

Capítulo 3: Manuel M. Ponce. *Sonata para guitarra y clavecín* (1926).

De la información que existe en torno al compositor mexicano Manuel M. Ponce(1882-1948), me limito a exponer en este capítulo los aspectos que los distintos musicólogos e investigadores consideran importantes en la etapa parisina del compositor(1925-1932), en la cual se compuso la *Sonata para Guitarra y Clavecín*(1926). Acto seguido, se muestra el análisis realizado de la obra.

3.1. De la estancia en París de Manuel M. Ponce (1925-1932) y aspectos estilísticos.

En este apartado se expondrán diferentes citas con el fin de fundamentar los siguientes puntos que se discutirán en el análisis de la *Sonata para guitarra y clavecín*: tipo de armonía, estilo ecléctico, formas e instrumentos usados. No se hace mención del aspecto nacionalista de Manuel M. Ponce, puesto que no fue un aspecto que desarrollara en esta obra.

De la revista de investigación *Heterofonía*, se desprende este pequeño fragmento que revela las intenciones de Manuel M. Ponce en París publicado por Roland Petit en el artículo “*Trois musiciens hispanoaméricains: Allende-Broqua-Ponce*”:

“...Es en Europa donde Ponce encuentra a Paul Dukas cuya inteligencia comprensiva le ayuda a descubrir el camino a seguir; es en Europa donde compone una serie de obras en las que el progreso es constante: una Sonata para guitarra y clavecín en la que frente a frente se alían y se oponen las dos órdenes de la sonoridad de las cuerdas pulsadas de distinta manera de estos instrumentos...” (Miranda, 1998)

Dicho 'progreso' en el encuentro con la música europea en la primera mitad del siglo XX, Ponce también comienza a delimitar su preferencia por las corrientes de composición existentes como lo menciona en "*Nuevos Escritos Musicales*":

"la atonalidad con su compañero inseparable el aburrimiento, ahuyentó al público de las salas de conciertos, y los músicos de verdadero talento tuvieron que echar mano de la inspiración popular para reconquistar el entusiasmo de los melómanos. Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Prokofieff, Bartok y otros comprendieron que el concepto tonal es necesario en la creación musical. Pero ese concepto tonal no es ya el que acaraban los viejos maestros clásicos y románticos. La inestabilidad modal, la frecuencia de modulaciones sin preparación, el encadenamiento de las llamadas disonancias sin preparación, cambian el aspecto exterior de la música contemporánea y señala un nuevo ciclo en la evolución musical." (Sic.) (Barrón, 1998)

Aunado a este fragmento, se puede apreciar que Ponce crea su obra de acuerdo a sus convicciones, "por conocimiento de causa" de acuerdo con el musicólogo Ricardo Miranda, y como se muestra Ponce en la siguiente cita:

"Mis últimas producciones ya son algo muy distinto de toda mi labor anterior. Hay quienes hacen música moderna por moda, *por actualismo*, porque sienten el imperio de la librea o del uniforme en boga. Yo no. Si la hago es porque mi estilo se modificó sinceramente al entrar en contacto con este nuevo universo de las notas..." (Miranda, 1998)

Jorge Barrón expone el punto progresista de Manuel M. Ponce:

"...a partir de la *Sonata para violonchelo y piano* de 1922, la melodía y sobre todo la armonía, aunque preferentemente tonales, muestran aspectos más innovadores acordes a su época, nutriéndose generosamente de las estéticas impresionistas y neoclasicistas. La

escritura instrumental es idiomática y exhibe un buen balance entre virtuosismo e intelecto musical. El estilo es ecléctico, mostrando frecuentemente influencias de la música cubana, mexicana y, ante todo, española. El carácter de las obras señala una evolución que va desde el romanticismo de las primeras composiciones, pasa por la expresión objetiva y abstracta de algunas obras compuestas durante la residencia de Ponce en París (1925-1932), y se prolonga hasta una compleja amalgama en sus últimas obras.” (Barrón, 1998)

Este tipo de expresión progresista se complementa con Ricardo Miranda:

“En un principio, y como tantos otros artistas, el compositor entiende que el progreso es sinónimo de lo europeo y que la paz y la estabilidad son necesarias para la realización de empresas culturales más elevadas, más románticas.” (Miranda, 1998)

El espíritu de empresario romántico se ve fundamentado en lo que Ponce aprende con Paul Dukas y como se denota a continuación:

“Lo que no toleraba era la ignorancia. No creía en los genios que desconocen el contrapunto [...] Para el compositor que no es genial, existe un lenguaje accesible a todo el mundo, por medio del cual puede decir su mensaje...” (Miranda, 1998)

De igual manera, Rubén M. Ocampos, realiza una crítica oportuna en torno a la obra de Ponce:

“Cada contrapunto que enhebra su polifonía rica no está de más. Cumple una misión noble y sostiene el equilibrio del conjunto y se destaca por sí misma, al propio tiempo que subraya la melodía predominante. Sus intervalos de concatenación crean una estética nueva porque están sabiamente buscados para encantar y persuadir. Sus escalas están manejadas con tan suave habilidad que olvidáis el cliché de las escalas estereotipadas y acudís a la fuente de

renovación con el alma embrujada...Hoy son todos hallazgos en la modulación inesperada...” (Miranda, 1998)

Resulta necesario advertir que Ponce es conciente de todos estos aspectos. Nuevamente Ricardo Miranda nos propone un acercamiento analítico:

“Puede decirse que la única característica constante en la obra de este artista radica en la reunión sistemática de distintos estilos y elementos musicales para formar con ellos una obra determinada, que no es sino resultado del equilibrio que el compositor sabe encontrar a partir de los más variados componentes. De manera implícita, el propio Ponce reconocía lo anterior: ‘mi producción es de muy diversa índole. Necesitaría ser correcto hablar de lo que prefiero en cada uno de los géneros en que he escrito. Y todavía por el trabajo que me dieron algunas de mis composiciones, por las condiciones en que escribí otras, por los resultados que algunas tuvieron, me sería difícil discernir sobre el valor que yo les concedo.’” (Miranda, 1998).

Las ideas hasta el momento expuestas llevan a fundamenta el sentido ecléctico que Ponce busca en su lenguaje que “...lo caracteriza un temperamento intermedio del que participan elementos disímbolos.” Esta idea se termina complementada con la siguiente idea que nuevamente nos comparte Ricardo Miranda: “La adopción de una actitud ecléctica frente al proceso composicional presupone en cualquier autor dos características fundamentales: conocer lo más ampliamente posible las técnicas y medios y poseer una capacidad de síntesis que no haga de las propias obras un simple pastiche, una amalgama sin coherencia de diferentes ideas o elementos musicales.” (Miranda, 1998)

Estos elementos no podrán tener un efecto contundente si no se toman en cuentan los instrumentos para los que están destinados:

“La producción musical de Ponce, su estilo, sus intenciones, los determina en gran medida el medio sonoro para el que escribió. Es evidente que las composiciones para cada instrumento, o grupo instrumental en particular, poseen características únicas que no se localizan en las obras escritas para otros medios. (Miranda, 1998)

El último punto a exponer en este momento está discutido a continuación:

“Por su parte, y como ya se ha dicho, la música de cámara parece haber sido el terreno donde Ponce se alejó más de cualquier tipo de referencia extramusical. Por ello, es ahí donde su obra alcanza los momentos más libres y personales de toda su trayectoria, mismos que poseen como característica común una escritura particularmente cuidada y reflexiva, casi siempre en el marco de la forma sonata. Aun cuando hay partituras como el trío para violín, violonchelo y piano (1912) en que el estilo romántico del autor aflora de manera singular, la mayor parte de la música de cámara lleva ese sello de libertad idiomática y de cuidadosa elaboración ya referido, lo mismo la Sonata para Guitarra y Clavecín (1926) – inusual y magnífica combinación-...” (Miranda, 1998)

Expuestos estos comentarios, que para el acercamiento resultan fundamentales se procederá a realizar el análisis de la *Sonata para Guitarra y Clavecín*.

3.2. Del análisis de la *Sonata para guitarra y clavecín*.

Esta obra se desarrolla como una composición de tipo *Sonata* a tres movimientos (Allegro-Lento-Allegro), en la cual rompe con el uso tradicional de una sola tónica: Mi menor en el primer movimiento, Re menor en el segundo movimiento y Mi mayor para el tercer movimiento. Planteado esto, se procede al análisis.

3.2.1. I. Allegro moderato.

El presente análisis del *Allegro moderato* fue hecho público por Alejandro Barceló Rodríguez dentro del II Coloquio Internacional *Investigación Musical en México* en la ciudad de Xalapa, Veracruz en junio del 2004. De él se tomarán los puntos más importantes y se complementará con aquellos que se consideren pertinentes.

