes? Y en otro la Cancion. También voy a hacer tras esto en Londres (a donde tengo que ir a mi regreso) la impresión de algunos tiempos de esta última Sonata.

Nada te digo del "concierto,"⁸⁴ porque si no puedes dedicarme unas líneas en una postal, mal podrás preocuparte de esa obra. Guardo silencio también sobre los Preludios. Adios. Te abraza tu siempre.

Recuerdos de Adelaida y míos para Clema.

Andrés
27. F. XXIX

[Diciembre 1929]

Mi querido Manuel: Alla vá esta carta detras de la que hace dos o tres días te mandé.

Para decirte que anoche estuve con Casal, a quien le dije que estabas haciéndome un concierto para guitarra y pequeña orquesta, y enseguida me pidió que le reservara

la primera audición para su orquesta de Barcelona, lo que le prometí, con sumo gusto, naturalmente. Le dije que estaría estudiado para el otoño próximo, y que le mandaría la partitura en cuanto tú la acabases.

Estaba escribiéndote lo que antecede, cuando el cartero me ha traído tu carta. Estoy muy contento con las variaciones que me mandas, y mas aún con el proyecto del preludio, variaciones y fuga sobre las Folías. Si no te agrada el tema, transformalo a tu gusto, siempre lo harás mejor. Pero sigue trabajando en el y haz todas las formulas que me marcas, que despues eliminaremos, de comun acuerdo, las que no vayan bien. Aprovecha la ocasion de hacer algo español: cada vez que toco los dos o tres preludios que escribiste de "aire" español, me da rabia que no quieras hacerme una obra larga en ese estilo, para darle en la cabeza a Turina, Torroba, y hasta el mismo Falla de hoy. Tu no puedes imaginarte lo que me alegraría de tocar en Madrid y en Barcelona algo tuyo en ese sentido, ademas de todas las demas cosas.

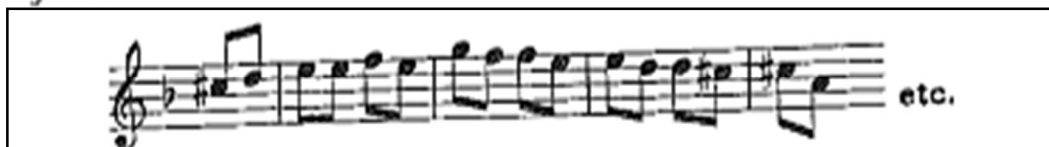
Haz la transcripción para piano de la Sonata, pero no dejes de hacer constar que ha sido originalmente escrita para guitarra. Hazla con toda la brillantez pianística que requiera la tecnica de hoy. Ya pensaremos tambien en editarla.

Me alegro mucho de que trabajes a gusto, y siento no estar en Paris para obligarte a salir a pasear un poco y a tomar alimentos con mas regularidad de la que debes hacerlo.

Bueno, adios. Un gran abrazode tu siempre.

Andres.

Y ya puesto a hacerte algunas observaciones no quiero dejar pasar esta:
¿Que te parece si el preludio que me has mandado lo dejamos para tocarlo antes de la fuga, en las ocasiones en que no incluya entre ambos el tema y las variaciones, e incorporamos, en cambio, a la unidad de la obra, aquel otro que hiciste sobre el viejo tema castellano? Me refiero a este:⁵¹



Tal como está o si quieres, añadiéndole una segunda idea, que fuese tan española como esa. Tu dirás. Creo que la ocurrencia no es descabellada. El otro día, toqueteando ese preludio, lo enlace con el tema de las Folias, y me quede sorprendido de lo bien que ligaban...! Y estuve tentado de ponerte un cablegrama, para consultarte la idea. No lo hice, para que no dijese que me me había vuelto loco.

He llegado hoy a Palm Beach. Una multimillonaria, que supongo vieja y fea, pero que a lo mejor es joven y bonita, paga mi viaje de Nueva York a Palm Beach y retorno, a mas de un cachet fuertísimo (la mitad del cual va a la bolsa de Mr. Coppicus) para que dé una audición en su casa, para ella y media docena de amigos. Los príncipes de otra época son gente mezquina, junto a los americanos de hoy...

