

01322
6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PRESENTA:

ARTURO HERNÁNDEZ MALDONADO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

JULIO - 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ARTURO HERNÁNDEZ MALDONADO
GUITARRISTA

Programa de Exámen Profesional

Introducción, Tema y Variaciones sobre
"Marlborough s'en va-t en guerre" Op.28

Fernando Sor

Sonata Mexicana

Manuel M. Ponce

Allegro moderato
Andantino affettuoso
Allegretto in tempo di serenata
Allegretto un poco vivace

La Catedral

Agustín Barrios "Mangoré"

Preludio "Saudade"
Andante Religioso
Allegro Solemne

I n t e r m e d i o

El Decamerón Negro

Leo Brouwer

El Arpa del Guerrero
La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos
Balada de la Doncella enamorada.

Cavatina

Alexandre Tansman

Preludio
Sarabanda
Scherzino
Barcarola
Danza Pomposa

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A mis padres y maestros

TESIS CON
FALLA DE ORDEN

ÍNDICE

Introducción.....	1
Introducción, Tema y Variaciones sobre: "Mambrú se fue a la guerra" Fernando Sor.....	3
Origen del tema.....	6
Análisis.....	7
Sonata Mexicana Manuel M. Ponce.....	15
Análisis.....	20
La Catedral Agustín Barrios "Mangoré".....	24
Análisis.....	29
El Decamerón Negro Leo Brouwer.....	33
Análisis.....	34
Cavatina Alexandre Tansman.....	46
Análisis.....	54
Bibliografía.....	62
Anexos.....	65



INTRODUCCIÓN

En la actualidad un intérprete de música no debe conformarse sólo con poseer una gran técnica instrumental. Su compromiso con el fenómeno sonoro demanda de él una mayor preparación; sólo así podrá fundamentar sólidamente los criterios artísticos que adopta para la ejecución de su repertorio.

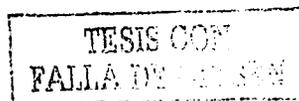
Es necesario profundizar en el análisis musical y los aspectos históricos-sociales que rodean la creación de las obras.

El presente trabajo es ambicioso en este sentido y va dirigido a los estudiantes que comienzan a adentrarse en el mundo de la guitarra de concierto. Se escogieron cinco obras de las más representativas del repertorio y los autores, sin duda, son reconocidos no sólo entre los guitarristas.

Dos de las obras fueron compuestas por compositores no guitarristas, la Sonata Mexicana de Ponce y la Cavatina de Tansman. Las otras tres obras son de guitarristas compositores, *Variaciones sobre Mambrú se fue a la guerra* de Sor, *La Catedral de Mangoré* y *El Decamerón Negro* de Brouwer.

Sobre los estilos y las formas musicales en general, no me detengo demasiado, pues mucha literatura al respecto hay; preferí enfocar mi atención a los autores y sus obras para guitarra, arriba señaladas.

Recuerdo que durante los primeros años de mi formación en la Escuela Nacional de Música, los estudiantes que queríamos saber más de las obras y sus autores, nos encontrábamos a veces con dificultades para acceder a la información. Nuestras referencias eran algunas revistas especializadas, la mayoría en inglés, y Juan Helguera, guitarrista y compositor quien siempre amablemente nos daba



permiso de investigar en su colección de libros, revistas y discos, y que además tenía un programa de radio donde semanalmente nos enterábamos de las nuevas noticias en el mundo de la guitarra.

Hoy las cosas han cambiado un poco, y la literatura sobre música para guitarra va en aumento y contamos ya con investigadores serios, que publican sus trabajos en cada vez mayor número de revistas y libros especializados.

Las *notas al programa* como opción de tesis han contribuido importante a que ahora los jóvenes estudiantes encuentren en ellas información muy concreta sobre su quehacer musical.

Deseo sinceramente que el trabajo que presento, contribuya a ello y ayude a seguir adelante en nuestra meta común: la música.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN, TEMA Y VARIACIONES SOBRE

“MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA”

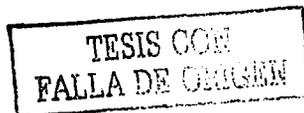
FERNANDO SOR

(1778-1839)

Joseph Fernando Macari Sors, compositor y guitarrista español nacido en Barcelona. A la edad de siete años ingresó a la escuela de niños cantores del monasterio de Montserrat. Allí entró en contacto con la música (violín, órgano y composición) de la mano del padre Anselmo Viola, director de la escolanía.

A los pocos años abandonó el monasterio y a los 17 obtuvo un puesto como subteniente en la academia militar de Barcelona, no obstante continuó dedicándose a la música, inclinándose ya, por la guitarra y la composición. En 1797 estrenó su primera ópera, *Telémaco en la isla de Calipso* en el teatro de ópera de Barcelona. En 1799 se trasladó a Madrid donde se puso al servicio, primero de la duquesa de Alba y luego del duque de Medinaceli, como músico y administrador de su bienes, lo que le permitió realizar numerosos viajes. Más tarde tomó parte en la guerra de la Independencia española (1808-1814) contra los franceses. En los años de la ocupación acepta de ellos un puesto administrativo; por este motivo tiene que abandonar España cuando los franceses son expulsados de la península Ibérica. Virtuoso de renombre europeo, es aplaudido en varias capitales del continente, estableciéndose en París donde se le conoció con el sobrenombre del "Paganini de la guitarra".

Sor permaneció en Francia hasta 1815, periodo en el cual se mantuvo componiendo y ofreciendo conciertos de guitarra. Sin embargo los desajustes sociales provocados por las guerras napoleónicas hicieron que la actividad artística fuera escasa. Buscando mejores oportunidades muchos artistas viajaron a Londres.



En Londres la actividad musical era intensa, se había fundado en 1813 la sociedad filarmónica y la programación de conciertos iba en aumento. Este auge atrajo a Sor, de modo que a finales de 1815 viajó a Londres en donde permaneció por los siguientes siete años.

En Londres logró obtener un gran éxito como guitarrista, causando una gran impresión en el público, pues en eso días se consideraba a la guitarra un instrumento propio de la música popular y no un instrumento de música de concierto. Sor estuvo activo dando conciertos de 1816 a 1819, apareciendo en las salas más importantes de la ciudad. También la docencia logró mantenerlo activo, era muy solicitado como maestro de guitarra en Londres y las ideas pedagógicas que puso en práctica lo llevaron a componer su primer serie de estudios (Op.6), los cuales dedicó a sus alumnos. Estas ideas que continuó desarrollando es su segunda estancia en París, cristalizaron en su *Método de guitarra* publicado en 1830.

Alrededor de 1820 Sor comenzó a componer música para Ballet, con la que alcanzó gran reconocimiento. De esta producción destaca el ballet *Cendrillon*, el cual fue estrenado con gran éxito en Londres en el Teatro del Rey en marzo de 1822.

Durante esta etapa de su vida Sor se involucró sentimentalmente con la bailarina Félicité Hullin, quien fue invitada en 1822 por el ballet de Moscú para participar como *prima ballerina*, Félicité aceptó el ofrecimiento y Sor decidió acompañarla.

En noviembre de 1823 llegaron a Moscú, ciudad en la que Sor permaneció por tres años.

En Moscú obtuvo un gran éxito con sus ballets. Principalmente con *Cendrillon* que fue seleccionado para la gran inauguración del Teatro Bolshoi Petrovski en enero de 1825. En esta ciudad Sor continuó con sus conciertos de guitarra y publicó importantes obras para este instrumento como sus estudio Op. 29 y sus sonatas Op. 22 y Op. 25.

La obra que hoy nos ocupa, Introducción tema y variaciones sobre "Mambrú se fue a la guerra" pertenece al Op.28.

Las obras que van del Op.26 al Op.28 son temas con variaciones basados en canciones populares francesas, la fecha exacta de estas composiciones no se conoce, pero si se sabe que fueron publicadas poco después de su llegada a París proveniente de Rusia en 1826.

Su obra para guitarra es muy extensa (67 opus y más de 250 piezas), muchas de ellas de gran calidad. En sus composiciones para la guitarra logró aproximarse a las grandes formas, como la sonata o las variaciones, reservadas hasta entonces para otros instrumentos. Dentro de su producción destacan también óperas, ballets, sinfonías, cuartetos de cuerdas, minués y piezas para piano.

Algunas de sus grandes obras siguen desaparecidas, pero se sabe por críticas y publicaciones de la época que tuvieron gran éxito, permitiéndole a Sor relacionarse con lo más selecto de la sociedad europea y ser aceptado en importantes círculos de músicos.

A fines de 1826, Sor dejó Rusia y se trasladó a París, donde se mantuvo activo como concertista y profesor de guitarra.

Permaneció en París hasta su muerte en 1839

Introducción, Tema y Variaciones sobre "Mambrú se fue a la guerra" Op.28

Esta obra está basada en la canción popular de origen francés llamada *Marlborough s'en va-t en guerre*, también conocida en los países de habla hispana como *Mambrú se fue a la guerra*.

Origen del Tema

Considero necesario mencionar brevemente algunos datos históricos, para enmarcar convenientemente el origen de esta canción popular y explicar quién fue Marlborough.

Pocos generales ingleses han dejado a su país y al mundo el imborrable recuerdo de grandes gestas heroicas.

Uno de estos casos es el de John Churchill, duque de Marlborough. Cuya brillante carrera militar fue un rosario de grandes victorias en el agitado marco político de la Europa de fines del siglo XVII y principios del XVIII.

En 1667 ingresó en el ejército en el que se destacó durante la guerra de los Países Bajos. Hombre prudente y protestante convencido; participó al lado de Guillermo III de Orange, en la crisis que destronó a Jacobo II. La subida al trono de Ana Len (1702) inauguró el periodo más brillante de su vida: ejerció gran influencia sobre la reina y como capitán general de las tropas británicas dirigió la guerra de Sucesión española. fue nombrado duque de Marlborough como recompensa por sus grandes victorias frente a los franceses. Los mayores triunfos de Marlborough se produjeron en las batallas de Blenheim (1704), Ramillies (1706), Oudenarde (1708) y Malplaquet (1709).

Ya era Marlborough un acreditado estratega, con un historial cuajado de éxitos militares cuando, reciente aún su nombramiento de capitán general del ejército inglés, se inició en Europa la guerra de Sucesión a la corona de España. Sus victorias en esta guerra atrajeron sobre su figura la ironía de los franceses, incapaces de vencerle en el campo de batalla.

En Malplaquet (1709), las tropas francesas sufrieron una decisiva derrota, pero el mal sabor del fracaso fue superado por la alegría ante la noticia de que el general John Churchill, había muerto en el transcurso de las operaciones de la contienda.

Fue entonces cuando nació la famosa canción *Mambrú se fue a la guerra*. Una corrupción fonética dejó en *Mambrú* el nombre del Duque.

