

01322
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

OPCION DE TITULACION:
NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TITULO DE:
L I C E N C I A D O
I N S T R U M E N T I S T A
- G U I T A R R A -
P R E S E N T A ;
JESUS RENE BAEZ DE LA MORA

ASESOR: LIC. ALFREDO ROVELO GARCIA



MEXICO, D. F.

... a la Dirección General de Bibliotecas de ...
... difundir en formato electrónico e impreso e ...
... tenido de mi trabajo profesional ...
NOMBRE: Jesús René Baez -- MAYO 2003
de la Mora
1. NOMBRE: 7/Julio/03
MA: [Signature]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*La guitarra
Hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
Perdidas
Se escapa por su boca
Redonda.*

*Y como la tarántula
Teje una gran estrella
Para cazar suspiros.
Que flotan en su negro
Aljibe de madera.*

Las seis cuerdas
Federico García Lorca.

DEDICATORIA

A mis padres.

Sra. María Teresa de la Mora Avilés.

Sr. Guillermo Báez Palmer.

Por todo su cariño, apoyo y comprensión.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS.

Alfredo Rovelo García, Heriberto Soberanes Lugo, Luis Frayde Sánchez, Néstor Castañeda, David Domínguez, Juan Helguera, Ernesto García de León, Miguel Zenker, José Antonio Guzmán, Jorge Moreno.

A mis abuelos Alicia Avilés Flores, Jesús De la Mora Almeida, Soledad Palmas y Pascual Báez.

Alejandra Jaimes, Alfonso Castro, Abismael Reséndiz y Mónica García, Guillermo y Jair Báez, Diego Sánchez, Susana y Lourdes Murias, Miguel Ángel Hernández, Carlos Rivera, José Luis Navarro, José Emigdio Fernández, Jesús García, Darío Ávila, Nancy Munguía, Priscila Canto, David Alcántara, Arturo Galván, José Manuel Polanco, Iván Garzón, Enrique San Andrés, Diana Vite, Olivia Abreu, Luz del Carmen Urquidí, Adriana Pimentel, Citlalli Camacho, Arturo Hernández, Eduardo Báez y Yolanda Salazar, Irma Llamas, Nayeli Gobeá, Sandra Martínez, Fam. Nava Báez, Fam. Rosales y los que me faltan.

GRACIAS.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PROGRAMA

Vals Op. 8 No. 4

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885- 1944)

The Fall of Birds
Andante Quasi Passacaglia
Toccata

Nikita Koshkin
(1956-)

Julia Florida (Barcarola)

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885- 1944)

Preludio y Marañón

Ernesto García de León
(1952-)

The Porcelain Tower

Theme

Nikita Koshkin
(1956-)

1. Var.: March *The Yellow Paper Dragon*

2. Var.: Valse *Bamboo Umbrella*

3. Var.: Sarabande *Sphere Inside Sphere*

4. Var.: Galop *Red Hierarchy's Dance*

5. Var.: Nocturne *Silk Screen*

6. Var.: Toccata *Fox-Werewolf*

Finale: *Nephrite Emperor*

Usher Valse

Nikita Koshkin
(1956-)

Nuages

Django Reinhardt
(1910-1953)
Adapt. Roland Dyens

Guajira a mi Madre

José Antonio "Ñico" Rojas
(1921-)

Felicidade

V. De Moraes/ A. C. Jobim
(1913-1980) (1927-1994)
Adapt. Roland Dyens

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE.

Introducción.....	7
Vals Op. 8 No. 4 de Agustín Barrios "Mangoré".....	10
Julia Florida (Barcarola) de Agustín Barrios "Mangoré".....	14
Preludio y Marañón de Ernesto Garcia de León.....	17
Guajira a mi Madre de José Antonio "Ñico" Rojas.....	24
Felicidade de Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes.....	29
Adaptación de Roland Dyens	
Nuages de Django Reinhardt.....	40
Adaptación de Roland Dyens	
The Fall of Birds de Nikita Koshkin.....	46
Andante Quasi Passacaglia.....	47
Toccata.....	51
The Porcelain Tower de Nikita Koshkin.....	53
Theme.....	57
Var.: March <i>The Yellow Paper Dragon</i>	57
Var.: Valse <i>Bamboo Umbrella</i>	58
Var.: Sarabande <i>Sphere Inside Sphere</i>	60
Var.: Galop <i>Red Hierarchy's Dance</i>	62
Var.: Nocturne <i>Silk Screen</i>	63
Var.: Toccata <i>Fox- Werewolf</i>	65
Finale: <i>Nephrite Emperor</i>	67
Usher Valse de Nikita Koshkin.....	69
Bibliografía.....	75
Páginas de Internet.....	76
Discografía.....	72
Hemerografía.....	78

NOTAS AL PROGRAMA.

Introducción

La guitarra es uno de los instrumentos más populares en toda América y Europa; la razón de ello, es principalmente lo sencillo del primer acercamiento: muchas veces hay una guitarra en casa, si bien tal vez no sea usada tan frecuentemente, o esté colgada a la pared o repose en algún viejo rincón, un tanto olvidada; o algún familiar (padre, hermano o tío) acostumbra, en las reuniones de fin de semana o cierto cumpleaños, cantar acompañándose de la guitarra; de entrada ya tenemos que la guitarra se encuentra disponible para el momento en que la deseemos. Cuando esto sucede, inmediatamente es fácil encontrar alguien que diga, o un libro que explique, cómo colocar los dedos y acompañar una canción. Al principio los dedos no responden, pero poco a poco se acostumbra la mano a los movimientos y a sentir las cuerdas en la yema de los dedos.

Así, lo fácil de la ejecución ha influido siempre desde hace décadas, e incluso siglos, en su uso hasta el grado de ser despreciada en extremo. Este sería el caso de Sebastián de Covarrubias, quien por allá en 1611 aseguraba que la guitarra no era más que un cencerro, tan fácil de tocar era, especialmente en el estilo rasgueado, "*ya que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra*".¹

Existen en México métodos como "Guitarra Fácil" donde, de una manera muy sencilla, enseñan a usar la guitarra para acompañar la canción que más agrade. En épocas del renacimiento y barroco también era así: había métodos para acompañar los sones que estaban de moda. En unas cuantas semanas, un aficionado, con un poco de dedicación, podía "dominar" los acordes necesarios para hacerse acompañar con la guitarra.

Otra de las razones que lo hace muy popular, y que en cierta manera motiva ese "primer acercamiento", es lo manejable del instrumento, pues el tamaño es pequeño (comparado con el de otros instrumentos "armónicos" como un órgano, piano o arpa) y su peso es ligero, de manera que se lleva a donde sea y, por ello, su preferencia es mayor.

No obstante la guitarra no es sólo para aficionados, pues su estudio formal es exhaustivo y muy difícil por la capacidad armónica y polifónica de la misma, la coordinación de los dedos de ambas manos y las posibilidades expresivas en la dulzura y agresividad que el instrumento hace latente. Sin duda el estudio de la guitarra clásica, e incluso de la de jazz, es de una constante dedicación y un esfuerzo que con tenacidad, hábito y gusto permiten la interpretación adecuada al estilo o la época.