Llegaré, si Dios quiere, a Paris hacia el 20 o el 21 de marzo. Vuelvo a tomar, ese suntuoso palacio flotante que se llama "Bremen". Te informare, por telegrafo, de la fecha y la hora exacta. Y has el favor de darte, sin tardar mucho, una vuelta por el Hotel Babzac para reservarme una habitación, indicando que voy a estar un solo día, y en caso de que no tuvieran, ten la bondad de ir al Roblin, Rue Chovan-la-Garde (desemboca en la plaza de la Magdaleine) y allí me colocas.

¿Recibiste la carta que te mandé por conducto de Pincherle con mi cheque? Dime si necesitas mas...! No seas tonto!!!

Adios. Muchas gracias por acordarte de pedirle a Dios que me proteja! ¡Así sea! Yo hago lo posible por merecer tu petición y su ayuda porque a nadie hago mal, y me dedico a la mas veraz y desinteresada de las ocupaciones humanas! Adios, querido Manuel. Que él sea piadoso contigo igualmente, y con las personas a quienes queremos. Y que no sea demasiado riguroso con los que no queremos... !

Te abraza

Andres.
26. II. XXX.

Mi querido Manuel: No te he escrito antes esperando hacerlo tranquilamente. Hemos pasado por preocupaciones de salud: Leonardo, el zapatista, está con paperas (que es el nombre, en España de la inflamación de las parótidas). A Andrés lo hemos vuelto a enviar a Conche y aquí estamos espiándonos a nosotros mismos para ver quien cae después de Leonardo. Yo las temo doblemente por la proximidad del concierto de París...

Leyendo los preludios (me refiero a los de carácter español, naturalmente) he lamentado que no te quieras consagrar, durante unos meses, a escribir música española para guitarra, o canto y piano, etc, etc. Teniendo en cuenta, desde luego, la estrecha limitación a que has tenido que someterte por la forma y el instrumento elegidos - Preludio y guitarra- y a pesar de ello, el espíritu es tan hondamente español que en Falla no se encontraría más auténtico. No seas testarudo, pásate unas semanas estudiando a Albéniz, Falla, impregnándote del carácter de las canciones antiguas de Andalucía y de Castilla, como has hecho con Schubert, y escribe una colección de canciones para canto y piano y veras como palidecen Nin, Pedrell y te conviertes en un igual de Falla, ante el público. Te prometo la edición inmediata, en la casa Scott, y la divulgación consiguiente.

Por cierto que los preludios no son practicables, en el sentido en que han sido concebidos. Resultan la mayor parte de una dificultad incompatible con el carácter de estudios elementales que les da la escala de que van precedidos, y otros totalmente imposibles. Entonces he imaginado hacer a Schot la proposición de que los edite en cuatro cuadernos de a seis cada uno y sin relación tonal. Y ha aceptado. Ayer le envié los seis del primer cuaderno. Que son estos: Fa sostenido menor, la mayor, si mayor, re menor, fa sostenido mayor y el de si bemol menor que he tenido que transportarlo a si natural porque en el tono original no era posible. He suprimido las escalas. Estas de acuerdo? Me llevaré los otros a París para enseñartelos y ver de

modificarlos. Siento darte todavía trabajo con esto, pero no hay más remedio. Si mientras los has compuesto hubiésemos estado juntos, todo hubiese resultado bien.

Están estudiando tu cuarteto. El próximo sábado me darán una audición de él, a la que invitaré a varios músicos de aquí.

Gracias por la suite en [que] estás trabajando ahora. Como va el concierto? He visto una alusión a él en ese estúpido artículo de Raymond Petit. La Compañía de que te ha hecho víctima se la cobrarán en los cielos. Entre Allende Maestoso y Broqua... Para contrarrestar eso tengo un pensamiento que te comunicaré de viva voz en París.

No necesito insistir, creo, en que si te precisa dinero que me lo pidas. Ya sabes que soy tu banquero hasta que se arreglen en México tus asuntos. No tengas la menor cortedad en pedirme. Me dolería que pasases tontamente por dificultades que yo puedo resolver.

Adios. Un abrazo para vosotros dos de ambos.