La noticia fue desmentida más tarde, pero la canción había calado ya muy hondo y se siguió cantando hasta convertirse en una de las canciones más populares desde entonces.

Posteriormente Marlborough, mal apoyado por los Whigs y atacado por los tories, perdió la confianza de la reina. La caída del partido "whig" en 1710 sirvió para que un año más tarde fuera acusado de corrupción y destituido. Marlborough perdió su cargo y pasó al continente. Con la ayuda de los Hannover, al ser proclamado rey Jorge I en 1714, se le permitió regresar a Inglaterra y recobrar sus títulos, siendo nombrado comandante en jefe de los ejércitos ingleses.

Marlborough murió el 17 de junio de 1722 en Windsor, dejando a sus herederos una cuantiosa fortuna. El ilustre militar, con las armas de una desmedida avaricia, también había ganado importantes batallas en el campo de sus intereses particulares.

Análisis

La estructura formal de la obra es la de un tema con variaciones, con introducción y coda.

La introducción al tema tiene la indicación de *andante* largo y comienza *piano* con el primer motivo melódico del tema incompleto, produciendo cierta inestabilidad tonal. Más adelante se presenta completo pero haciendo una inflexión a Mi menor. Regresa a Re mayor y termina en la dominante (La Mayor). Esto produce una tensión armónica que queda resuelta brillantemente al entrar el tema claramente en Re mayor.

INTRODUCTION. *Andante largo.*
 F. SON. Op. 28. *La 1^{ma} Cuerda en RE.*

El tema está escrito en Re mayor, de forma binaria con el esquema armónico siguiente:

I - IV - I - V - I - IV - I - V7 - I I - IV - I - VII7/V - I
 I - VII - I - V/V - V - I - V/IV - IV - I - V7 - I

La melodía se mueve sobre la nota pedal Re que hace el bajo y que solo interrumpe en las cadencias finales de cada parte, este pedal hace que las cadencias intermedias no suenen tan conclusivas.

THÈME. *Allegretto.*

Las variaciones están básicamente estructuradas sobre la armonía del tema, La melodía original no aparece en las variaciones 1, 3 y 4. Aparece en la variación dos, pero en modo menor y la variación 5 la reexpone completamente en el bajo.

La variación 1 conserva la armonía del tema, melódicamente es muy ágil y ornamentada y, aunque Sor no indica el tempo ni carácter, es claro que es allegro y *forte*.

La cadencias son más conclusivas que en el tema y se caracterizan por el uso de notas de paso cromáticas. Este tipo de cromatismos serán recurrentes en las variaciones 2,3 y 4.

1^{ra} Variation.

La variación dos, *andantino menor*, está escrita en Re menor y es la variación más contrastante en cuanto a carácter, además de ser la única escrita en modo menor. La forma de las frases es igual al tema, sin embargo la introducción de apoyaturas en la melodía retarda un poco el ritmo armónico generando tensión. Esta tensión aumenta en la segunda parte de la variación, la cual a diferencia del tema y de la primera variación, comienza en la región de la dominante. La tensión armónica generada se resuelve al reexponer la primera frase de la variación.

Andantino mineur.

2.^o Var.

La variación 3 regresa al modo mayor y al carácter alegre, su estructura armónica es muy similar a la de la variación 1. Casi al final de la segunda parte hay una cadencia rota (dominante del primer grado que resuelve al sexto, en este caso, VII de Re que resuelve a Si menor)

Seguida de un VII de La que resuelve a Re mayor en segunda inversión.

Esta cadencia rompe el ritmo armónico al que nos había acostumbrado Sor en las variaciones anteriores.

El acorde en arpeggio y en octavas *plaqué* con que comienza la variación, no es un recurso muy usado en la guitarra, pues no resulta muy idiomático para el instrumento.

Los bordados cromáticos y notas de paso son similares a los usados en la variación 1.

TESIS UNIV.
FALLA DE ORIGEN

3^{ra} Var. **Tempo 1^o majeur.**

La variación 4 es muy similar a la variación 1. Su estructura armónica sólo difiere de la primera por el uso de dominantes dobles en las cadencias. La variación 1 comienza con un salto de cuarta seguido por una escala descendente de dobles corcheas en re mayor. De manera parecida la variación 4 comienza con un salto de sexta seguido por una escala descendente de re mayor, pero en esta ocasión con figuras de octavo.

Los bordados y notas de paso vuelven a hacerse presentes como en anteriores variaciones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.^{ta} Var.

En la variación 5 se retoma la melodía del tema y se presenta en la voz más grave.

La primera parte de la variación 5 está sobre el esquema armónico de la variación 1 y la segunda parte sobre el esquema armónico de la segunda parte del tema.

La textura es mucho más densa que todo lo anterior expuesto, y esto se debe a que mientras el tema es cantado con figuras de octavo en el bajo hay arpeggios con figuras de dobles corcheas sosteniendo la armonía durante toda la variación

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La obra concluye con una coda al final de la variación 5.

La coda retoma el motivo inicial de la introducción, y es presentado con armónicos naturales, seguido de dos inflexiones, una al segundo grado y otra a la dominante que retardan la cadencia final.



Como conclusión podemos decir que la obra se desarrolla en espejo, es decir, comienza con una introducción seguida del tema, la variación 1 conserva básicamente el esquema armónico del tema y contiene elementos que se repetirán en las variaciones 3 y 4; las variaciones 2 y 3 son las que más se alejan del esquema armónico del tema.

La variación 4 retoma el esquema armónico y algunos motivos y ornamentación de la variación 1; la última variación retoma la melodía del tema y por último la coda que retoma elementos de la introducción, resuelve su tensión armónica con un acorde de re mayor al final y cierra el ciclo.

Muchos de los temas con variaciones compuestos durante el periodo clásico tienen un final brillante con escalas y arpeggios a gran velocidad. Estas variaciones de Sor son especiales en este sentido, si bien terminan en modo mayor lo hacen tranquilamente y con armónicos naturales que dan un efecto de lejanía.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SONATA MEXICANA
MANUEL M. PONCE
(1882-1948)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas, México. Poco después, su familia se trasladó a Aguascalientes, en donde transcurrirían la niñez y la adolescencia del futuro compositor, quien a principios de nuestro siglo, ya con una regular formación musical, se establece en la ciudad de México.

En 1904 viaja por primera vez a Europa y se queda 4 años, estudiando composición en Bolonia, con Luigi Torchi y Marco Enrico Bossi y piano en el Conservatorio Stern de Berlín con Martin Krause. Cuando vuelve a la ciudad de México, en 1908, se dedica a muy diversas tareas musicales: enseña piano e historia de la música, ocupando la cátedra de piano en el Conservatorio, dirige la Orquesta Sinfónica Nacional, compone, escribe artículos sobre música y crítica musical, hace arreglos de canciones populares y profundiza en la investigación del folclore mexicano. Para ese tiempo, Ponce era ya, uno de los principales pianistas y compositores de México. Su concierto para piano (1910) fue estrenado por él mismo en julio de 1912 y también ya para ese entonces, se había presentado en otros recitales y conciertos con orquesta, algunos de ellos dedicados por completo a sus obras.

En la primavera de 1925, a los cuarenta y dos años de edad, siente la necesidad de perfeccionar su técnica de composición y estar cerca de lo nuevo que se está haciendo en Europa y decide regresar, esta vez a París, en donde asiste a la *Schola Cantorum* a estudiar con Paul Dukas durante ocho años, hasta 1933, en que regresa definitivamente a México. En esta última etapa de su vida trabaja como profesor, es director del Conservatorio y a veces de la Orquesta

Sinfónica Nacional, compone y escribe sobre música hasta su muerte, que ocurrió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948.

¿ Cómo comienza a escribir Ponce para la guitarra ?

En 1923 Andrés Segovia da su primer recital en México. Entre los asistentes se encuentra Manuel M. Ponce, quien dedica al gran guitarrista una elogiosa crítica en el periódico *El Universal*, el día 6 de mayo, en la que se lee:

"...Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño, es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas, es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro que el gran artista español sabe crear [...] Casals y Segovia han sido de los pocos artistas que se han adueñado instantáneamente de la admiración y entusiasmo de nuestro público..."

Esta crítica sería el comienzo de una amistad que duraría hasta la muerte de Ponce y que sería fecunda para el repertorio guitarrístico.

En respuesta a una petición de Segovia, el compositor escribe, en ese mismo año, un arreglo para guitarra de la canción popular mexicana llamada *La Valentina* y una sonata.

A partir de 1925, cuando Ponce se establece en París, el trato con Segovia se vuelve más frecuente, por las cartas de Segovia a Ponce, publicadas por Miguel Alcázar, nos damos cuenta del profundo afecto y la gran admiración que el guitarrista español sentía por el compositor mexicano. Es frecuente encontrar en dichas cartas, frases como:

" *Tu obra es la que más vale, para mí y para todos los músicos que la oyen, de la literatura guitarrística. Y tú personalmente, también, entre todos los que se me han acercado y he conocido* (carta 28). *Eres un gran músico, querido Manuel, y me produce una gran alegría el que tu gran talento coincida, en tu persona, con tu gran alma*". (carta 29).



La colaboración entre Ponce y Segovia, ha sido la asociación más significativa y fecunda entre un guitarrista y un compositor en la historia de la guitarra, contribuyendo importantemente al renacimiento de ésta durante el siglo XX.

El renacimiento de la guitarra como instrumento de concierto, a principios del siglo XX, se debió a dos desarrollos significativos. Primeramente, el laudero español Antonio de Torres Jurado (1817-1892) expandió las dimensiones generales de la guitarra decimonónica produciendo un instrumento más grande y de sonido más penetrante. Estas innovaciones de Torres incluyen: el crecimiento físico del instrumento; el aumento y la uniformación de la longitud vibrante de las cuerdas en 65 cm; la montura del juego de cuerdas sobre un bloque rectangular; y la introducción del sistema de apuntalado en abanico, que reforzó el lado inferior de la tapa y mejoró su respuesta. La guitarra "clásica" moderna está basada en el modelo de Torres. El segundo desarrollo significativo fue la decisión de algunos guitarristas como Miguel Llobet y principalmente Andrés Segovia de solicitar obras originales para la guitarra específicamente a compositores no guitarristas.

Segovia creía que el renacimiento de la guitarra como un instrumento solista de concierto necesitaba un repertorio de obras de gran dimensión, similares a las del piano o el violín.

De todos los compositores a los que se acercó Segovia, fue Ponce quien le escribió el mayor número de obras. Éstas incluyen obras solistas, de cámara y un concierto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La Sonata Mexicana

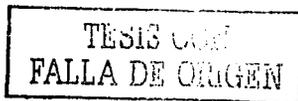
En 1923, año en que comienza la amistad entre Ponce y Segovia, el compositor responde a la invitación del guitarrista escribiendo una pequeña pieza, titulada Allegretto, quasi serenata. Página para Andrés Segovia, que sería muy pronto el tercer movimiento, Allegretto in tempo di serenata, de la Sonata mexicana. Esta obra llamada también Sonata no.1, o simplemente Sonata en la mayor, fue escrita y estrenada en unos cuantos meses.