¹ Tesoro de la lengua castellana o española (Madrid, 1611) Citado por Neil D. Pennington, *The Spanish Baroque Guitar with a transcription of De Murcia's "Pasacalles y obras"*.

La formación musical en México, especialmente en el área de guitarra, poco a poco ha vivido un cambio significativo, generado por la inclusión al repertorio, de la música de compositores contemporáneos y nuestra necesidad de conocer lo más posible nuestro siglo.

Me considero en cierta medida un colaborador de esa transformación, ya que el material que propongo para el examen profesional, está enfocado exclusivamente a obras realizadas durante el siglo XX.

La guitarra es un instrumento que en el siglo XX tuvo un auge significativo en el mundo musical y día a día tiene más adeptos, y compositores (incluso compositores que no toquen la guitarra) que han explotado sus muchas posibilidades técnicas, rítmicas, efectistas, y expresivas. De una u otra forma los grandes intérpretes de principios de siglo, como Andrés Segovia, impulsaron el gusto por el instrumento, que se interesara por esa "pequeña orquesta". Así se inició a producir masivamente música "culta" con un repertorio cada vez más y más complejo. En mi programa intento acercarme a este desarrollo último de la guitarra, con material que va desde Agustín Barrios "Mangoré", hasta Nikita Koshkin, pasando por el jazz de Django Reinhardt, el bosanova de Jobim y De Moraes, la guajira cubana de José Antonio Rojas y el lenguaje de Ernesto García de León hacia la música veracruzana.

Un aspecto importante respecto al material que seleccioné, es que varias de las obras tienen una relación directa con la música popular. Muchas veces en el ambiente de la música académica, todo lo que tiene carácter popular está "vetado" y considerado como inapropiado, casi sacrilego, como que a veces se olvida que una parte importantísima de la historia de la música universal tiene que ver con las tradiciones musicales de cada país, pues de muchas maneras, los compositores reflejan las raíces musicales en que se han formado, incluso si su lenguaje es vanguardista o contemporáneo.

Agustín Barrios Mangoré fue un prolífico compositor y guitarrista, que dio un giro importante, en su época, a los recursos técnicos de la guitarra a través de una música intensa y expresiva, representativa de su temperamento y de su mundo.

Del repertorio mexicano escogí a Ernesto García de León, quien refleja en gran medida, todo ese poder de la música popular mexicana, en particular de la veracruzana, transportándola magistralmente a la guitarra con su lenguaje contemporáneo característico.

Tres obras del ruso Nikita Koshkin forman la parte central del programa. Me parece muy importante contribuir a la difusión de las obras de este gran compositor. Guitarrista de una gran cultura y que imprime a su música ese toque personal que lo hace explorar muchas posibilidades técnicas, buscando efectos que permitan crear ambientes llenos de terror, incertidumbre, mágicos o místicos. Todo esto refleja en gran medida esa intención programática de sus obras, inspiradas en la literatura, los mitos, las tradiciones y en temas específicos.

La guajira, del cubano José Antonio (Nico) Rojas; el jazz, de Django Reinhardt; y el bosanova, de A.C. Jobim y Vinicius de Moraes, son ejemplos importantes de la

incorporación de la música popular al repertorio de la guitarra clásica, y constituyen la parte final del recital público de mi examen profesional.

Al abordar todas estas obras me he enfrentado con muchos retos como músico, no sólo en el aspecto técnico, que al fin y al cabo es parte de la formación académica que realiza uno como intérprete, sino en lo referente a la estética estilística de cada una de ellas, ya que al abordar distintos géneros, es necesario adentrarse a las características de cada uno de ellos. Conocerlos, hacerlos propios, para poder recrear de una manera aceptable lo que el compositor plasmó.

Por ello este trabajo documental es de gran importancia para poder comprender un poco más la idea del compositor, saber de él, y de lo que influyó para que tuviera ese lenguaje característico, o lo que influyó para que realizara la obra de tal o cual manera. Para esto nos ayudará ubicar cada una en su contexto histórico- social, aprender de su vida y todos aquellos elementos que ayudaron a conformar cada obra tal y como la conocemos. Además de hacer evidente el análisis estructural que permita reconocer las secciones, y el esqueleto general de la obra, es decir, su forma. Los elementos musicales ayudan para trabajar en la interpretación, para establecer las dinámicas correctas en los momentos adecuados, los timbres para realzar las distintas secciones, la agógica correcta, y todo lo que sirva de apoyo y justificación para que el ejecutante realice su labor creativa en su versión de la obra: su interpretación.

Considero que lo importante de la realización de este trabajo es que sea una guía real de modo práctico, a la comprensión de la obra en todos sus aspectos. Que ese conocimiento permita tener un espectro más amplio de lo que se busca como intérprete, no sólo en el aspecto técnico, que incluye muchos de los elementos musicales que había mencionado, sino en el principal objetivo que tengo como instrumentista: "Hacer música".

VALS OP. 8 NO. 4 DE AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ".



Agustín Barrios "Mangoré"

"Al igual que Bach siguiera escribiendo una música barroca soberbia hasta el mismo año de su muerte... Barrios escribía una música romántica exquisita mucho después de que hubiera pasado el romanticismo en Europa. En Barrios se produce también cierto tipo de innovación en el lenguaje armónico del siglo XIX que sólo puede efectuarse desde un punto posterior en el tiempo, fuera de época"

- Leo Brouwer

"... como guitarrista y compositor, Barrios es el mejor de todos, independientemente del gusto musical. Su música está mejor hecha, es más poética... ¡es mejor en todo!. Y es todas esas cosas de un modo intemporal. Así que yo creo que es un compositor más importante que Sor o Giuliani, y más importante (para la guitarra) que Villa - Lobos."

- John Williams

Agustín Pío Barrios, nació el 5 de mayo de 1885 en el pequeño pueblo de San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay. Aunque según el artículo: "*Mangoré, ese desconocido*", escrito por Juan Helguera², se menciona que nació en la rancharía de San Ignacio de las misiones, y presenta todos los datos de su certificado de bautismo, que se encuentra en San Juan.

Miembro de una numerosa familia de 8 niños donde cada miembro de la familia tocaba por lo menos un instrumento. Recibió su educación primaria en un colegio Jesuita donde utilizaba su guitarra para el estudio de armonía.

Con ocho años toca ya, en la "*Orquesta Barrios*", el arpa, la flauta y el violín, para después dedicarse a la guitarra. A la edad de 13 años (1898) fue descubierto por quien fue su primer profesor formal, Gustavo Sosa Escalada, un dedicado guitarrista y profesor del instrumento, quien estudió con Juan Alais y Carlos María Toisá; además era el principal propulsor del movimiento guitarrístico del país. Sosa inicia al pequeño Agustín con los métodos de Sor y Aguado, y empieza a tocar piezas de Tárrega, Viñas, Arcas y Pargá. Este mismo año es reconocido como niño prodigio y recibe una beca al Colegio Nacional en

² "*Mangoré, Ese Desconocido*", de Juan Helguera, en la Revista Guitarra de México. Año II, No. 3, Grupo Editorial Gaceta, México, D.F.