La estructura formal de ésta obra es *Sonata*: Exposición-Desarrollo-Reexposición. El total de motivos presentados son 12. En el Cuadro 3-1 se muestran el bosquejo total de este primer movimiento: Sección, grupo temático, motivo usado, número de compás y área tonal:

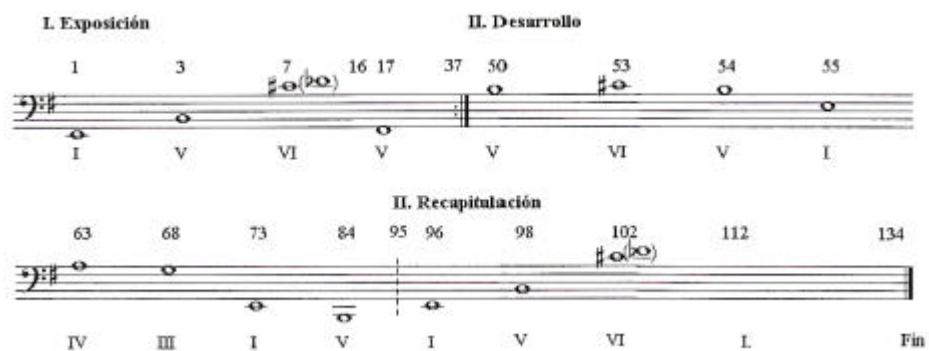
Parte	Sección	Grupo Temático	Motivo	Número de compás	Área tonal
I	Exposición	Primero	A	1-2.3-4.5-6	I V
			B	1,2	I
			C	5-6	V
			D	13 16	V/VI VI
		Segundo	E	19-22	V
			F	29	V/VI
			B	34, 35	V
			B'	36-37	V7
II	Desarrollo		G	37-40	V
			G	41-44	VV
			G'	45-48	V

			G''	50-51	V7
			G''	53-54	V7
			H	55-58 59-62 64-66 68-69 71-72	I I IV VI IV
			A' A1	67-70	III, II
			I	63-66	IV
			I'	73,75	I7
			J	74,76	III
			E'	77-80 84-87	I V
			J'	81,83	V
			D'	89,91	V
[I']	Recapitulación	Primero	A	96-97 98, 100-101	I
			B	96, 97 100-101	I V
			C	100-101	V
			D	108-110	VI
		Segundo	E	114-117	I
			F	124	VI
			B'	129-130	I
			C'	131-132	I
			Final	133-134	I

(Barceló, 2004)

Cuadro 3-1.

En figura 3-1 se muestra el despliegue armónico de este primer movimiento.



(Barceló, 2004)

Figura 3-1.

Exposición.

“La *Exposición* o sección A inicia la presentación de la idea con la tónica menor de *mi* por medio del clavecín, que de forma simultanea enuncia el motivo principal A y el motivo B; el mismo instrumento continúa con el motivo A, mientras que la guitarra despliega ambos motivos sucesivamente: B y después A. La sensación es similar a la percibida en una fuga, pues el motivo A entra de manera sucesiva a intervalos de quinta justa; sin embargo, el despliegue armónico sugiere el inicio en *mi* y a partir del compás 3 se empieza a sugerir la dominante, una sugerencia que se acentúa por la entrada del motivo A a la quinta justa superior de la presentación inicial en *mi*.” (Barceló, 2004). Los motivos mencionados se presentan en los ejemplos 3-1 y 3-2.



Ejemplo 3-1.



Ejemplo 3-2.

Dentro de la obra ambos motivos aparecen en el ejemplo 3-3.

Allegro Moderato $\text{♩} = 104$

The musical score is written for piano and guitar. It begins with a tempo marking of 'Allegro Moderato' and a quarter note equal to 104 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) section. The guitar part enters with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into systems, with measures 4, 7, and 10 marked at the beginning of their respective systems.

(Barceló, 2004)

Ejemplo 3-3.

En el compás 5 y 6 el motivo B es sustituido por el motivo C (Ejemplo 3-4), el cual plantea un impulso que llevará al compás 7. La obra al ser compuesta para dos instrumentos de producción de sonido similar, Ponce opone tales sonoridades de manera muy clara en el compás 7y 8 usando el motivo A fragmentado, pues solo usa el impulso de corchea a corchea ligada a dieciseisavo y tres dieciseisavos. La progresión armónica comienza del compás 5 doblando a la octava el motivo A en el clave y el motivo C en la guitarra en el grado *v*; grado *vi* en el compás 7 a *VI* en el compás 9 y 10 (ejemplo 3-5).