En ese mismo año (1923), cuando aún no se tuteaban los dos recientes amigos, Segovia escribe a Ponce desde París:

"..... me complazco en aprovechar la ocasión de haber tocado recientemente en Madrid su bella Sonata con aplauso del público, asentimiento de la crítica y admiración efusiva de los músicos. Le mando a Usted. prueba de las tres cosas; el público me la ha pedido de nuevo, los críticos la han alabado sin pedantería ni restricciones y como ejemplo del gusto de los músicos le citaré el de Falla, ante el cual toqué el andante y el final, sin precederlos del nombre del autor, y estaba verdaderamente encantado. Su contento no disminuyó cuando supo que era de usted y cuando le añadí que usted sentía por él grande y justa admiración. El motivo de no haberla incluido en mis programas antes, (ya que ha pasado no me importa decírselo) ha sido porque en uno de mis viajes perdí una maleta llena de música y libros y no la he recuperado hasta hace días. Ni guarde copia de la sonata, ya digitada, ni quería fiar de mi memoria habiendo desaparecido los manuscritos. Afortunadamente toda está ya subsanado, y a partir de esta primera audición madrileña, seguirá siendo una de las obras preferidas del repertorio. Pero no crea Usted que quiero limitarme a la Sonata y a la ingeniosa valentina. Vuelvo a Usted para solicitar más cosas, porque todas son necesarias para mis numerosos conciertos y en todos quiero ver su nombre."

(Carta 1).

El manuscrito original de Ponce fue destruido en 1936 en Barcelona, durante la Guerra Civil Española. Existe un manuscrito de esta obra, copiado por el propio Segovia, en tinta azul, y lleva anotadas sus digitaciones para la mano izquierda. Del tercer movimiento se conserva un manuscrito de Ponce, el cual difiere un poco del manuscrito de Segovia, éste último usado para la publicación de Peer.



Entre 1925 y 1933 la comunicación entre los dos músicos es muy ágil, pues Ponce vive en París y Segovia en Ginebra. en esos años es frecuente que el guitarrista solicite nuevas obras o sugiera modificaciones de algunos pasajes. Así, el 21 de agosto de 1926, pide al compositor que cambie el segundo movimiento de la Sonata mexicana:

"Otro de los designios que yo abrigaba si hubieses venido, es forzarte a hacerme otro andante para la Sonata en la mayor. Recordaras que te expuse en París las razones de ese cambio, y que te parecieron buenas " (carta 4).

Es de suponer que el segundo movimiento que está impreso, Andantino affettuoso, es el nuevo, que Ponce escribiría hacia 1926. Pero es difícil determinarlo con certeza, pues Segovia se refiere poquísimas veces a la Sonata mexicana en su epistolario. Es más nunca llegó a publicarla, muy probablemente la primera vez que la grabó completa fue en 1967, más de cuarenta años después de su composición. En esa grabación hay, además, algunas discrepancias con la versión impresa, que fue editada, también en 1967, por Carlos Vázquez y Manuel López Ramos en la Casa Editora Peer International Corporation de Nueva York.

La Sonata mexicana quedó finalmente integrada por los siguientes movimientos :

- I. Allegro moderato
- II. Andantino affettuoso
- III. Allegretto in tempo di serenata
- IV. Allegretto un poco vivace

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Análisis

Entre otras características de la canción popular mexicana podríamos recordar el movimiento paralelo en terceras y sextas; la amplitud de tésituras de los giros melódicos (Estrellita abarca, en su primer compás, una duodécima); el aire pausado, el uso frecuente de lo que algunos músicos populares mexicanos llaman ritmo de danza, muy similar al de la habanera, en el ritmo binario, y de amalgamas rítmicas, en el ternario; la presencia, en la armonía, de dominantes secundarias, y en la melodía, de adornos cromáticos a distancia de semitono. Algunos de estos rasgos aparecen en la Sonata mexicana. en el primer tiempo, por ejemplo:

La Sonata comienza con un *Allegro moderato* escrito en la mayor y en 2/4, con la anotación *humorístico* debajo del primer compás, en lugar de dar comienzo sobre el acorde de La mayor, comienza con un acorde de séptima menor sobre Si, empleando Ponce su ingenio musical para no llegar al acorde de La mayor hasta el compás 131, doce compases antes del final de este primer movimiento, que se caracteriza por una sutil y deliciosa indefinición tonal que privará a lo largo de toda la obra. El primer tema está basado en un sencillo motivo en corcheas que aparece en los dos primeros compases.

Revised and fingered
by Manuel Lopez Ramos

MANUEL M. PONCE

Allegro moderato

C. V C. II C. IV C. II

C. II C. IV

VERSIN CON
FALLA DE ORIGEN

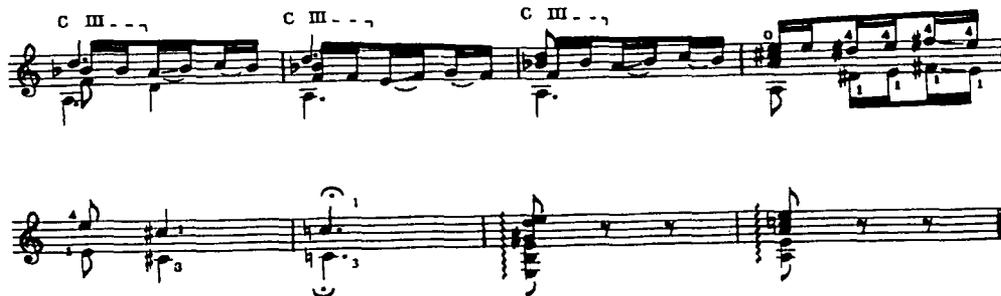
El tema secundario, construido con un movimiento paralelo de terceras y sextas, abarca una duodécima de extensión, tésitura que aparece también en el puente. El desarrollo está basado enteramente en el primer tema y siendo más bien corto, el compositor trabaja fundamentalmente con movimientos paralelos de terceras.

En la reexposición, que sigue los lineamientos de la forma sonata, no considero que vaya con el carácter del tema, el tocarlo con sonidos armónicos, aunque esté así escrito en el manuscrito de Segovia y en la edición de Peer revisada por Manuel López Ramos, prefiero tocarlo con sonidos naturales para darle mayor presencia e intensidad.

El segundo movimiento, *Andantino Affetuoso* escrito en Re mayor y en compás de 5/8, es una estilización armónica y rítmica de una imaginaria canción mexicana en la que abundan los cromatismos, que producen cierta inestabilidad tonal, una de las más reconocidas características del estilo de Ponce. En este movimiento hace gala de su habilidad armónica, usando una escala cromática ascendente y descendente en el bajo, donde el acorde de Re mayor aparece hasta el final, después de un silencio de todo un compás que hace las veces de "cadencia silenciosa".

Las amalgamas rítmicas y la cita de una danza mexicana muy popular, el jarabe tapatio, aparecen en el tercero y cuarto movimientos; en este último, además, se evoca el tema principal del primero y figura un episodio más lento y cantable, cuya melodía está construida a base de bordaduras cromáticas a distancia de semitono inferior.

El tercer movimiento, *Allegretto quasi serenata*, está escrito en 3/8 y en La menor, con un movimiento continuo en dobles corcheas, tiene una línea *cantabile* en octavos y una atmósfera armónica con aire impresionista. Al final, Ponce hace una cita de *vamos a tomar atole*, que es un fragmento del Jarabe Tapatio



Últimos compases del tercer movimiento donde aparece un fragmento del Jarabe Tapatio.

En el último movimiento, *Allegretto un poco vivace*, Ponce regresa a la tonalidad de La mayor. El tema principal emplea un motivo derivado del primer tema del primer movimiento, sólo que esta vez, sí lo inicia en La mayor:



Posteriormente aparece una cita textual del primer tema del primer movimiento, lo que viene a darle un carácter cíclico a esta obra. La coda está construida con una serie de acordes paralelos, sobre un pedal de dominante, procedimiento empleado por Ponce en algunas de sus obras posteriores, como el final del desarrollo del primer tiempo de la *Sonatina Meridional*.

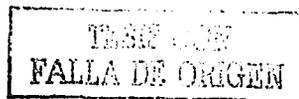
En el compás número 30 hay un errata, el fa es becuadro. Parece obvio, pero hay grabaciones de reconocidos guitarristas que lo hacen sostenido.



compases 27 a 30

Segovia a quien fue dedicada la Sonata Mexicana, quedo muy satisfecho con este primer opus guitarrístico de Ponce. Su estreno tuvo lugar en Madrid en el mismo año de su composición, 1923.

Es impresionante que en tan poco tiempo de conocer las posibilidades de la guitarra, Ponce escribiera una obra tan completa y tan compleja armónicamente.



LA CATEDRAL
AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ"
(1885-1944)

Agustín Barrios Mangoré y sus contemporáneos Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y Manuel María Ponce (1882-1948) escribieron la obra para guitarra más importante de la primera mitad del siglo XX.

Mangoré nació el 5 de mayo de 1885 en la rancharía de San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay. Su padre fue Doroteo Barrios, funcionario consular de origen argentino y su madre, Martina Ferreira, maestra normalista de origen paraguayo.

Mangoré pertenecía a una familia de intelectuales, quienes apoyaron tempranamente su vocación musical.

La actitud humanista de la familia Barrios queda muy clara al conocer los destinos de sus hermanos, Héctor, por ejemplo, fue poeta, profesor y periodista; Virgilio, periodista y catedrático; Francisco Martín, autor teatral; Diódoro, hombre de prensa y Romualdo, matemático.

El gran guitarrista y pedagogo uruguayo Isaías Savio, que conoció personalmente a Mangoré, comenta que:

" todos los hermanos, quien más quien menos, sabían tocar la guitarra, violín, arpa paraguaya y flauta, y, en fiestas, formaban la pequeña orquesta Barrios."

Mangoré estudió con los jesuitas hasta los trece años de edad y al parecer mostró gran interés por la música y por la guitarra desde muy niño.

El maestro argentino radicado en Paraguay, Gustavo Sosa Escalada, quien además de ser guitarrista y hombre de gran cultura, era profesor de matemáticas, visitó, en 1899 el pueblo de San Juan de las Misiones, donde escuchó al entonces muchacho de 14 años, quedando asombrado de su extraordinaria facilidad para el instrumento.

Sosa Escalada había estudiado guitarra en Buenos Aires con los maestros Juan Alais y Carlos García Toisá. Al llegar al Paraguay en 1895 era portador de una escuela guitarrística basada en el método de Dionisio Aguado

Es posible que antes de su encuentro con Gustavo Sosa Escalada, Mangoré, recibiera lecciones del músico italiano Nicolino Pellegrini pero, básicamente, debe su formación al maestro argentino quien lo apoyó, enseñándole con los métodos y música de Dionisio Aguado, Fernando Carulli, Fernando Sor, Julián Arcas y Francisco Tárrega.