Asunción, donde además de música, se destaca en matemáticas, periodismo y literatura. Barrios también estudia caligrafía y era un talentoso artista gráfico. Recibió lecciones de teoría musical del maestro Nicolino Pellegrini. Simultáneamente trabajó en un puesto burocrático del Banco Agrícola. Más adelante, tuvo un trabajo de oficina Nacional, pero al parecer, llevaba la guitarra para tocar en vez de trabajar. Luego tuvo otro empleo como dibujante en el Departamento Nacional de Ingenieros. Al parecer, de 1900 a 1903 cursó tres años en la Universidad. "En 1905 se dedicó al periodismo, dirigiendo sus opiniones en contra de la injusticia social y las pretensiones políticas del estado. Debido a esto, las autoridades lo obligaron a salir del país".¹

Barrios amaba la cultura, una vez dijo: "Una persona no puede ser un guitarrista sin haberse bañado en la fuente de la cultura". Además de español, hablaba guaraní, la lengua nativa de Paraguay. Comprendía francés, inglés y alemán, y estaba muy interesado en la filosofía, poesía y teología. Musicalmente, era un magnífico improvisador, según varias historias se cuenta que muchas piezas las improvisaba de manera completamente espontánea, incluso al estar dando un concierto. Compuso más de 300 piezas para guitarra, gracias a su inusual creatividad. Lamentablemente muchos de los manuscritos se han perdido. En su música podemos apreciar una gran creatividad e inspiración combinada con un gran conocimiento técnico de la capacidad armónica de la guitarra. Su conocimiento de la armonía permitió a Barrios componer en varios estilos: barroco, clásico, romántico y descriptivo. La música de Barrios se caracteriza por ser de carácter folclórico, imitativo y religioso. Él compuso preludios, estudios, valsos, mazurkas, tarantelas, romanzas, etc. y muchas piezas onomatopéyicas que describen objetos y temas histórico culturales. Su pieza más famosa, *Diana Guaraní*, volvía a representar la *Guerra de la Triple Alianza* que tomó parte en 1864, realizada con cañones, caballos, tambores, marchas y explosiones. Barrios también interpretaba gran cantidad de música popular, y una gran cantidad de sus composiciones se basan en cantos y danzas de toda Iberoamérica como: cueca, choro, estilo, maxixe, milonga, pericón, tango, zamba y zapateado.⁴

Además de Paraguay, Barrios vivió en Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Costa Rica, y El Salvador. También dio conciertos continuamente en Chile, México, Guatemala, Honduras, Panamá, Colombia, Cuba, Haití, República Dominicana y Trinidad. Barrios dio conciertos incesantemente desde 1906 hasta su muerte. En los años 1934-1936 viajó a Europa, tocando en Bélgica, Alemania, España y Inglaterra. Fue en un concierto en Bruselas que incluyó la primera transcripción y ejecución pública de la Suite para Laúd N° 1 de Bach. El evento recibió muchas críticas.

En 1932 empezó a llamarse "Nitsuga Mangoré", el Paganini de la guitarra de las selvas del Paraguay. Nitsuga (Agustín escrito al revés) y Mangoré (Un legendario jefe Guaraní que peleó ante la conquista española). Barrios fue el primer guitarrista en grabar música para guitarra de forma comercial en discos de 78 r.p.m. Muchas de sus obras sólo sobreviven en estas grabaciones que datan de años anteriores a 1910 y otros cuantos entre 1912 y mediados de 1920. Barrios muere muy pobre un 7 de agosto de 1944 en El Salvador.

Entre sus obras más importantes en orden cronológico: Souvenir d'un Reve (Un Sueño en la Floresta) (1918), Romanza en imitación al violoncello (Pagina d'Album) (1919), Mazurka Apassionata (1919), La Catedral (1921), Preludio en Sol (1921), Valsos

¹ Ibid.

⁴ Stover, Richard D. *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Vol. 3. Miami, 1977

Op. 8 (1923), Danza Paraguaya (1924), Chôre de Saudade (1929), Julia Florida (1939), Una Limosna por Amor a Dios (1944).

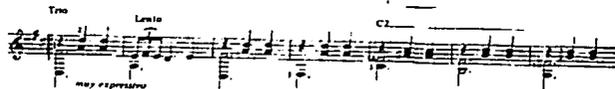
En el caso de los Valses Op. 8, quizá el No. 4 sea el más conocido, también se le nombra *Vals Brillante* o *Vals Scherzo*. Según Stover, el 15 de abril de 1923, fue el debut en ejecución de éste. Es muy probable que lo haya compuesto unos meses antes del concierto, y fue dedicada a su viejo y querido amigo Dionisio Basualdo con quien pasó una gran parte de tiempo desde que regresó a Paraguay. El período de 1918 a 1924 fue de un intenso ritmo y creatividad, pues compuso una gran cantidad de obras. Para 1925 disminuyó ese ritmo, debido posiblemente a algunos problemas en su salud, e incluso por esta época tuvo sífilis y gradualmente fue perdiendo el entusiasmo que irradiaba en sus primeros años en que llegó a Uruguay.⁵

Este vals tiene muchos elementos que a mí me sugieren un reflejo de la personalidad de Mangoré. Por un lado, la introducción mantiene un tanto el suspenso, los primeros compases, hasta el tiempo de vals con brío, con un tema de gran calidez que rápidamente tiene una cumbre melódica con una escala hasta un "mi" agudo (índice 7 en la escritura) y luego regresa a la dominante para repetir el tema.



Vals Op. 8 No. 4, compases 9-11.

La siguiente sección refleja toda esa gracia y galantería propia de la época y del mismo Agustín. Después de una repetición del primer tema, le sigue el trío, que sin duda es un manjar auditivo, ya que es muy romántico y expresivo, así como él mismo nos mostró con su acercamiento al arte, a la poesía, incluso el mismo compositor realizó algunas poesías.



Vals Op. 8, No. 4, compases 63-69.

En segunda parte del trío la campanella incita esa fuerza e intensidad y le da la parte climática de la obra.



Vals Op. 8 No. 4, compases 105-108.

⁵ Stover, Richard D. Six Silver Moonbeams. The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré, p 206-207

Para ir da capo, y a la coda, que es una sucesión de acordes, en que el bajo va conducido cromáticamente con un ímpetu majestuoso hasta dar pié al fragmento final, en que se recuerda el primer tema y se termina con una escala de gran virtuosismo para obtener un gran final.

Personalmente me propuse tocar esta obra, por intentar acercarme más a la música de este tan gran guitarrista y compositor paraguayo, que sin duda es el pilar de la música latinoamericana para guitarra de principios del siglo XX. Sus obras implican una gran capacidad técnica y expresiva, con acelerandos, cambios de tiempo, de intención, y creo que este vals reúne en gran medida mucho del lenguaje de Barrios, su aire de gran vals, en que se combinan fastuosamente cada uno de los números o secciones del vals y lo hacen, para mi gusto uno de los mejores ejemplos de la obra de Mangoré.

Este vals, en la tonalidad de Sol mayor, y con trío en re mayor, Comienza con una introducción los primeros ocho compases, del c. 9 al c. 12 hay breve entrada en tiempo de Vals con brío, para iniciar el primer tema o número, de 2 períodos de ocho compases cada uno. Con un tema totalmente diferente empieza en el compás 28 el siguiente número en 2 períodos de ocho compases, para que el tercer número sea la repetición del primer tema.