En este último, Barceló, hace destacar la progresión lineal de intervalos 7-6 que prolonga el grado VI.



Ejemplo 3-4.



(Barceló, 2004)

Ejemplo 3-5.

En el ejemplo 3-6, se muestra una progresión de terceras cromáticas que llevarán V/VI en el número '2' de ensayo. Hasta esta sección el rol de ambos instrumentos ha sido equilibrado. Ponce usa el motivo D para dar protagonismo a la guitarra respondiendo a la los acordes desplegados por el Clavicordio de los compases 13 a 16.



Ejemplo 3-6.

Ponce prepara la presentación del Segundo Grupo temático con una variación del motivo A usando corchea y dos dieciseisavos quebrando el acorde en uso, en este caso V 6/4. La guitarra de manera casi 'concertante' presenta el motivo E.



Ejemplo 3-7.

La repetición de el motivo E tendrá lugar en el compás 25 con el clavecín. Esta solo será una silueta marcada con notas de valor de negra dentro de la textura de dieciseisavos que la acompañará en la mano derecha. Aquí el rol de la guitarra es de acompañamiento el cual viene propuesto desde el compás 23 tomando la variación del motivo A con una textura acordal, y después quebrará el acorde en uso.



Ejemplo 3-8.

Con el motivo F presentado por la guitarra en el compás 29, Ponce introduce la codetta de la exposición. La guitarra con el acorde $V\ 6/4$ apoyará al clavecín en un despliegue con una textura de dieciseisavos.



Ejemplo 3-9.

Con el uso de las cuartas ascendentes del Motivo B alternado por la guitarra y el Clavecín, Ponce prepara la repetición de la exposición en su primera casilla con armónicos, y en la segunda continuará con el Desarrollo.

Desarrollo.

En el *Desarrollo* "...se escucha como elemento dinámico y como técnica de transformación temático el uso de contrapunto imitativo. Se trata de un planteamiento canónico a la octava superior y a distancia de medio compás y el proceso está apoyado en una progresión de quintas." (Barceló, 2004) El bosquejo armónico del desarrollo esta expuesto en la figura 3-2.

The musical score for the development section consists of two staves. The first staff contains measures 37-48, 49-53. Measures 37-48 are marked with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. Measure 49 is marked with '(sigue canon...)' and has a bracketed chord progression: B7, C7, F7, B7. Measure 50 has a 'V' below it. Measure 52 has a bracketed chord progression: F7, B7, Eb7, G#7. Measure 53 has a 'VI' below it. The second staff contains measures 54-95. Measure 54 has a '7' below it. Measures 54-55 are marked with a '4' above them. Measure 63 has an 'IV' below it. Measure 67 has a 'III' below it. Measures 68-70, 71-73, 79-84 are marked with a '4' above them. Measure 95 has a 'V7' below it.

(Barceló, 2004)

Figura 3-2.

El clave abre esta sección presentando el motivo G (ejemplo 3-10) seguido por la guitarra completando dos repeticiones cada uno. Del compás 45 a 48 presentará una variación del motivo G (G'). Ambos instrumentos romperán con la progresión canónica en los compases 49 y 52 en los que se presentan progresiones cromáticas por quintas.

El Motivo G'' (ejemplo 3-11) tomará lugar en los compases 50-51 y 53-54.

The musical score for Motivo G is a single staff starting at measure 37. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Ejemplo 3-10.



Ejemplo 3-11.

En la sección denominada *Calmo ed espress*, compás 55, Ponce hace el primer retorno a I presentando el motivo H que consiste en una frase de 4 compases que usa las cuerdas al aire de la guitarra. Este tendrá un uso como acompañamiento al motivo I que nuevamente iniciara un canon a distancia de medio compás.



Ejemplo 3-12



Ejemplo 3-13.

En el compás 63 los instrumentos intercambian los roles propuestos en los cuatro compases anteriores. Dicha presentación será en el grado *iv*.

El compás 67 aterriza en el grado *iii*. Ponce presenta fragmentos de los motivos A en clavecín y H en la guitarra como extensión de la sección anterior.