Sosa Escalada hizo un agudo retrato de su alumno al escribir:

"... más fue en el trato familiar que en las clases, cuando le transmití mis modestos conocimientos guitarrísticos, y le enseñé el método de Dionisio Aguado, fuente virtual de todo lo que fue Barrios Guitarrísticamente hablando. Lo demás lo pusieron su propio temperamento emotivo y su poderosa hermenéutica, con los cuales llegó en breve tiempo a apoderarse de una ejecución de excepción, claridad y brillantez, sólo privativas del virtuosismo instrumental... Éstas cualidades le colocaron más tarde a la par de un Llobet o de un Segovia, ases del guitarreo español contemporáneo."

Es importante señalar también, que Mangoré trabó amistad en 1912 con el guitarrista español Antonio Jiménez Manjón en Montevideo, Uruguay. Esta amistad enriquecería su técnica y ensancharía sus horizontes como compositor e interprete.

En una carta a su amigo Martín Borda, fechada el 15 de octubre de 1921 en Buenos Aires, Argentina, Mangoré relata su encuentro con Andrés Segovia:

"... he tenido la feliz oportunidad de oír a Segovia en uno de sus conciertos celebrados en el salón "La Argentina". En este concierto le fui presentado por nuestro gran Elbio y ya somos grandes amigos. Posteriormente fui a visitarlo en su domicilio particular en compañía de Elbio y Martín. Me trató con mucha consideración y cariño. Le hice oír en su propia guitarra algunas de mis composiciones, las que le agradaron muchísimo. Como consecuencia de la sincera y franca acogida que me dispensó Segovia, debo decirte, que siento una gran simpatía por este gran artista. Estoy encantado de su manera de tocar y trato en todo de imitarlo, sin perder, naturalmente mi personalidad. Mostró particular predilección por "La Catedral" y me dijo que se la diese para tocarla en conciertos... Me alentó muchísimo y me dijo que cuanto antes hiciera esfuerzos por irme al viejo mundo. No tuvo conmigo la menor petulancia. Al contrario, me manifestó que sentía por mí una especial estima, como a muy pocos profesionales había dispensado, pues, según él, veía en mí, mucha sinceridad como artista..."

Si lo anterior es cierto ¿Por qué Segovia, que entonces buscaba a compositores para ampliar el repertorio musical de la guitarra, casi no tocó música de Barrios, ni la grabó?

Segovia prefería las obras dedicadas a él y que fueran de compositores no guitarristas, quizás sea esta la explicación; pero no deja de parecer extraño, tomando en cuenta la calidad de muchas de las obras de Barrios, que Segovia no las programara en sus conciertos. No olvidemos que Segovia vivió 43 años más que Barrios y solo grabó de él una danza paraguaya, que no es precisamente una de sus mejores obras.

Durante los años 70's y 80's, grandes guitarristas como John Williams y Alirio Díaz comenzaron a interpretar la música de Mangoré teniendo gran éxito y hasta entonces empezó a ser conocida ampliamente y difundida en los cinco continentes.

Ya para los años 90's guitarristas como David Russel, Wolfgang Lendl, Wulfin Lieske, John Williams y varios más, dedicaron ¡discos completos! a la música de Mangoré.

Agustín Barrios utilizó el sobrenombre de "Mangoré" para exaltar la figura de un cacique guaraní, no se sabe si este personaje existió realmente o es sólo fruto de su imaginación, el hecho es, que Barrios presumía de indio guaraní y le gustaba ser presentado en sus programas, simplemente como Mangoré.

Su hermano Héctor en una ocasión escribió:

"... es incierto que mi madre sea india y en cuanto a mi padre, es de ascendencia europea. Agustín adoptó el pseudónimo de cacique Mangoré, dando satisfacción a un mero capricho de artista..."

Mangoré en los programas de sus presentaciones y a manera de prólogo escribía:

"Tupá, el espíritu supremo y protector de mi raza, me encontró un día en el bosque florido y dijo:

Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos.

Y encerrando en ella todas las avecillas cantoras de la floresta y el alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos. La tomé y obedeciendo el mandato de Tupá, poniéndola bien junto de mi corazón, abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente. Y una noche Yacy, retratada en el liquido cristal, sintiendo la tristeza de mi alma india, diome seis rayos de plata para con ellos descubrir sus arcanos secretos. Y el milagro se operó, desde el fondo de la caja misteriosa brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces vírgenes de la naturaleza de América."

Desde muy joven Agustín Barrios viajó por varios países de América ofreciendo conciertos, en muchos de ellos, para llamar la atención salió vestido de indio guaraní. Esto último si bien, llamaba la atención, a mucha gente no le gustaba y lo tomaban como algo circense no propio de la música de concierto. Dejó de hacerlo hacia 1934 justo antes de emprender una gira por Europa.

En sus programas además de tocar obras propias, interpretaba obras de Bach, Beethoven, Chopin, Tárrega, Albeniz, Sor, entre otros; haciendo las transcripciones y arreglos de las obras no originales para guitarra.

Se sabe que visitó, incluso quedándose a veces por varios meses o años, los siguientes países de América: Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Costa Rica, El Salvador, Chile, Guatemala, Honduras, Panamá, Cuba, Haití, Trinidad y Tobago, Puerto Rico, y México.

Mangoré estuvo en dos ocasiones en México y en sus presentaciones usó la vestimenta de indio guaraní. El 4 de marzo de 1934 se presentó en el Teatro Regis de la Ciudad de México. Aquí conoció a músicos y amigos, entre ellos a Heriberto Lazcano de Guadalajara, a quien le dedicó la pieza "*Canción de la Hilandera*".

A finales de 1934 viajó a Europa. Dio un concierto en el Conservatorio de Bélgica, también visitó Berlín y París aunque no se sabe que haya dado conciertos en estas ciudades. En 1935 da un concierto en el consulado venezolano en Bruselas y decide viajar a Portugal y España. En España conoce a Regino Sainz de la Maza y toca para la Reina Victoria Eugenia, esposa de Alfonso XIII, quien admirada le regala una guitarra de concierto construida por un luterero de nombre Morant o Monrand. Esta guitarra se encuentra actualmente en un museo en El Salvador.

En 1936 se desata en España la guerra civil y Barrios desanimado por no haber obtenido el éxito deseado, decide regresar a Venezuela, país donde tuvo sus mayores éxitos como guitarrista, allí en 1932 dio 25 conciertos en menos de dos meses!

Dos años después, en 1938 cambia su residencia a Costa Rica y allí permanece 2 años, después de los cuales se va a El Salvador, donde en 1942 es invitado por el presidente de la república, el general Maximiliano Hernández Martínez, gran admirador suyo, a impartir la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional de

El Salvador. Barrios acepta y vive en El Salvador hasta su muerte acaecida el 7 de agosto de 1944.

Es importante señalar que Barrios fue de los primeros guitarristas en realizar grabaciones, sus primeras grabaciones que fueron hechas para ser reproducidas en gramófono, las realizó en la segunda década del siglo XX. Parte de estas grabaciones y las que realizó posteriormente ya han sido reeditadas en disco compacto y en ellas se puede apreciar su gran técnica y musicalidad.

Barrios tocaba la guitarra prescindiendo parcialmente del cordaje clásico, tocaba con las dos primeras cuerdas de acero, enrollando hilo en estas cuerdas a la altura del puente para que su sonido no fuera demasiado metálico.

Entre sus más difundidas obras destacan: La Catedral, Un sueño en la Floresta, Julia Florida, Choro de Saudade, Maxixe, Estudios de Concierto, Danzas Paraguayas y varios Valses.

Barrios junto con Francisco Tárrega (1852-1909) son los máximos representantes del Romanticismo en la Guitarra.

La Catedral

Análisis

Sin duda la obra de Mangoré más interpretada y grabada; él mismo la grabó en Buenos Aires, Argentina en 1928 para la casa disquera Odeón.

La Catedral fue compuesta en 1921 y estrenada por el compositor en abril de ese mismo año. Originalmente la conformaban sólo dos movimientos, Andante Religioso y Allegro Solemne. 17 años después, en 1938, Barrios estando en la Habana, Cuba; compuso un preludeo en Si menor, misma tonalidad del andante y el Allegro y decidió sumarlo a La Catedral.

En los conciertos que dió Barrios en El Salvador en julio y agosto de 1939, presentó por primera vez La Catedral como una pieza en tres movimientos.

El Andante Religioso y el Allegro Solemne describen una impresión que Barrios tuvo en la Catedral de San José en Montevideo, Uruguay.

El andante Religioso es la impresión de escuchar a un organista interpretando a Bach cuando se va entrando a la Catedral. El Allegro trata de describir la sensación de dejar la calma del santuario para entrar al mundo bullicioso y agitado de la calle.

El Preludio lleva el subtítulo *Saudade* que significa nostálgico. Escrito en Si menor comienza con un fa sobreagudo seguido de un Si que funcionará como pedal durante los primeros 7 compases.

Barrios utiliza en varias partes del preludio el efecto de campanela, este efecto se produce en este caso, (pongo un ejemplo) al dejar sonar la segunda cuerda al aire con la nota Si (pedal) mientras en la tercera y cuarta cuerda se tocan sonidos más agudos con los que se va generando la progresión armónica. Durante la progresión armónica del preludio se generan varios retardos, apoyaturas y adelantos que van creando un juego de tensiones y distensiones.

La estructura del preludio es A -A' +Coda

La textura armónica por momentos sugiere tres voces.

La sección A va del compás 1 al compás 20, en los compases 9-10 se da una clara inflexión a Re mayor regresando a Si menor en el compás 12 y modulando a la dominante en el compás 20.

La sección A' va del compás 20 al 43, se reexponen los primeros 5 compases de A y continúa similar dibujo melódico y textura armónica, en los compases 31-32 hay una inflexión a Mi menor. Termina esta sección en el compás 42 conclusivamente en Si menor y comienza la coda de 7 compases.

En la Coda la textura cambia, ya no es tan polifónica, sólo hay dos voces y una de ellas con movimiento más libre que ayuda a lograr un fraseo más lírico, más cantado.

Termina el preludio con una cadencia perfecta: I – II – V – I

El Andante Religioso está escrito en compás de 4/4. Tiene una estructura binaria (A-B). La sección A comprende los primeros 12 compases, está escrita a tres voces, por momentos a manera de coral. Comienza en B menor y termina en su dominante Fa #Mayor.