El trío, que comienza en el compás 63, está en la tonalidad de la dominante (re mayor) y es más lento y muy expresivo, en 2 períodos de 16 compases, para entrar a la sección de la campanella, en donde se aprovecha este recurso técnico tan guitarrístico, como la parte climática de la obra, muy intensa, y pasional. Con el primer período de 16 compases, (del 95 al 111) el siguiente extendido 4 compases más que el anterior para dar mayor importancia al regreso a la repetición de la primer parte del trío. Para luego regresar Da Capo y a la Coda, en donde se recuerda por última vez el primer tema en el compás 195, y finaliza con una escala.

Vals Op. 8 No. 4, compases 155-165.

JULIA FLORIDA (BARCAROLA) DE AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ"

"Tupá, el Espíritu Supremo y protector de mi raza encontréme un día en medio del bosque florecido y me dijo: 'toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos'. Y encerrando en ella todas las avecillas canoras de la floresta y el alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos. Tómela, obedeciendo el mandato de Tupá y poniéndola junto al corazón, abrazado a ella, pasé muchas lunas al borde de una fuente".

"Y una noche Yaey, retratada en el líquido cristal, sintiendo la tristeza de mi alma india, díome 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..."⁶

Con esto, de una manera muy bella y metafórica, Mangoré da una idea de parte de su personalidad: romántico, poeta, muy intenso, aspectos que se reflejan en su estilo de componer que está sustentado en el folklore de su país.

La Barcarola originalmente es una "canción de bote", de los gondoleros venecianos, o una vocal o instrumental composición en imitación del movimiento de las olas, del movimiento del barco, o incluso evoca el movimiento cadencioso de los remos al hundirse en el agua. A los gondoleros de Venecia, se les daba antiguamente el apelativo de *barcaroli*.

Ellos dieron nombre a las piezas vocales o instrumentales cortas, se origina como canción popular, y luego penetra en otros campos, como el instrumental y en la ópera. Unos muy conocidos ejemplos para el piano, son las *Canciones Sin Palabras*, de Mendelssohn (Op. 19, no. 6; op. 30, no. 6; op. 62, no. 5) otras fueron escritas por Chopin (op. 60), Fauré y el segundo movimiento de la Sonata op. 79 para piano de Beethoven.

Hay Barcarolas vocales en varias óperas con escenario italiano, por ejemplo en *Tales of Hoffmann* (1881), de Offenbach; *Fiestas Venecianas* (1710), de Campra (1710); o en *Oberon* (1810) de Weber. También en las canciones de Schubert, *Auf dem Wasser zu singen*.

Están siempre en tiempo de 6/8 ó 12/8 moderato y utilizan un acompañamiento que sugiere el movimiento de las olas y el bote.⁷

Julia Florida, la barcarola compuesta por Barrios en 1939 (según Stover, aproximadamente un año después del Preludio en Si menor), es sin duda una de sus más destacadas creaciones. De un refinado nivel técnico y expresivo, logrando y reflejando madurez y la subsecuente trascendencia que Barrios acumuló después de la mitad de un siglo de dedicación a su arte.

Es una obra extremadamente romántica, con una vehemencia aguda, que con la misma idea de ser una barcarola, y de imitar el movimiento de las olas, y de la barca, se presta para un rubato y cambios de tiempo oportunos, para lograr este efecto, así como una

⁶ Helguera, Juan. "Mangoré, Ese Desconocido", en *Guitarra de México*, Año II, No. 3, Grupo Editorial Gaceta, México.

⁷ Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard, Second Edition, Cambridge, 1972

mayor expresividad. Esta fue una de las razones por las cuales seleccioné esta obra para tocar en mi examen, porque es de una gran calidad compositiva, y además requiere de un ímpetu y romanticismo intrínseco para su ejecución, cosa que intento realizar con mi mejor disposición. Técnicamente no es demasiado complicada, más que lograr mantener algunas notas tenidas, y las posiciones de algunos acordes, pero considero que la mayor dificultad está en la adecuada interpretación de ella.

Está en tiempo de 6/8, y tiene un acompañamiento que persiste en su mayoría a lo largo de toda la obra, que consiste en un arpeggio ascendente, durante los primeros octavos, que culmina con una nota más larga de cuarto con puntillo, y que acompaña la melodía.

Tiene dos compases de introducción y en el tres (a tempo) comienza el tema de 8 compases en Re Mayor, que se repite pero extendido a 10 compases, los últimos dos funcionan como puente para la siguiente sección que comienza en el c. 21.



Julia Florida, compases 1-4.

En esta sección en Si menor, cambia un poco el acompañamiento al inicio, ya que este sólo ocupa los dos primeros octavos, siendo esta sección de 12 compases con repetición. Es una parte muy expresiva que le da una perfecta conducción a lo que sigue.



Julia Florida, compases del 21 al 24.

La tercera sección es la parte climática de la obra, muy intensa, a partir del c. 35. A partir del c. 48, en el último octavo de cada dos compases, hay una nota "la", que se mantiene a pesar de los cambios armónicos que se producen. Del compás 52 al 56 se da un ejemplo de su maestría. Aquí Barrios llegó al centro de La menor, y modula de regreso a Re mayor, en un hermoso pasaje descendente, utilizando cuatro acordes, los cuales terminan con la nota "la" empleada como pedal (tocada en el armónico natural en el séptimo traste de la cuarta cuerda).



Julia Florida, compases 52- 56.

La impresión como si el tono del armónico fuera una suave campana, seguida de notas descendentes más pesadas (las cuales están colocadas en el bajo y en el registro medio), es muy efectiva. Así como también el movimiento cromático en la armonía.

Barrios realmente no inventó ninguna nueva técnica, él simplemente extendió y refinó la técnica "Post Tárrega" para obtener un nuevo nivel de expresión.⁸

⁸ Stover, Richard D. *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Vol. 3. Miami, 1977, pp. 206-207.

PRELUDIO Y MARAÑÓN DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN



Ernesto García de León

"Así como no hay lenguas 'primitivas', es decir, lenguas naturales que reflejen un estado anterior en la conformación del lenguaje humano, no existen tampoco 'músicas primitivas', sino adaptación a contextos muy diversos en donde ocurre esta expresión universal de las sociedades humanas, siempre a partir de una complejidad de base, de un lenguaje natural complejo que es producto de una acumulación de siglos".

"Las variantes musicales presentes en el mundo, aún las más sencillas, pertenecen a la misma especie, es decir, comparten rasgos que son producto de una evolución común. Forman parte de sumas diversas, provincias musicales mayores y civilizaciones sonoras que han buscado ciertas formas preferenciales de expresión que contienen siempre un conjunto mínimo de elementos compartidos".⁹

Teniendo esta variedad, no se podría utilizar algún criterio de cuál es superior o inferior, pero sí establecer la diferencia y posible relación entre las diversas "músicas" del mundo, pueden emplear menos elementos, armonías diferentes, pero todo es una combinación que tiene un origen común, pero que han sido dispersados, por cuestiones de índole histórico-cultural.