Andrés.

¿Has visto el programa del concierto de la Sala Pleyel? ¿Te gusta?

Bibliografía

Alcázar, M. (1981). Manuel M. Ponce, 24 Preludes for guitar (1ra Ed.). USA: Tecla.

Alcázar, M. (1981). Manuel M. Ponce, 24 Preludes for guitar (2da Ed.). USA: Tecla.

Alcázar, M. (2000). Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales. México: CONACULTA - Ediciones Étoile, S.A. de C.V.

Alcázar, M. (1979). Suite para Guitarra. México: Liga de Compositores de Música de Concierto de México – LCM. Editorial Roer

Alcázar, M. & Segal, P. (1989). The Segovia-Ponce Letters. USA, Columbus: Editions Orphée, Inc.

Amaro, C. (1991). Vals (Manuel Ponce) Versión original. [Video]. Recuperado de: (<https://www.youtube.com/watch?v=lvoSjy8Lmww>) el 3/10/2016, 5pm

Autores varios. (2005). Obra completa de M. M. Ponce. [Foro]. Recuperado de: (<http://guitarra.artepulsado.com/foros/archive/index.php/t-2061.html>) el 24/8/2016, 2pm

Barrón Corvera, J. (2004). Manuel María Ponce, A Bio-Bibliography. USA: Praeger. Recuperado de: (<http://www.worldcat.org/title/manuel-maria-ponce-a-bio-bibliography/oclc/260015471/viewport>) el 3/10/2016, 4pm

Costa, T.; Zapata, J.; Barron, J. & Constable, D. (1998). Documental: Manuel María Ponce. México, CONACULTA - Televisión Metropolitana S.A. [Video]. Recuperado de: (<https://www.youtube.com/watch?v=Y25sMvsGHL0>) el 1/9/2016, 2pm

Dean, J. (2002). Prelude. Oxford Music Online. Recuperado de: (<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/subscriber/article/opr/t114/e5334?q=prelude&search=quick&pos=3&start=1#firsthit>) 21/5/2016, 6pm

Ferguson, H. & Ledbetter, D. (2001). Prelude. Oxford Music Online. Recuperado de: (<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/subscriber/article/grove/music/43302?q=prelude&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>) 21/5/2016, 6pm

Holzman, A. (1998). Ponce, M.M.: Guitar Music, Vol. 1. 24 Preludes / 4 Pieces / Estrellita. [CD]. Naxos. Recuperado de: (https://www.naxos.com/mainsite/blurb_reviews.asp?item_code=8.553832&catNu)

[m=553832&filetype=About%20this%20Recording&language=English](#)) 21/5/2016, 6pm

Lira, A. (2001). Música para guitarra de Manuel M. Ponce. México. [Artículo]

Miranda Pérez, R. (2001). Manuel Ponce. Oxford Music Online. Recuperado de:

(<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/subscriber/article/grove/music/22072?q=manuel+ponce&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>)

21/5/2016, 6pm

Naxos Music Library. [Audio]. Recuperado de:

(<http://www.naxosmusiclibrary.com/>) el 21/5/2016, 6pm

Orphée, M. (1996). Who Did What, And With Which, and to Whom?.

Editions Orphée, Inc. Recuperado de:

(<http://www.guitarandluteissues.com/festa/festspan.htm>) el 20/8/2016, 10am

Otero, C. (1983). Manuel M. Ponce and the Guitar. Inglaterra: Musical New Services Limited

Perroy, J. (2016). Ponce. M.M.: Guitar Music, Vol. 4 - Sonatina Meridional /

Thème varié et Finale. Alemania: Naxos Rights US, Inc. [CD]. Recuperado de:

(https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573285&catNum=573285&filetype=About%20this%20Recording&language=English) el

24/8/2016, 12md

Serracanta, F. (2015). Sinfonía en México, Ponce. Barcelona: Francesc

Serracanta 2014- 2016, Molins de Rei. Recuperado

de: (<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/ponce/>) el 24/5/2016, 10am

Silva Tavares, L. (2012). Los preludios para guitarra de Manuel M. Ponce.

España: Universidad Autónoma de Madrid. [Tesis de Doctorado].