La sección B comienza en el compás 12 y termina en el 25. Armónicamente se mueve de la dominante a la tónica (Si menor). Cabe destacar la cadena de dominantes con que comienza: Fa# - B7- E7- A7- D7- G7- F7- Bm. B7- E7- A7- D7-C7- F# aunado a esto, el ritmo característico de este andante que es corchea con puntillo, doble corchea y negra, y el que comience en la zona sobreguada de la guitarra ampliando la polifonía a 4 voces; hace de esta parte del andante la más dramática del movimiento y quizás de toda La Catedral.



compases 12 a 15

El Allegro Solemne tiene la estructura: A-B-A-C-A + Coda. Escrito en Si menor y en compás de 3/8, en algunas ediciones aparece en 6/8.

Técnicamente es la más demandante para el guitarrista, contiene grandes pasajes de arpeggios, escalas y ligados a gran velocidad y es todo un reto para el ejecutante

El movimiento de dobles corcheas no para hasta el final de la obra, es un movimiento perpetuo.

La sección B conocida como "campana" tiene dos planos, en uno de ellos destaca claramente el bajo con la rítmica que se repite de negra seguida de corchea.

La sección C que algunos analistas le llaman *cadenza*, tiene un claro carácter de improvisación y es la más complicada técnicamente del allegro por la gran cantidad de ligados que tiene. Esta sección C esta predominantemente en la región de la dominante.

El allegro armónicamente es muy sencillo, está en la tonalidad de Si menor y sólo hace algunas inflexiones a la dominante.

La Coda es muy conclusiva, llegando hasta el Si sobre agudo y construida de forma similar a la sección B, es decir en arpeggios pero destacando el bajo

Agustín Barrios dejó manuscritos de La Catedral en Costa Rica y El Salvador.

Estos manuscritos tiene diferencias con la grabación que él mismo hiciera de su obra; lo que se ha prestado a que haya diferentes versiones del andante y el allegro. Estas diferencias no son tan grandes y buena parte de ellas las incluyo en el anexo de estas notas.

Siendo la única obra que escribiera Mangoré en tres movimientos y de las que más programara en sus conciertos. La Catedral, es obvio que era considerada por él, como una de sus composiciones mejor logradas. Cada movimiento tiene un carácter muy especial, que contrasta y logra al final un magnífico balance. En la actualidad es una de las obras que debe estar en el repertorio de todo guitarrista profesional.

EL DECAMERÓN NEGRO

LEO BROUWER

(1939-)

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida, compositor y guitarrista nacido en La Habana, Cuba. Inició los estudios musicales en su país natal Cuba, perfeccionándose más tarde en la Juilliard School de Nueva York y en la Universidad de Hartford en Estados Unidos. Estudió composición con Vincent Persichetti y Stephan Wolpe.

De vuelta a su país, desempeñó diversas actividades oficiales, como la dirección del departamento musical del Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica (ICAIC); Director del departamento de música experimental y profesor de composición del Conservatorio de la Habana. También destacó como guitarrista al presentarse en varios festivales europeos (Aviñón, Edimburgo, Berlín).

Su obra va más allá del mero espíritu nacionalista, es también el reflejo de un firme compromiso con los ideales y pensamientos de la Revolución Cubana. Músicos como los estadounidenses Charles Ives y John Cage, el italiano Luigi Nono o el alemán H. W. Henze, influyen de forma decisiva en su obra, y lo conducen hacia un nuevo estilo de composición, la música aleatoria.

El trabajo de Brouwer se fundamenta en una proyección estética que asume toda la libertad que propone el pluralismo cultural de los últimos tiempos.

Las técnicas composicionales adquiridas por Leo son muy variadas. Él elige sus materiales, desde un intervalo o un timbre, hasta complejos formantes en función de su potencial expresivo, conformando un repertorio de recursos técnico-compositivos. En su música hay ciertas constantes, rasgos o elementos de estilo que han marcado su individualidad como compositor. Estos parámetros, ideas, medios expresivos que identifican su pensamiento y maneras de hacer se han

concentrado en una síntesis sostenida por estilemas característicos (celulas temáticas) que han ido formando un sello articulador en su obra.

Entre su obra, además de música para mas de 80 películas (cortometrajes y largometrajes), podemos señalar: *Sonogramas I* para piano, *Sonogramas II* para orquesta, *Cantigas del tiempo nuevo* para piano, arpa, dos percusionistas, coro infantil y actores, *Homenaje a Mingus* para conjunto de jazz y orquesta; 8 conciertos para guitarra y orquesta y un *Concierto para violín y orquesta*. Actualmente es director de la orquesta de Córdoba (España).

El Decamerón Negro

Análisis

Sobre su obra Leo Brouwer comenta:

" Tomé una historia del libro *El Decamerón negro* de Leo Frobenius, un sociólogo y científico alemán que fue a África a estudiar la cultura de ese continente a principios del siglo XX. Muchas historias le fueron reveladas por los griot o ancianos que conocían muy bien las leyendas. Con estos cuentos recogidos él armó un maravilloso libro, que además tuvo gran influencia en la literatura europea, incluso Picasso recibió su influencia de forma revolucionaria en sus máscaras negras y todo el asunto de la 'negritud', bien como la llamó Jean Paul Sartre. El libro entero tiene que ver con la guerra, el amor, los tabúes, y un poco en homenaje a Bocaccio, Frobenius parafraseó el título del renacentista italiano y por tal razón lo tituló *El Decamerón Negro*. De aquí sólo trabajé una historia que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar un arpa. La situación de castas era muy estricta, en un primer término estaban precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera estaban los músicos. ¿Cómo era posible entonces que un

grandioso guerrero del clan quisiera ser músico? Este guerrero al dejar de serlo, fue rechazado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas, pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de El Decamerón Negro."¹

La obra fue dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin a quien Leo escuchó tocar cuando Sharon tenía dieciocho años, quedando gratamente impresionado.

El Decamerón Negro, junto con el Concierto de Lieja marca el traslado de visión estética de Leo hacia una "nueva simplicidad" en el lenguaje musical. El alto grado de contraste con respecto al anterior lenguaje usado por Leo en obras como Canticum, Parábola o la Espiral Eterna, es evidente. Esta nueva forma de componer de Brouwer busca ser menos críptica y más comunicativa, mediante el uso de formas tradicionales como la sonata, rondó, temas con variaciones y mezclando en sus estructuras armónicas y melódicas, escalas modales, pentáfonas y tonales.

Además de su interés y búsqueda por esenciar ritmos característicos de su natal Cuba y explorar la riqueza tímbrica de la guitarra, se suman ahora dos elementos al trabajo de Leo, la utilización más frecuente de temas de naturaleza programática y en su técnica compositiva, el recurrir más al minimalismo.

De esto último, la obra que hoy nos ocupa es claro ejemplo.

¹ Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer, Editora Musical de Cuba, C.Habana 2000 p.216*

El Decamerón Negro de Brouwer está integrado por tres partes:

- I. El Arpa del Guerrero
- II. Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos
- III. Balada de la Doncella Enamorada.

La forma ternaria que se presenta en la macroestructura de la obra, se presenta también, en la exposición de las ideas temáticas en cada una de sus partes.

Cada movimiento está simétricamente construido mediante el uso de estructuras tradicionales:

El arpa del guerrero

Rondó Sonata.

La huida de los Amantes por el Valle de los Ecos

Forma tripartita.

Balada de la Doncella Enamorada

Rondó

El Arpa del Guerrero es el más complejo estructuralmente de los tres movimientos que integran el Decamerón. Está escrito en un compás de 5/8 y esta articulación rítmica se mantiene a lo largo de casi todo el movimiento.

Tiene forma similar a la de un rondó sonata, con el esquema:

A B A' C A B' A C' A' + Coda

La correlación de las tres ideas temáticas lleva a un gran dinamismo interno en esta parte de la obra. A cada aparición del tema A, le sigue un episodio, por momentos altamente contrastante y en otros sirve como complemento o reafirmación de un desarrollo de carácter derivado.

La organización pentátona es un elemento común a muchas culturas autóctonas de América y África, Brouwer pone en práctica este elemento en su Decamerón.

El material musical de la primera sección, que va de A hasta la indicación *Ilirico*, que es el comienzo de B (*compás 45*) está basado en dos escalas pentátonas:

Escala 1: Re \flat , Fa, Sol, Lab, Si

Escala 2: Re, Fa, Sol \sharp , Do \sharp , Mi

Como se puede observar, estas escalas tienen dos notas en común, Fa y Do sostenido o Re bemol. Estas notas tienen la función de pivotes en la articulación melódica y armónica.

Ya en los primeros compases de A se genera un claro contraste, del compás 1 al 4 la intención es muy clara de establecer una atmósfera de misterio para que en el compás 5 surja un motivo melódico claro de 5 sonidos en *forte* que seguido de un calderón o fermata provocará gran tensión y expectación.

1. EL ARPA DEL GUERRERO

The image shows a musical score for a piece titled "1. EL ARPA DEL GUERRERO". The score is written on two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 70 and a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 4 and a bass line with a fermata over the first measure. The second staff continues the piece with dynamics *p*, *pp*, and *p*, and includes markings for *a m i* and *cresc.*. The third staff starts with a dynamic of *p* and includes markings for *p a p m i*, *simile*, and *cresc.*. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Este juego de contrastes se repetirá 3 veces más, aumentando en extensión el motivo melódico en cada una, hasta llegar a un desarrollo amplio del mismo, que nos conducirá a B con un cambio de carácter hacia algo muy lírico.

XII VII
 3 0
 (4) (5)

tranquillo

C1 C4 C7

dolce

poco

Al término de C viene una cita breve y marcada de A que sirve de puente entre C y B'

El episodio B aparece nuevamente, pero a intervalo de cuarta perfecta ascendente y con un desarrollo más amplio, creando un efecto de mayor dinamismo e incluso agitación.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

The musical score is written for guitar in G major. It consists of four staves of music. The first staff begins with a first ending bracket. Below it, two dynamics are indicated: '1: p dolce' and '2: f'. The second staff continues the melody with a circled '2' above the final measure. The third staff contains a 'poco len.' section with a circled '1' and a 'cresc.' section with a circled '1'. It includes complex fingering such as '(3 X 1) (4) 0' and '3 3'. The fourth staff is marked 'II.' and contains further complex fingering including '(2)', '(4)', '(5) 0 0', '(3)', '(4)', '(5) 0 0', and '4 1'. The piece concludes with a coda marked with a circled '2'.

La recapitulación no es completa, después de B' se reexpone A pero sólo la primera parte y se liga a C', que es C, pero claramente reducido y transportado una cuarta perfecta ascendente. Para finalizar se presenta nuevamente A con la parte que faltó en la reexposición y se liga a la coda.

La recapitulación podemos analizarla de otra manera. Después de B' se reexpone A, pero con C' insertada.

Esta manera de trabajar los temas, sugiere una elaboración fundamentalmente de tipo motivico.

Los últimos 11 compases tienen la indicación *vivo* y conforman la coda, son claramente de carácter virtuoso y con intenciones de conclusión.