El *son jarocho*, base de la música de García de León, tiene sus orígenes obvios en el barroco español, y que ha prevalecido, o más bien, sobrevivido por tradición oral, hasta nuestros días.

El uso de la palabra *son*, se remonta, por lo menos al siglo XVI, aunque es hasta el s. XVII en donde podemos encontrar una evidencia más amplia de su uso común.

En el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias se utiliza el término *sonada*, pero Gaspar Sanz en su obra *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* usaba el término *son* intercambiamente con *danza* y *sonada*.¹⁰

La palabra *son* se deriva etimológicamente del latín *sonus*, y según el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia de la Lengua (1726-1739) da la siguiente definición.

"Ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente, el que se hace con arte, o música", y el mismo diccionario da *tañido* como el equivalente español del latín *sonus*.

Todo esto según Thomas Stanford, y menciona acerca del término *danza*, que Gaspar Sanz utiliza indistintamente con *son* y *sonada*, ya que su empleo en el español

⁹ García de León Griego, Antonio. *El mar de los descos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*. Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., 1ª edición, México, 2002, pp.156-157.

¹⁰ Stanford, Thomas. *El Son Mexicano*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 7

contemporáneo, es opuesto a la palabra *baile*, que es para el tipo cortesano o de salón, y *danza* se aplica a algo "primitivo" o indígena.¹¹

"La palabra 'son', pues, parece tener un significado intermedio entre ruido y música. Parecería que estuviera involucrada una especie de 'distinción de clase musical'".

En cuanto al son, podemos decir que "...su ritmo básico es llamado *sesquiáltera*,...en cuanto a la forma musical general, es en estrofas con un estribillo y una introducción instrumental que también puede intervenir -repetida exactamente o en forma modificada entre los versos del canto-. Normalmente lo ejecuta un conjunto instrumental que consta de un número de instrumentos de la familia de la guitarra [los punteados: requinto jarocho y la guitarra jabalina o de son, y los rasgueados: diversos tipos de jarana (jarana tercera, jarana segunda y jarana primera, conocida también como mosquito o chillador)] y un arpa, aunque hay excepciones".¹²

Los conjuntos varían de acuerdo con la región, o incluso con los músicos disponibles, "...o con aquéllos que añadan su contribución a las ejecuciones improvisadas; el núcleo de estos grupos está generalmente formado por una arpa, un requinto jarocho y una jarana jarocho...Este núcleo, puede ser extendido por una o dos jaranas más u otro requinto; en la región de Tlacoatlpan se acostumbra apoyar todavía más el ritmo con un panderó hexagonal. En algunos casos al conjunto le puede faltar el arpa... o puede aún descartar al requinto..."¹³

El arpa toca con una gran maestría los interludios instrumentales, y en ocasiones interpreta partes como solista, da apoyo armónico con el bajo, y, en el momento del canto, colabora con una contra-melodía.

El requinto en ocasiones dobla la parte vocal, o realiza un tercer contrapunto improvisado. Todo esto es apoyado por los rasgueos de la jarana, con diversos patrones rítmicos básicos, a través del son.¹⁴

Con lo referente a la palabra "jarocho", es conveniente citar a Antonio García de León, quien menciona que en el esquema de las "castas" durante la colonia, el jarocho era la mezcla de "negro e india", "...y en su nombre se fundía la referencia al uso de las garrochas, llamadas aquí [en México] 'jaras', y el vocablo proveniente del ladino andaluz del siglo XV, 'jarocho', que se dice provenir de un nombre morisco que significa 'puerco de monte'.¹⁵

Este término en el siglo XVII fue usado en forma despectiva, pero desde la independencia perdió esa connotación, siendo utilizado más bien en lo concerniente al oficio ganadero. "Su habla, un castellano andaluz muy peculiar, hizo que se usaran allí, para la evangelización de estos vaqueros, algunos Coloquios de pastores hablados en 'morisco' como La infancia de Jesucristo".¹⁶

¹¹ *Ibid.*, op. cit. Thomas Stanford, p. 10.

¹² *Ibid.*, op. cit. Thomas Stanford, p. 10.

¹³ Corona Alcalde, Antonio. *The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practiques of the Spanish Baroque*, en la Revista *Ars Musica* Denver, Vol 7, No. 2 Spring, Denver, 1995, pp. 39-68.

¹⁴ *Ibid.*, op. cit. Antonio Corona.

¹⁵ García de León Griego, Antonio. *El mar de los descos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*. Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., 1ª edición, México, 2002, p. 111-112.

¹⁶ Menciona Antonio García de León, acerca de *La Infancia de Jesucristo*, que fue un Auto publicado en Málaga a principios del siglo XVIII, que Max Leopold Wagner encontró en Tlacoatlpan (Veracruz) en 1914, y cuyo autor era Gaspar Fernández y Avila: *La infancia de Jesu-Christo...*(1745), 1922.

Humbolt, cerca de 1801, los llamó "guajiros jaruchos", reconociéndolos como un grupo social distintivo.

Sin duda esa magia que hay tanto en los paisajes, como en la gente, como en su música y tradiciones en la región veracruzana, es algo que cautivó a García de León y lo motivó a todo esto cimiento de su lenguaje musical.

Ernesto García de León nació en Jaltipán, Veracruz, muy cerca de Coatzacoalcos, en julio de 1952. Desde pequeño estuvo interesado en la música, aunque nadie de su familia antes se haya dedicado a ello.

Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y se especializó como concertista de guitarra; aunque fue en Londres en donde terminó sus estudios en el Royal School of Music en 1978. También estudió en Italia, Francia y España. En México, sus maestros de guitarra fueron Alberto Salas y Guillermo Flores Méndez. Además tomó cursos de perfeccionamiento con destacados maestros como Manuel Barrueco, Leo Brouwer, Abel Carlevaro, Óscar Ghiglia, José Luis Rodrigo y John Williams. Como guitarrista se ha presentado en distintas ciudades del mundo; ha participado como intérprete y compositor en numerosos festivales mundiales y nacionales, entre otros, en el evento con motivo del Premio de Musicología en La Habana, Cuba; en la Ressegna di Nuova Musica, en Italia y en el encuentro guitarrístico "A Seis Cuerdas", patrocinado por el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, por la Fundación Rockefeller, la Fundación Cultural Bancomer y el FONCA. Su obra musical se ha publicado en Nueva York, por Mel Bay Publications Inc., dentro de las Ediciones Michael Lorimer y se han editado varios discos con su obra. Es miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers ASCAP, desde 1984 en la ciudad de Nueva York, y pertenece a la Broadcast Music, Inc. BMI, es también miembro fundador del *Premio de Musicología Casa de las Américas* en la Habana.

Al principio de su carrera como guitarrista, de manera autodidacta, García de León comenzó a realizar sus composiciones. Más adelante buscó apoyo en el maestro Juan Antonio Rosado, quien lo instruyó en lo referente al pandiatonalismo, la dodecafonía libre y la técnica compositiva. Con la pianista María Antonieta Lozano estudió armonía y además tomó cursos de composición con Leo Brouwer y Jovi Yuasa.¹⁷

Me parece muy importante mencionar un poco, en palabras del propio Ernesto, su concepción de la estética de su música:

"Toda mi música, sin excepción, tiene como raíz al son jarocho y a la rumba (músicas natales), y a la música tradicional mexicana y caribeña en general, como un soporte. Mi cuna selvática y costeña de una manera o de otra siempre salen a la superficie, en mayor o menor grado resulta una constante, soy –como se autodefinía Carlos Pellicer– un tropical insobornable".