Rompiendo con la textura, el compás 73-76, expone el grado *i7* fragmentado el motivo I, el cual será contrapuesto con el motivo J (ejemplo 3-14).



Ejemplo 3-14.

Con una nueva fragmentación del motivo I como textura acompañante, Ponce presenta el motivo E' en los compases 77-80 y 84-87 en los grados *i* y *V* respectivamente.

El retorno a la Recapitulación estará propuesta por la alternación en *stretto* del motivo A' y D' en el grado V7.



Ejemplo 3-15.

Recapitulación.

Ponce añade una pequeña coda de 4 compases reafirmando la tonalidad de E.

3.2.2 II. Andantino.

Este movimiento tiene una forma ABA'. En el cuadro 3-2 se muestra el esquema de la obra.

Sección.	Motivos	N. de Compases	Área Tonal
A	<i>mA, mB</i>	12	Re menor: <i>i</i> (Dórico)
B-a	<i>mC, mC'</i> ,	8	A Mayor: V (Pedal sobre nota E)
B-b	<i>mC''</i>	5	

Puente	<i>mC</i>	2	
A'	<i>mA, mB, y</i> <i>mC''''</i> (improvisación escrita.)	8	I
Coda	<i>A y B</i>	4	I

Cuadro 3-2.

Sección A.

Esta Sección esta compuesta por la frase A (Ejemplo 3-16) mas dos repeticiones de esta. En la presentación, Ponce expone el motivo *A* con el clavecín en los compases 1 y 3 y con la guitarra en los compases 2 y 4 a manera de pregunta y respuesta.

El motivo *A*, como *Canto Dado*, esta hecho en modo Dórico tipo Gregoriano, lo cual acentúa la intención de Ponce en presentar este movimiento un tono abajo del primer movimiento.



Ejemplo 3-16.

En la primera repetición de la frase *A*, la guitarra presentara la frase entera, mientras que el clavecín despliega líneas contrapuntísticas con una textura de negras en la mano izquierda y corcheas en la mano derecha.

La guitarra acompañará al clave en la exposición del motivo *a* con una nueva frase (*b*) mostrada en el ejemplo 3-17.



Ejemplo 3-17.

Sección B.

Con la indicación *Poco piu mosso* en un compás de 4/4, esta sección abre en la tonalidad de A mayor, que es el grado *V* de D menor, con la nota *E* en el bajo como pedal. Este cubrirá del compás 13 a 18. El clavecín presentará el motivo *B* (ejemplo 3-18) en la mano derecha, mientras que la mano izquierda de este y la guitarra con el pedal en *E*, llevarán dos líneas melódicas por grado conjunto en corcheas utilizando técnica de espejo.



Ejemplo 3-18.

Del compás 16 a 21, Ponce introduce en la colección armónica la alteración de *Re sostenido*. Ello podría justificar la intención de no olvidar la tonalidad de la mayor parte de la obra, *E*. El compás 21 y 22 presentará un *stretto* del motivo *C* (*C'*) en el clavecín usando notas conjuntas en espejo como clímax de esta sección.

El retorno completo a A mayor estará dictado con el movimiento *IV-V* (*V* como menor-menor disminuido-mayor disminuido) del compás 23 a 25 resolviendo en el compás 26. En dicho compás, reaparece el material presentado en el compás 13, para

que en el compás 27 la guitarra presente el motivo *C* como *V* de Re menor e introduciendo *Si Bemol*.

Sección A'. Tempo I.

Ya en la tonalidad de Re menor, Ponce lleva el motivo *C* como una improvisación escrita en la guitarra (Ejemplo 3-19).



Ejemplo 3-19.

El compás 32 a 35 será una repetición literal de los compases 9 a 12.

Coda.

La Coda tomará lugar en el compás 36 presentando una repetición literal del clavecín solo del compás 25. En el siguiente compás la guitarra retomara el motivo *A* en armónicos. El movimiento termina con la cadencia *v (menor)-i*.

3.2.3. III. Allego non troppo e piacevole.

El tercer movimiento de la *Sonata para Guitarra y Clavecín*, regresa a la tonalidad de *E* en modo Mayor en un compás de 2/4. En el cuadro 3-3 se muestra la estructura formal por secciones, número de compases, motivos usados y las texturas. Cabe destacar que estas últimas juegan un papel primordial pues marcan secciones importantes a lo largo del movimiento.