El Arpa del Guerrero concluye brillantemente con dos acordes de Mi mayor en *fortissimo*.

El segundo movimiento La huida de los Amantes por el Valle de los Ecos, hace uso de una exploración imaginativa del timbre dentro de una estructura tripartita, donde cada parte tiene a su vez secciones:

A-B

C-D-E-F

G-H-I

Las secciones A y B que se presentan a manera de introducción y exposición con la indicación *Declamato* y *Presege* contienen ya los elementos que se usaran en el resto del movimiento. Los intervalos recurrentes de segunda mayor y menor, de tercera menor y de quinta justa se vuelven constantes que logran la unidad a nivel macroestructural. Aún en aquellos pasajes que resultan aparentemente más contrastantes, como sucede en la parte central, marcada con la letra G en la partitura, el material se elabora a partir de los primeros compases de la exposición.

La sección C es de estructura minimalista y está construida básicamente sobre la escala pentáfona de: Mi Sol# La Si Do#, esta misma escala se usa en la sección D (*presagio*), E (*declamato*) y F (*recuerdo*).

Recordemos brevemente que el término *minimal music* fue dado por el compositor inglés Michel Nyman alrededor de 1964 para denominar así al fenómeno musical en el cual se utilizaban estructuras mínimas con base en la repetición de células breves y secuencias frecuentemente con inclinación tonal. Con Base en lo anterior no he dudado en considerar como minimalista la sección C.

La sección F funciona como puente hacia la sección G (por el valle de los ecos) y por primera vez en este movimiento, Brouwer recurre a una textura polifónica.

[F] Recuerdo (Tranquillo)

En la sección G (por el valle de los ecos) la idea de estructura minimalista vuelve a ser empleada por Brouwer usando articulaciones en el fraseo extraordinariamente idiomáticas. En esta sección G, los formantes de dinámica y de metro-ritmo alcanzan un primer plano al propiciar zonas de desarrollo completas. El flujo dinámico provocado por el toque alternado de pasajes en *forte* Y *piano súbito*, dan la imagen de eco. A su vez, el ritmo ayuda a crear el efecto de resonancia y del movimiento rápido del galope.

Rítmicamente ocurre algo muy interesante en esta sección, pues mientras hay un constante tresillo de dobles corcheas en la voz superior, la voz cantante del bajo se mantiene en octavos y dobles corcheas simples, lo que produce un efecto de 3 contra 2 que técnicamente para el ejecutante es complicado mantener con claridad.

Ejemplo:



El epílogo es una reprise en espejo del Presage.

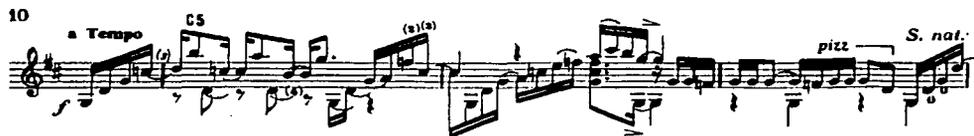
La Balada de la Doncella Enamorada tiene, a diferencia de los dos movimientos anteriores, un ostinato rítmico con una organización armónica clara. Tiene forma de Rondó:

A B A C A'

Mientras la sección A es de carácter predominantemente melódico, la parte B es de carácter rítmico.

El ostinato rítmico es comenzado al principio del movimiento como introducción y se une a la sección A.

La sección A está construida en D mixolidio la primera parte y Sol mixolidio la segunda, es decir, un modo mayor con el séptimo grado bemol.



inicio de la segunda parte de A (compases 14 a 16)

La sección A se caracteriza por una oculta polifonía entre los planos.

La amplia sección B se caracteriza por el ostinato:



La sección B tiene un cambio gradual hacia el final y un patrón descendente aparece, creando densidad armónica mediante el incremento de disonancias y su combinación con el patrón del ostinato. El carácter percusivo de esta sección es interrumpido por una escala pentáfona y finalmente con arpeggios contruidos sobre el quinto grado de Re se regresa a la sección A.

Las secciones B y C se desarrollan a partir del ostinato de la introducción que se transforma en figura pedal a través de casi todo el movimiento.

La parte C se caracteriza por sus síncopas y desplazamiento de acentos. La alternancia tonal puede ser encontrada aquí, en particular en las cadencias V-I en

Do mayor. El mismo arpeggio del final de la sección B aparece aquí preparando el regreso final al tema.

Conclusiones:

Es obvio que hay un basamento programático en la obra, e incluso la idea de llamar a sus partes baladas confirma sus relaciones con el romanticismo. Tanto la música de programa como el genero balada son representantes por excelencia de dicho estilo.

En El Decamerón Negro, Brouwer, dentro de un ámbito tonal logra una sabia mezcla de pentafonía, bitonalidad y modalismo. Son claros los momentos en que, por ejemplo, yuxtapone diferentes escalas pentófonas, como ocurre en el Arpa del Guerrero, o en que utiliza el modo mixolidio en la Balada de la Doncella Enamorada. Otro de los aspectos que merece ser destacado es la manera en que el compositor logra un contraste entre las texturas de la obra.

El Decamerón Negro es el más sofisticado ejemplo de escritura funcional-instrumental de Brouwer, alcanzando un gran poder de expresión por su contenido, forma y balance. Hasta 1981, que fue el año en que fue compuesta, era la obra más extensa para guitarra sola que Leo había compuesto.

CAVATINA
ALEXANDRE TANSMAN
(1897-1986)

Alexandre Tansman nació el 12 de junio de 1897 en la ciudad de Lodz, cerca de Varsovia, en Polonia. Su madre, Anna Domu Gurwicz, descendía de una gran familia de origen judío y contaba con una importante educación musical.

Alexandre atraído por la música desde muy niño y contando con el apoyo de sus padres que eran buenos melómanos, comenzó a estudiar piano y a los once años de edad logró ser admitido en el conservatorio de música de Lodz. A los diecisiete años se trasladó a Varsovia para ampliar sus conocimientos musicales y además inscribirse en la facultad de Derecho y Ciencias Filosóficas de la cual se graduaría algunos años después.

Cuando contaba Tansman con veinte años, la Orquesta Sinfónica de Lodz interpretó su "Serenata Sinfónica" y fue así como hizo su debut como compositor.

Poco después del término de la Primera Guerra Mundial, se organizó en Varsovia, donde reinaba un ambiente de entusiasmo y optimismo, el Concurso Nacional de Composición. Tansman ganó el primer premio con su Romanza para violín y piano y se le otorgó también el segundo premio por su suite para piano.

Con este éxito ganado y con la suma obtenida por los premios, se trasladó a París, en donde en ese momento se encontraba el centro intelectual y artístico más importante de Europa.

Ya en París, Tansman frecuentó y se relacionó con importantes artistas e intelectuales.

Maurice Ravel se interesó de una forma muy activa en los trabajos de Tansman, de inmediato le ayudó a encontrar buenos intérpretes para sus obras y le presentó editores, introduciéndolo en el efervescente mundo musical de París.

En febrero de 1920 ofreció su primer concierto de piano en París. La armonía de Tansman llamó la atención de musicólogos y críticos. Tenía una especial predilección por los acordes alternados de oncena y trecena invertidos.

En la Rue de Montparnasse estaba la "Revue Musicale", la principal revista musical de Francia, era un punto de reunión de los artistas que se encontraban en París. La frecuentaban Ravel, Milhaud, Roussel, Poulanc, Auric, Ponce, Dukas, Fauré, etc. También la frecuentaban pintores y escritores. El director de la revista, Henry Prunierés, en cierta ocasión invitó a cenar a un grupo de músicos entre los que se encontraban, Ravel, Roussel, Schmitt, Segovia (que en ese momento se encontraba en París) y Tansman. Segovia llevó su guitarra y después de cenar, Prunierés le pidió que tocara algo. Sobre este hecho, Tansman comentaría más tarde: "Esperaba oír al guitarrista español tocar algunas piezas flamencas, en su lugar escuche, la ¡Chaconne de Bach! Y quedé en verdad apabullado con la interpretación de Segovia".

Tansman le manifestó a Segovia su admiración y su interés por la guitarra y le propuso escribir una pieza para él. Segovia, que estaba ávido de un repertorio nuevo para el instrumento, aceptó la idea con gran entusiasmo y le mostró a Tansman las cualidades y posibilidades de la guitarra, ya que Tansman no la tocaba ni había compuesto antes para ella. Fue así como nació la "Mazurka" y la gran amistad entre los dos músicos. La Mazurka de Tansman fue estrenada por Segovia poco tiempo después en el Conservatorio de Música de París con gran aceptación por parte del público y la crítica especializada.

Mientras tanto en los Estados Unidos, importantes asociaciones sinfónicas y musicales en general, organizaban festivales donde se incluía música de Tansman obteniendo gran éxito. Ésto hizo que en 1929 Tansman viajara a los Estados Unidos para dirigir y tocar al piano sus más recientes composiciones en una vasta gira que duró varios meses.

Tansman regresó a París con la satisfacción de haber difundido ampliamente su música con un éxito alentador y haber logrado que importantes intérpretes tocaran más seguido sus obras.

En Nueva York, Walter Gieseking estrenó la versión para piano de su *Sonatina Trasatlantique* original para orquesta. La Orquesta de Filadelfia, dirigida por Leopold Stokowsky, hizo el estreno de su *Toccata*. Sus *Quatre Dances Polonaises* para orquesta, se estrenaron en Nueva York con la Orquesta Filarmónica dirigida por Arturo Toscanini.

Durante los siguientes años y con gran entusiasmo, Tansman continuó viajando por diferentes partes del mundo dando a conocer su música y enriqueciéndose

con la cultura de otros países. Viajó a Hawái, Japón, China, Filipinas, Singapur, Indonesia, Ceylán, India, Egipto, Bali, Grecia e Israel.

Regresó a París lleno de experiencias y el 10 de junio de 1933, le confirieron el diploma como "miembro honorario del club Marco Polo", otorgado a los profesionistas sobresalientes que realizan una extensa gira por el mundo difundiendo su trabajo.

Indignado por la política del gobierno polaco que negociaba con la Alemania de Hitler, e impulsado por causas de índole práctico, Tansman decidió renunciar a la ciudadanía polaca y tomar la francesa, país que siempre había amado y donde había encontrado gran apoyo y obtenido éxitos.

Con la declaración de la segunda guerra mundial, la situación política en París se tornó muy conflictiva y Tansman, por su origen judío, se encontraba en la lista negra de artistas "decadentes y nocivos" establecida por los nazis. Tansman decidió trasladarse a Niza donde la persecución era menor y allí permaneció cerca de un año. Al darse cuenta que la guerra no terminaría pronto, escribió a sus amigos que radicaban en los Estados Unidos y les pidió ayuda para dejar Europa. Con el apoyo de amigos como Charles Chaplin, Toscanini y Heifetz, Tansman con su esposa e hijas logró embarcarse en Lisboa con destino a América.