"Los procedimientos técnicos en mi trabajo compositivo, abarcan, desde la tonalidad, hasta los doce sonidos usados en forma libre, pasando por: modos, escalas sintéticas y exóticas, rasgos, fuerzas interválicas, serialismo, armonías por cuartas, quintas, etc. estructuras polirítmicas, bitonalidad, politonalidad, minimalismo y dodecafonismo. Las formas empleadas van desde las tradicionales: sonatas, rondó, variaciones, etc. hasta formas abiertas; todo este material depende de la atmósfera que deseo expresar y conforman un lenguaje que me permite realizar contrastes de gran colorido sonoro. Mi trabajo creativo está abierto a cualquier tipo de influencias, en toda mi música existen

¹⁷ Moreno García, José Antonio. *Notas al programa* (opción de tesis). ENM, UNAM, México, 2003, p.76.

invitaciones y sugerencias para la improvisación, si el intérprete tiene la capacidad y el deseo, puede realizarlas. No tengo ningún interés en la vanguardia ni la originalidad, en todo caso esto sería una consecuencia. Mi interés es meramente expresivo. Toda mi obra es el resultado de un esfuerzo por expresar y evocar las ensoñaciones, nostalgias y recuerdos de infancia, la rara y alucinante melancolía que se desprende del bochornoso ambiente selvático, los ruidos y aromas del pantano, las brisas balsámicas construyendo murmurantes laberintos en corredores de amplios arcos...sonoridades de palmeras, trenes, campanarios...rumbas imaginarias y lejanas...¹⁵

Así pues, su música tiene todas esas raíces folclóricas, pero sin duda con un lenguaje característico que ha logrado el compositor.

La primera grabación del *Preludio y Marañón*, se encuentra en el disco "*El Crepúsculo*", en el año de 1984. Ernesto menciona que ese disco es el resumen de una etapa inicial dentro de su trabajo compositivo durante los años de 1977 a 1983. Ahí se encuentra una versión de la obra, pero para guitarra de ocho cuerdas:

"En el año de 1982 compuse Marañón obra en seis movimientos concebida para guitarra de 8 cuerdas procesada y amplificada e instrumentos de percusión (xilófono, vibráfono, gongs, platillos, etc.) Más tarde escribí para este disco, Preludio y Marañón, para guitarra sola (8 cuerdas), desarrollando los temas de Marañón de otra manera, ambas composiciones representan la nostalgia por las selvas desaparecidas de la rivera del Coatzacoalcos, devastadas por el paso del 'progreso'".

"Marañón es el nombre de una fruta tropical que ha ido desapareciendo poco a poco (como muchas otras especies) por causa de la contaminación...¹⁶

Sin duda, como él mismo dice, acerca de su estética musical, y su interés en lo expresivo, su mayor "musa" es todo lo que tiene que ver con Veracruz, con los recuerdos de su infancia, y como dice en el mismo disco de "*El Crepúsculo*" acerca de la obra del mismo nombre:

"... es un esfuerzo por evocar las ensoñaciones y recuerdos de mi pasado, de una remota infancia que transcurre en un poblado de casas con arcos y amplios corredores, en medio de un calor sofocante, atenuado con brisas marinas enredadas en un murmullo de palmeras. Evocación, ensoñación, viento que nos trae el lamento de trenes olvidados y campanas que resuenan lejanas en la ensoñación, aroma de selvas, olor de pantano, sonos, zapateados, rumba endiablada, hormigas con alas después de una tormenta en la tarde: luego la calma, descanso de una agitación, de estar sofocados, canto de ranas y pájaros; reflejo de aguas ... y al final, un día que se va, el crepúsculo. Mayo de 1988".²⁰

¹⁵ "Testimonio" extraído de: http://www.arts-history.mx/de_hito_en_hito_garcia.html

¹⁶ El marañón mide hasta 20 metros y se desarrolla en la Amazonía y zonas tropicales, en alturas hasta los 1,000 msnm en campo abierto. Crece en diversos tipos de suelos, desde arenosos hasta aquellos con deficiencia en nitrógeno y fósforo. Los frutos color amarillo o rojo del marañón son conocidos como "la fruta de la memoria" porque fortalece el cerebro. Contiene grandes cantidades de vitamina C y tiene múltiples usos medicinales. La cocción de su corteza y hojas son usadas para el tratamiento de cólicos estomacales, inflamaciones, insomnio, neuralgias, diabetes paludismo y hemorroides. La resina del marañón sirve para curar lesiones cutáneas y para el tratamiento del cáncer. Sus semillas tostadas son muy nutritivas y tienen propiedades afrodisíacas.

²⁰ Información extraída de la contraportada del disco *Del Crepúsculo*, México: Producciones La Guadalupeana S.A., 1984, Variaciones sobre un Tema Veracruzano y Son; Sonata No. 1 "Las Campanas"; El Viejo; Preludio y Marañón; Fantasia No. 1 "Del Crepúsculo" (intérprete: Ernesto García de León, guitarra), L.P.

Puedo decir que personalmente, me integré mucho a esta obra, y existieron muchos motivos por los cuales decidí emprender su primer lectura. De entrada, era la primer obra de Ernesto que tocaba, y me interesaba mucho conocer su lenguaje, tenía yo muchas referencias acerca de su obra, y además había escuchado algunas interpretaciones de varias de sus piezas. Pero no es lo mismo escucharlas que tocarlas. Así que estaba dispuesto a emprender el reto. En segunda, la obra es dedicada a mi maestro: Alfredo Rovelo, conociendo sus preferencias musicales, y conociendo a Ernesto, sabía de entrada que iba a ser algo espléndido, ya que supuse que si fue dedicada a él, debía tener cosas que le gustaran, esa fuerza, esa explosión, ese ritmo. Y no me equivoqué. La obra está llena de cosas que sorprenden, los enlaces entre las diferentes secciones están muy bien realizados... el manejar material de lo que se verá después, algo así como "darte probaditas", irte preparando. Para después desarrollar el material expuesto. O incluso, en ocasiones tiene pequeñas remembranzas de otras secciones.

Otra cuestión, aunque parezca muy trivial, es que me fascinó que estuviera en hojas tamaño doble carta, bueno, un poquito más chicas, ciertamente nunca me había encontrado con una partitura así para guitarra, y eso me motivó a que me surgiera la "espinita" por reconocer qué es lo que estaba escrito.

Después de leída, me di cuenta de cuántas cosas podía aprender con ella. De entrada, la introducción, el *libre lontano*, da una amplia gama de posibilidades expresivas. Desde el primer armónico que es un tanto misterioso, viene enseguida una explosiva sucesión de sonidos muy rápidos, que causan sorpresa, y luego la calma regresa al dejar vibrar las notas del final del primer pentagrama.