Sección	N. Compases	Motivos	Textura.
A	1- 20	A, B, C	Corcheas.
B	21-24	D	
A'	25-28	A, B, C	
B	29-32	D	
A''	33-44	A	Tresillos.
C	45-54	E	Tresillos.
B	55-66	C', F	tresillos dieciseisavos- corcheas
A''''	67-74	A, B' G	tresillos dieciseisavos- corcheas
B	75-78	D	
A''	79-86	A', B'	
B	87-90	D	
C'	91-106	E	Dieciseisavos.
D	107-122	D', H	
E	123-143	I, J	Tresillos dieciseisavos.
A''''''	144-152	A, C	Tresillos dieciseisavos.
Coda.		A'', D	

Cuadro 3-3.

Sección A.

Esta primera sección esta constituida por dos frase de ocho compases en los que se expone el motivo A (mano derecha del Clavecín), B (motivo de corcheas en ambas manos) y el motivo C en la guitarra como bajo. Ello se muestra en el ejemplo 3-20.



Ejemplo 3-20.

En el compás 8 se muestra la segunda parte del motivo A. Este reaparecerá como retorno a la sección A.



Ejemplo 3-21.

Sección B.

Esta sección tendrá la función de puente en ocasiones posteriores. La guitarra hace la intervención sola con el motivo D (ejemplo 3-22). Este tiene la característica de abrir con ritmo sincopado quebrando el pulso hasta ahora establecido por el motivo B.



Ejemplo 3-22.

Sección A' y A''.

Ponce después de el puente, hace el retorno a A en el compás 25 mostrando solo los primeros cuatro compases de esta mas el puente en el grado *bIV* prestado que unirá a A'' en el grado *iii* con una nueva textura de tresillos. En esta ocasión solo aparece el motivo A tanto en la guitarra como en el clavecín.

Sección C.

Continuando con la misma textura, Ponce hace énfasis en la nota *Si* añadiendo un *La#* por grado conjunto en dos compases de introducción. La guitarra en el compás 47 con el motivo *E* (ejemplo 3-23) con la indicación *f* y *molto espress.* el cual será respondido por el clavecín con un fragmento rítmico de dicho motivo en la mano izquierda.



Ejemplo 3-23.

En el compás 55 aparecerá un nuevo puente presenta el motivo *F* que será presentado por el clavecín y la guitarra respectivamente.



Ejemplo 3-24.

En la repetición del motivo *F* ejecutado por la guitarra, Ponce presenta como acompañamiento el motivo *G*.



Ejemplo 3-25.

Sección A'''-B-A'-B.

En la sección A''' Ponce da protagonismo al motivo *B* en la guitarra ligando la sección anterior con esta continuando con el motivo *G* en el clavecín. Irrumpe con el motivo *D* en la guitarra para dar paso a *A'* que será interrumpida después de cuatro compases por el motivo *B* que ligara a la sección *B'*.

Sección C'.

En esta ocasión los roles serán inversos: la guitarra toca las notas *La#-Si* en un dieciseisavos mientras que el clavecín como solista toca el motivo *E*.

Sección D.

Esta sección liga con el clímax de la obra que será en el compás 123. El motivo *D* es presentado y fragmentado a un motivo de cuatro dieciseisavos corchea y dos dieciseisavos. A partir del compás 113 se presenta el motivo *H* (Ejemplo 3-26) con el clavecín contraponiendo a la fragmentación del motivo *D*. En la repetición los roles cambiarán entre el clavecín y la guitarra.



Ejemplo 3-26.

Sección E.

Ponce presenta dos motivos nuevos: el motivo *I* en la guitarra que delinea la escala de *Si* mayor, y el motivo *J* hecho con una textura de tresillos de dieciseisavos. Esta sección resuelve a la sección A'''' continuando con la misma textura en el grado *I* (*E* mayor).

The musical score for Section E, Example 3-27, is written in 2/4 time and the key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a guitar staff (labeled 'r'), a piano staff (labeled 'p'), and a bass staff (labeled 'b'). The guitar staff contains a melodic line with eighth notes. The piano staff contains a complex texture of sixteenth-note triplets. The bass staff contains a simple accompaniment with quarter notes. The second system also has three staves with similar textures. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo 3-27.

Coda.

La Coda abre con la continuación de los tresillos de dieciseisavos ahora con una escala de la guitarra sola. El clave acompaña a la guitarra en el descenso para que nuevamente se interrumpa con el motivo *D* para preparar la cadencia *V-I* que da fin a la obra.