La familia Tansman se instaló en la ciudad de Los Angeles, lugar donde tenían varios amigos, gracias a los cuales, Alexandre logró conseguir trabajo en la industria cinematográfica. En Los Angeles también se encontró e hizo amistad con

Schönberg, Stravinsky, Milhaud, y Castelnuovo Tedesco, que vivían en la misma ciudad.

Además de la música para películas, Tansman compuso obras mayores, en 1944 escribió su quinta sinfonía, la cual estrenó en Nueva York, dirigiendo a la filarmónica él mismo.

Habían pasado más de veinte años desde que escribiera Tansman su *Mazurka* cuando en 1945 decidió componer algo nuevo para guitarra, un concertino para guitarra y orquesta que consta de cuatro movimientos: *Introduzione*, *Toccata*, *Intermezzo* y *Finale (Scherzino)*.

Tansman logró regresar con su familia a París en el año de 1946, su entusiasmo era muy grande y logró rehacerse y reencontrarse con el ambiente artístico de esa ciudad.

La guitarra volvió a iluminarse en la inspiración de Tansman y en 1950, compuso una de las obras más bellas para este instrumento, la *Cavatina*, inspirada en la ciudad de Venecia, originalmente la formaban cuatro movimientos: *Prelude* (Allegro con moto), *Sarabanda*; *Scherzino* (Allegro con moto), *Barcarole* (Andantino gracioso e cantabile). Más adelante le agregó la *Danza Pomposa* que corona brillantemente la obra.

Tansman presentó su *Cavatina* en el Concurso de Composición de la Academia Chigiana en Siena, Italia, en el año de 1951, ganando el primer premio.

Segovia estrenó la *Cavatina* en Nueva York en 1952. En el mes de diciembre de 1953, Segovia viajó a París y en la salle Gaveau interpretó la *Cavatina*, y fue allí donde Tansman la escuchó por primera vez en concierto.

Entusiasmado por el éxito de su *Cavatina*, Tansman decidió escribir más obras para guitarra, entre ellas destacan:

Tres piezas para guitarra: Alla Polacca, Berceuse d'Orient y Reverie. (1953)

Concertino para Guitarra y Orquesta en homenaje a Manuel de Falla (1954)

Suite para Guitarra (1955), que consta de 6 movimientos donde incluye sus *tres piezas* de 1953.

Musique de Cour (1960) para Guitarra y pequeña Orquesta, basada en temas del guitarrista francés del siglo XVII, Robert de Visée, consta de siete movimientos: Entrée, Menuet, Sarabanda, Gavotta et musette, Passacaille, Gigue, Air.

Suite en Modo Polónico (1962) conformada por nueve movimientos: Entrée, Gaillarde, Kujawiak, Tempo di Polonaise, Kolysanka I, Reverie, Alla Polaca, kolysankall y Oberek.

Hommage a Chopin (1969) que consta de tres partes: Prelude, Nocturne, Valse Romantique. Tansman lo escribió como un homenaje a su compatriota en el aniversario 120 de su muerte.

Pezzo in modo antico (1970). Antes de esta obra todas las composiciones para guitarra que había escrito Tansman habían sido dedicadas a Andrés Segovia. *Pezzo in modo antico* fue dedicado al guitarrista y compositor Angelo Gilardino.

Variaciones sobre un tema de Scriabin (1971) que consta de tema y seis variaciones.

Hommage a Lech Walesa (1982) dedicada a la guitarrista mexicana Corazón Otero, que fue amiga de Tansman y quien además escribió un libro sobre su vida y obra (del cuál me he basado para escribir parte de estas notas) .

Los acontecimientos políticos de Polonia en aquella época conmovieron a Tansman y con este estado de ánimo compuso su homenaje a Lech Walesa que es una mazurka de carácter melancólico que evoca la música de Poloca.

Curiosamente la producción guitarrística de Tansman comenzó en 1925 con una mazurka y terminó con otra en 1982, 56 años después. Su homenaje a Lech Walesa fue la última obra que escribió para la guitarra.

Hacia el final de su vida, el trabajo de Tansman fue ampliamente reconocido, invitándolo a dar cursos de composición en importantes centros culturales como los de Santiago de Compostela y Siena, también invitándolo como jurado en concursos de composición y guitarra.

Fue elegido miembro honorario por la Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, tomando el lugar que dejara a su muerte Dimitri Shostakovich

El XV Concurso Internacional de Guitarra de Alessandria, en Italia, estuvo dedicado en homenaje a Tansman y en todas las fases del concurso se incluyeron obras suyas, En esa ocasión Tansman fungió como presidente honorario del jurado.

En 1986 la Escuela de Musica de Polonia le confirió el Doctorado Honoris Causa. Éste sería quizás el reconocimiento más grande que recibiera Tansman. Por fin su país natal le reconocía todo su esfuerzo y con tan alto honor.

Para este entonces ya había concluido su octava sinfonía y trabajaba en la composición de un cuarteto de cuerdas.

El 15 de noviembre de 1986 Tansman murió en París dejando un gran legado musical y en especial a los guitarristas.

La literatura musical para guitarra cuenta con pocas obras de gran formato y nivel compositivo. Digo pocas, comparadas con la gran cantidad de obras con estas características con las que cuentan los pianistas o violinistas.

En este sentido es importante tomar en cuenta la obra que nos legó Tansman, estudiándola e interpretándola más en nuestros conciertos, sobre todo la Cavatina, la Suite en modo polónico y su Musica de Corte. En mi opinión es música de la mejor que se ha compuesto para nuestro instrumento y que debemos programar más seguido.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAVATINA

Análisis

La música para guitarra de Alexandre Tansman, y en particular la Cavatina, marca una cumbre en el repertorio del instrumento. En ella se funde no solo el elemento nacional polaco y la influencia de la música francesa, sino que, por la más amplia compatibilidad, encontrada por el compositor, entre Oriente y Occidente, tonalidad y modalidad.

La Cavatina fue compuesta en 1950 y está inspirada en Venecia. Sobre esto último, Angelo Gilardino escribió:

" Tansman fue atraído por el sortilegio de la laguna desde su primer visita a Venecia. El misterio de la ciudad que une en su propia aura los aspectos del mundo occidental y la fascinación menos descifrable del oriente, encontró en la sensibilidad del músico profundas consonancias y respuestas encantadas. Este tipo de trance que vuelve incorpóreas y lejanas hasta las pulsaciones de los ritmos vitales, asume formas fantasmagóricas en la Cavatina, visión veneciana de embrujada, fúnebre belleza, en las que desfilan las humorísticas pisadas del preludio, las extremadas dulzuras de la Sarabanda, las festivas alucinaciones del Scherzino, los inquietos paisajes de una barcarola que deja escuchar, en la lejanía de veloces canales, cantos de gondoleros sin cuerpos, y en fin los sonidos cubiertos, como atenuados, por una intangible fanfarria en la Danza Pomposa. Música para intérpretes con alma de diamante y con técnica sin arrugas y sin vanidad, la Cavatina se impone ante nuestros ojos, como la página más alta del

repertorio segoviano... y, en absoluto, como una de las piezas para guitarra más importantes del novecientos."

En la música instrumental, el término cavatina se ha usado para intitular una pieza de carácter lírico, no virtuosístico. Resulta curiosa la elección del título, si consideramos el hecho de que se trata de una suite de notables dimensiones, construida con un procedimiento que aunque no mira verdaderos desarrollos temáticos, ciertamente no se encierra en ámbitos de una pieza breve. Una cierta ambigüedad se encuentra entonces empezando por el título, aún antes de la música.

Característica formal común en cuatro de los cinco movimientos es la sucesión A-B-A, en las que la reexposición puede ser abreviada (preludio) o modificada (sarabanda), mientras el preludio está enriquecido por una coda de seis compases y la Barcarola por una codetta de dos compases. El Scherzino está construido con la forma binaria A-B que se repite por entero, más una amplia coda de catorce compases.

La tonalidad que emplea Tansman en las primera cuatro piezas puede considerarse como una tonalidad "alargada" y contiene implicaciones refinadamente ambiguas. Estas piezas están escritas sin alteraciones en la clave, esto es, sin una definida declaración de tonalidad por parte del autor, aunque en ellas se delinean, mas o menos, la prevalencia de una tonalidad establecida y las modulaciones internas. Solamente la conclusiva Danza Pomposa está escrita en una resuelta e inequívoca tonalidad de Mi mayor.

El preludeo es la pieza más amplia y la que más contraste tiene entre sus partes. Está escrito en compás de 4/4 y con la indicación *Allegro con moto*. La primera parte es de carácter dramático y la segunda de carácter lírico y misterioso. Al interno de cada sección Tansman procede con una construcción "mosaico", alineando una sucesión de pequeños y bien amalgamados episodios. Cada uno construido con un motivo rítmico-melódico diferente. El preludeo comienza enérgicamente con un pedal de corcheas en el bajo seguido de acordes en forte y establece el carácter dominante durante la primera del preludeo. En el compás seis aparece por primera vez la figura rítmica de dos dieciseisavos (a contratiempo) que resuelven téticamente a una corchea, este dibujo rítmico será muy usado también en el Scherzino y la Danza Pomposa. En el compás 10 se llega al climax del episodio inicial con un Re sobreagudo seguido de una escala descendente y una sección polifónica a dos voces donde se da claramente un *dialogo, pregunta-respuesta* entre las voces. En la sección central, *un poco più lento*, que comienza en el compás 27, Tansman crea una miniestructura ternaria y utiliza cuatro compases de pedal para separarla de su reexposición. Posteriormente viene un puente que nos une con la reexposición de A y la coda. La ambigüedad de esta pieza que oscila entre su naturaleza lírica y rítmica también se siente en su armonía. Se siente por momentos en la pieza una tonalidad latente de La menor, escondida entre el rimbombante predominio de los pedales de Mi y cubierta por la polaridad del tono de Mi menor. La sarabanda tiene forma A-B-A y está escrita en compás ternario, 3/4, con las indicaciones *Lento, tranquilo e legato*, tiene una textura a tres voces, por

momentos a manera de coral, esto es muy claro sobre todo al final de la pieza. La ambigüedad armónica es menor que en el preludio, el desarrollo sereno de la pieza alterna la tonalidad de Si mayor con la de Sol sostenido menor, esta última tonalidad es muy poco empleada en la guitarra por ser poco idiomática al instrumento, sin embargo es muy claro el predominio de esta tonalidad en la sección central que va del compás 17 al 33. pero el modo mayor prevalece luminosamente.

La cavatina fue editada por la casa editora Schott en 1951. según Andrzej Wendland que hace unos años publicó en la revista "*classical guitar*" una revisión de la cavatina comparándola con el manuscrito, en la versión editada en Schott, entre los compases 19 y 20 de la sarabanda, falta un compás, ese compás faltante es igual al compás 19, es decir, se repite. Esto logra una mejor proporción en la estructura de las frases.