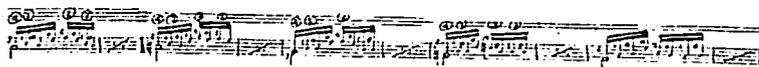


Preludio y Marañón, preludio, primer sistema.

Esta introducción está llena de contrastes y posibilidades expresivas, ya que tiene los "formantes", ávidos de cambios de intención, agógica, matices, diferencias tímbricas, que casi siempre están culminados por una parte que incita a la meditación, o al descanso "*después de la tormenta en la tarde*", todo este *Libre, Lontano*, está escrito en notación contemporánea, que creo es una forma muy adecuada para propiciar la co-creación del intérprete, para tomar seriamente el papel de ejecutante, y hacer propia esa versión que es única, porque nunca se toca igual. Todo esto con un lenguaje de vanguardia, aunque el propio García de León, indica que no está interesado en ella ni en la originalidad, pero sin duda tiene razón en que en todo caso, todo es resultado de su principal fin: la expresividad.

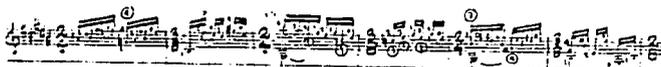
Terminada esta sección entra en 2/4 propiamente el preludio, tiene características propias de todo preludio. Rítmicamente la mayor parte de las figuras son dieciseisavos, aunque aparecen cambios de tiempo.

Del compás 1 al 8, aparecen las primeras células motivicas que permanecerán a lo largo de casi toda la obra. En el compás nueve, la primera nota de cada compás, funciona como bajo y sostén de las siguientes frases, además de tener también una función relevantemente melódica, con movimiento cromático descendente.



Preludio, compases del 9 al 18.

A partir del compás 35, la constante es el cambio entre 3/8 y 2/4, que es una combinación común en el son jarocho, esto permanece hasta el c. 65.



Preludio, compases 39-44.

Después del primer armónico del compás 65, las frases ahora, en 2/4, tienen otra similitud, en que se realiza un arpeggio ascendente y luego descendente durante todo el compás, y el siguiente, es un bajo y un acorde de tres notas repetido tres veces, esto permanece constante hasta el c. 76.



Preludio, compases 65-68.

Luego retoma el principio, para ir a la coda, en donde se van tomando partes del primer tema, cada vez más libre y con variantes, hasta llegar a la repetición de una parte del *libre lontano* del principio.

El *Marañón* es una danza rítmica de gran fuerza, selvática, expresiva, intensa, con todo ese espíritu veracruzano, de gran alegría y dinamismo. Se puede hacer una estructura tipo son, en que hay un estribillo y sus coplas, ya que el tema se repite en muchos lugares, de la obra, y las otras secciones serían las coplas. Pero realmente es de forma libre.

Sección	Intro	A	B	C	D	E	Intro	A'	F	A''
No. de compases	1-4	5-8	10-14	15-19	20-30	31-35	36-39	40-43	45-52	53-58
Sección	C'	D'	E'	Puente	G	H	A'''	I	E''	I'
No. de compases	59-63	64-74	75-79	80-81	82-90	91-94	95-99	100-102	103-106	107-122

En los primeros compases, que sirven como introducción a la danza, el bajo va haciendo una síncopa que da todo el sentido de danza. El primer tema aparece en el compás 5, hasta el ocho. La siguiente sección tiene la constante rítmica de un bajo en cuarto, y las dos figuras rítmicas, en acorde de tres notas, silencio de dieciseisavo con octavo y dieciseisavo.



Marañón, compases del 1 al 9.

En el compás 20 la sección D tiene la característica de hacer en el bajo la "clave" del son, al alternar ritmos binarios con ternarios.



Marañón, compases del 20 al 23.

El grupo de ideas E, aparece en varias ocasiones, igual que A, a lo largo de la obra, es muy libre y le da un respiro a la música tan rítmica del son.



Marañón, c. 31-34.

En ciertos momentos, establece reminiscencias del preludio, como son las figuras de los compases 79-81.



Marañón, c. 80-81.

Buscando mantener cierta idea de la música popular y los ritmos veracruzanos, introduce el "tumbao" en algunas secciones del *Marañón*, lo que le da todo el sentido de son jarocho.



Marañón, c. 91-94.

GUAJIRA A MI MADRE DE JOSÉ ANTONIO ROJAS



José Antonio "Nico" Rojas.

"Cuba, por su historia y por sus habitantes, está condenada a ser crisol de músicas. En su territorio, cada sonido tuvo significado durante los últimos cinco siglos. Los músicos cubanos, verdaderos alquimistas, absorben, sintetizan y recrean la cultura musical universal, produciendo obras que siempre encuentran adeptos y detractores, pero nunca indiferencia".²¹

Desde el comienzo de la llegada de los españoles a Cuba, la inmigración fue principalmente de las regiones centrales de la península española, de personas que tenían una vida urbana. Habían logrado la victoria sobre los moros, y estaban en un proceso de transformación muy grande. Mucha de esta gente, ya tenía nociones de propiedad de la tierra, y había mucho abuso por parte de los propietarios de las tierras hacia los agricultores.

La copla, (que de una u otra forma era una reminiscencia del *romance español* ya en desuso) adaptó muchas de sus letras e inventó nuevas que tenían que ver directamente con las relaciones sociales, sobretudo a la clase explotada de los sectores blancos. A su vez, hubo una rápida acogida de la gente de color, y de inmediato empezaron a utilizar la copla como un medio de expresión junto con el canto. Estas canciones se denominaban *Puntos Guajiros* generalizándose bajo el término *Guajiras* o música del campesino (*guajiro*).

Durante los siglos del XVI al XVIII, la diferencia de las clases sociales se hizo cada vez más marcada, con los grandes y pequeños propietarios de tierras. Al mismo tiempo se iba gestando un proceso de *ruralización* de algunos elementos culturales hispánicos que primero habían tenido su base en medios urbanos: la décima, la guitarra y la bandurria, así como el punteado y rasgueado en este tipo de instrumentos, y algunos zapateados que ya se practicaban en España.

A partir de la primera década del siglo XX, la música guajira, se "cargó de nuevo la pila" de elementos hispánicos, ya que con la política de los Estados Unidos hacia Cuba, hubo una migración considerable española, que absorbió su papel importante en el comercio minorista y otros en las labores agrarias. Hubo entrada ilegal de españoles (ocupando principalmente la parte sur de la Isla), dedicándose a la fabricación de carbón vegetal y también a lo agrícola.

Esta influencia se notó en la *cancionística urbana* y en el *canto guajiro*. Además que las clases dominantes tuvieron un furor por lo guajiro, y por lo mismo se buscaba

²¹ *La vida es un bolero* de Antonio Gómez Sotolongo

eliminar la evidencia en la música de los temas originales relacionados con las clases sociales, y la esclavitud.