Después de leer el artículo de Wendland me dio curiosidad por volver a escuchar las grabaciones de la cavatina que tenía, y me sorprendió que Segovia era el único que agregaba un compás en esa parte, aunque no, el que según Wendland aparece en el manuscrito. Lo que Segovia hace, tomando en cuenta la edición Schott, es agregar entre el compás 16 y 17, el compás 19. De esta manera también le quedan dos frases de dos compases cada una; pero al parecer, diferentes al manuscrito.

Esta duda sólo podría esclarecerla teniendo acceso a alguna copia del manuscrito original, lo cual no ha sido posible aún y lo comento aquí, sólo como anécdota.

II Sarabande

The image shows a musical score for a piece titled "II Sarabande". It consists of four staves of music. The first staff is marked "Lento (♩=66)" and "C.V. 3", with the instruction "1º tranquillo e legato". The second staff is marked "C.IV 3" and "dolce", with a "rall." marking at the end. The third staff is marked "C.VI" and "C.IV". The fourth staff is marked "C.IV". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La técnica compositiva de mosaico se nota muy claramente en el Scherzino, compuesto en compás de $\frac{3}{4}$ y con la indicación de *allegro moto*. La primera sección está escrita a manera de una gran introducción con efecto de tremolo. La segunda (Più vivo) está constituida por un encadenamiento de cuatro periodos, cada uno de los cuales tiene un propio carácter y define un ambiente diferente. El segundo periodo, comprendido en los compases 17 a 24 encuentra su origen en la primera sección del preludio. El Scherzino termina brillantemente con un acorde de Mi mayor que remata una coda de 14 compases caracterizada por un pedal de Mi en el bajo y una progresión armónica con aire modal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La Barcarola, *Andantino gracioso e cantabile*, está escrita en 6/8 y su estructura formal es A-B-A. La estilización de canciones del tipo de las que cantaban los gondoleros en Venecia, se remonta a las *Canciones sin Palabras* de Mendelsshon, también Chopin, Liszt, Faurè y Bramhs compusieron barcarolas, haciendo de este tipo de música casi un género.

Las barcarolas se caracterizan principalmente por su ritmo ternario que trata de imitar el vaivén de una góndola y que se convierte prácticamente en un *ostinato*.

La barcarola de Tansman es, de las cinco piezas que integran la Cavatina aquella en la que más claramente se manifiesta la capacidad del compositor de concentrar en pocas notas una fuerte carga imaginativa, tratando de expresar con música la atmósfera de una noche veneciana. La sección A, después reexpuesta, hace uso del registro grave y medio, dejando al canto de la sección central, espacio para expandirse en el registro medio y agudo. La sección A está claramente en la tonalidad de Mi menor y la sección B principalmente se centra en la tonalidad de Si menor y su dominante (Fa# mayor).

La Danza Pomposa no va más allá del carácter lírico, misterioso y reflexivo en el que están los cuatro movimientos anteriores, está escrita claramente en Mi mayor, con carácter festivo y contrasta brillantemente con lo anterior. El compás en que está escrita es $\frac{3}{4}$ y su forma es A-B-A. Está construida con células rítmico-melódicas similares a las usadas en el Preludio y tiene un *fugato* en la sección central. De alguna manera con la Danza Pomposa, se va esa niebla de ambigüedad tonal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La sección A comienza con una progresión armónica con carácter de fanfarria, esta progresión se repite en el compás 5, pero con textura polifónica, el bajo cobra mayor movimiento y comienza a darse el juego de pregunta-respuesta. Del compás 13 al 20 se exponen dos frases con textura polifónica donde se invierten la melodías, es decir, la melodía que hace la voz soprano en la primera frase, la hace el bajo en la segunda, una octava abajo, y la melodía que hace el bajo en la primera frase, la hace la soprano en la segunda, una octava arriba.

compases 12 a 20

La sección B, compases 29 a 49 es un *fugato*, el sujeto es de 4 compases y comienza en el compás 29, aparece en el compás 32 en la dominante y vuelve a aparecer en la tónica en el compás 37, una octava arriba, Tansman aprovecha muy inteligentemente el rango de la guitarra.

compases 29 a 44

Del compás 42 al 50 que sirve de puente para la reexposición, se vuelve a dar un juego polifónico similar al que se dio en los compases 13 al 20.

Para terminar, se reexpone la parte A completamente.

Con la Cavatina, Tansman se ganó un lugar muy importante en la historia de la guitarra. Su obra sido tocada y grabada por los guitarristas más importantes desde mediados del siglo XX y seguramente se seguirá tocando.

FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce, de acuerdo con los manuscritos originales*. 2000. Ed. Etoile S.A. de C.V. CONACULTA

ALCÁZAR, Miguel. *The Segovia-Ponce Letters*/ Trans.P. Segal. Columbus, Orphée, 1989.

ARTZ, Alice. *The Guitar in the Twentieth Century Concert World*. Sounboard Vol. XIV No.3

BROUWER, Leo. *La Música, lo Cubano, y la innovación*. La Habana, Letras Cubanas, 1989.

CRUZ, Eloy, *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra*, México. UNAM, Escuela Nacional de Música, 1993, 294pp.

GERD, Michael Dausend. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review no. 134, Summer 1990 p.10-16.

HELGUERA, Juan. *La guitarra en México*. México, La torre de Lulio, 1996.

HELGUERA, Juan. "Mangoré, ese desconocido" *Guitarra de México*, Año 2, no. 3. p. 9 – 27.

HELGUERA, Juan. "Entrevista a Leo Brouwer", *Guitarra de México*, Año 1. no.1 p. 11 – 19. 1986.

HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, C.Habana 2000

JEFFERY, Brian. *Fernando sor: Composer and Guitarist*. Tecla Editions. Londres. 1977.

LIMÓN G, Daniel. *La Guitarra*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla. 1993.

MIRANDA, Ricardo. *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. Colección Ríos y Raíces. CONACULTA. México. 1998.

NYSTEL, David. *Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce*, Guitar Review No. 85 spring 1991

OTERO Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México. FONAPAS, 1981.

OTERO Corazón, *Alexandre Tansman, su vida y obra para guitarra*. Ed. Yolotl México, DF. Difusión Cultural Corazón Otero, A.C. 1997

OLIVARES, Joaquín. Notas al programa. Escuela Nacional de Música, UNAM.. p. 30 – 39. 2003

PINCIROLI, Roberto. *Leo Brouwer's works for guitar*. Guitar Review no. 77, Spring 1989 p.4-10; no. 78, Summer 1989 p. 20-26; no.79, Fall 1989 p.23-31.

SEGOVIA, Andrés, "*Manuel M. Ponce: Sketches From The Heart and Memory*" Guitar Review, No.7, 1948, p.4

STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams, "The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré"* California, E.U. Querico Publications, 1992, 210pp.

STOVER, Richard, "*Agustín Barrios Mangoré, His Life and Music Part IV: Discussion and Analysis*" Guitar Review, No. 101 Spring 1995

STOVER Richard, "*Agustín Barrios Mangoré, His Life and Music Part III: Cacique Nitsuga Mangoré*" Guitar Review, No. 100 Winter 1995

The New Grove Dictionary of Music and Musicians London, MacMillan, 1980.

RUSSELL David, "*Music of Barrios David Russell, Guitar*" CD, Telarc International Corporation, 1995

WENDLAND, Andrzej. "*Tansman's Cavatina*" part 1. Classical guitar, march, 1998.

p. 18 - 24

WENDLAND, Andrzej. "*Tansman's Cavatina*" part 2. Classical guitar, april, 1998.

p. 22 - 28.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ANEXOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andante Religioso

A guitar score for the piece "Andante Religioso". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante Religioso". The score consists of seven lines of music. The first line begins with a circled number 3 and includes a circled letter A below it. The second line starts with a circled number 5. The third line has a circled number 10. The fourth line contains several chord labels: C2, C10, C8, C7, C5, and C3, along with a circled number 15. The fifth line has C2 labels. The sixth line has a circled number 20. The seventh line has a circled number 25, with "harm" and "12th" written above it, and "harm 7th fret" written below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Allegro Solemne

1. C2

5 C4

10 C2

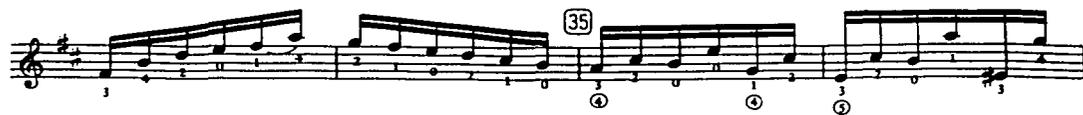
15 C5

20 C4

25 C2

SI 154

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

65 C2

69 70 C2

From To A and segue

75

80 C6 C7 C4

85

90 C6

(*) = These can be omitted if desired.

SI 154

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE COPIA

POSSIBLE VARIATIONS

Andante Religioso

Meas. 12:



Musical notation for Meas. 12, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a single staff with a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note chord G2-B2.

Simile measures 13, 14 and 15.

If these variations (14, 16) are played, then the Andante Religioso will be shortened 1 measure, equalling 24 measures instead of 25 as given. NOTE: If altered, measure 16 becomes measure 15, etc.

Meas. 14:



Musical notation for Meas. 14, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a single staff with a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note chord G2-B2.

Meas. 16:



Musical notation for Meas. 16, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a single staff with a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note chord G2-B2.

Meas. 17:



Musical notation for Meas. 17, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a single staff with a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note chord G2-B2.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

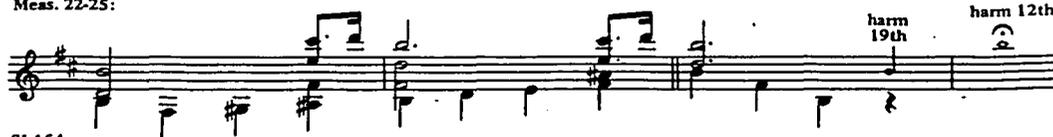
Meas. 20:



Musical notation for Meas. 20, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a single staff with a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note chord G2-B2.

Meas. 21:

Meas. 22-25:



Musical notation for Meas. 22-25, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a single staff with a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note chord G2-B2. The notation includes a double bar line and a fermata over the final measure. The final measure is marked with "harm 19th" and "harm 12th".

SI 154

Allegro Solemne

Meas. 11 - 25:



Both these variations are possible.

Meas. 12 - 13:



*Meas. 11 & 25 may be omitted (on Record Odeon No. 210 it is omitted).

Meas.(42)

Meas.(43)

Meas. (71) (2 - measure variation):



Meas. (92):

Meas. (95):



TESIS CON
FALLA DE ALLEN

After Meas. (100) it is possible to add this additional measure.