Antonio García de León dice respecto al comercio y la música guajira: "...es un Caribe comercial y colonial impreso en los circuitos de los mercados internos de cada puerto, y sus expresiones tienen eso en común, y muchos otros rasgos, son géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos... generalmente asociados a la ganadería y que ya para los siglos XVII y XVIII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados..."²²

Así pues, en las principales ciudades de Cuba, negros y mulatos, españoles y criollos, imitaron los cantos del campesino (*cantos guajiros*), tomaron la guitarra y el laúd, "...se vistieron de guayabera, sombrero de yarey o un jipi, un machete al cinto que no formaba callos en las manos y unas botas y espuelas que no irían a clavar a caballo alguno; estos grupos cantaban sus décimas y armaban unas carrozas que representaban bohíos con guajiritas sonrosadas y vestidas con batas llenas de vuelos, haciendo un café carretero, paseándose por el Prado, y que adoptaban los nombres de maderas cubanas: La Yaya, El Jiquí, El Tibisi..."²³

La décima improvisada fue adquiriendo, según Argeliers León, esta estructura: cuatro versos iniciales donde se plantea o propone una idea principal, una pausa, y los seis versos restantes que comentan o discurren sobre lo expuesto en la cuarteta inicial. Para que las dos partes de la décima puedan cantarse con un mismo período musical se necesita repetir los dos versos iniciales, de modo de hacer dos secciones iguales de seis versos cada una.

El canto del campesino desarrolló varios tipos de *tonadas*, (así se le llama a la melodía con que entonan sus décimas o poesías) pero poco a poco, hacia finales del siglo XIX, fue perdiendo los zapateos.

La Guajira, según el *Diccionario de la música cubana*, es un género cantable, situado en el ámbito de la canción cubana. Los temas tratan acerca de los campesinos, de manera bucólica, idílica. "Utiliza estrofas versificadas, casi siempre bajo el modelo de la décima. Alternan los ritmos de tres por cuatro y seis por ocho. Su primera parte se escribe en modo menor y la segunda en mayor. Concluye siempre sobre la dominante del tono en que está compuesta. Hay una modalidad, también llamada guajira, pero que consiste, al fundirse con el son, en la guajira-son..."²⁴

"El son, que llegó a La Habana desde las regiones montañosas de Santiago de Cuba en las primeras décadas del siglo, llamó la atención del público y compitió con el bolero, al que poco a poco desplazaba. La gran popularidad alcanzada por agrupaciones que interpretaban el son como el Trío y el Conjunto Matamoros, y la necesidad constante de ampliar los repertorios y ganarse el favor del público acercaron los dos géneros y comenzaron a aparecer los primeros boleros soncados y luego el bolero-son. Lágrimas negras, de Miguel Matamoros, es un bolero al que en su parte final se le incorpora un montuno o estribillo, y es el primer ejemplo conocido de este género de la música cubana..."²⁵

²² Op. Cit. Antonio García de León. *El mar de los deseos*.

²³ Información obtenida en <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu>, en un artículo que tiene fragmentos dedicados a la música guajira, del libro de Argeliers León: *Del canto y del tiempo*, Editorial Letras Cubanas, edición 1984

²⁴ Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, Editorial Letras Cubanas, Habana, 1981, pp. 194-195.

²⁵ *Ibid.*

Aunque tú me has dejado en el abandono,
Aunque tú has muerto todas mis ilusiones,
en vez de maldecirte con justo encono,
en mis sueños te colmo de bendiciones.

Sufro la inmensa pena de tu extravío
Y siento el dolor profundo de tu partida
Y lloro aunque sepas que el llanto mío
Tiene lágrimas negras como mi vida.

(Montuno)

Tú me quieres dejar,
Yo no quiero sufrir,
Contigo me voy, mi santa,
Aunque me cueste morir.

El bolero en la década de los cuarentas sirvió como base para el denominado movimiento "filin", [(feeling) castellanizado, que significa sentimiento] un grupo de compositores que influenciados por armonías de los impresionistas franceses y del jazz norteamericano, que hicieron una nueva canción e interpretaron de una manera diferente la canción cubana. Nico Rojas, Cesar Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Luis Yáñez, Jorge Zamora, Armando Peñalver y muchos otros crearon obras que trascenderían en el tiempo. Cesar Portillo, creó esta inmortal pieza titulada *Contigo en la distancia*.²⁶

José Antonio (Nico) Rojas nació el 3 de agosto de 1921 en la Habana. Su padre era arquitecto e Ingeniero, con buena posición económica, pero sin tener antecedente familiar de gustar de la música clásica. Más sin embargo, lo hizo escuchar desde niño a Chopin, Rachmaninoff y Beethoven, en una pianola familiar. De música popular cubana, con Miguel Matamoros, Arsenio Rodríguez y los danzones de Arcaño y sus maravillas. A los 13 años le compraron una guitarra y su primo Ernesto Cordobés le comenzó a enseñar el solfeo. Su primer maestro le enseñó a través de Tárrega, Sor, Aguado, etc., y lo enseñó a admirar la guitarra, pronto abandonó el estudio académico de la guitarra, por indicaciones de su padre, que en una ocasión en con invitados en casa, le pidió que tocara algo de guitarra, y él sólo dominaba tres escalas, las cuales tocó, pero al parecer no causó muy buena impresión, y como había tenido una mala calificación en una asignatura del colegio, su padre ya no quiso que continuara.

Estudió el bachillerato (de 1935 a 1939) y posteriormente entró a la universidad para cursar ingeniería civil (1939-1944). En 1942 junto con otros trece compañeros fundó el movimiento *filin*, llevando él a integrarse después al grupo a José Antonio Méndez.

"Como mis padres me hicieron escuchar desde niño música clásica diversa y a su vez ellos cantaban música de trova tradicional, yo me crié dentro de la música total (clásica y popular). Por esa razón siempre aconsejaba a los fundadores del filin que escucharan por lo menos (si no la estudiaban) música clásica, para ampliar la concepción en las ideas al componer. También recomendaba y recomiendo estudiar música, cosa que sin embargo nunca he hecho, aunque tengo que confesar que tres valiosos maestros: Guyún, Gonzalo Roig y el mexicano Sabre Marroquín me recomendaron que nunca

²⁶ Ibid.

estudiara música... ya que en mis composiciones existían 'disparates geniales' que no los compendría de saber música".²⁷

El argumento de esto, es que como ya tenía un estilo propio, al aprender las reglas de la armonía, el contrapunto y la composición, trataría de evitar violar reglas que acostumbra romper, con lo que logra conseguir los efectos que él desea, cadencias y modulaciones poco comunes, y encontrar soluciones muy bellas y originales que las reglas prohibirían.

Al terminar su carrera, se trasladó a la ciudad de Matanzas, para trabajar. Allí conoció a rumberos como Saldiguera y Virullilla. Haciendo estudios en el campo, construyendo carreteras tuvo contacto con las *tonadas campesinas*.

"Nunca fui buen poeta y me costó siempre trabajo lograr una letra o texto aceptable y veía que con facilidad creaba melodías. Continuaba progresando en lograr interpretar en la guitarra la melodía que nacía de mi mente y un día (creo seguro en 1950) surgió mi primer instrumental para guitarra. Si algo tengo de mérito, modestia aparte, es que no tuve antecedente alguno en esos instrumentales".²⁸

En una entrevista que el maestro Juan Helguera le hace, menciona que desde 1942 toca con la misma vieja guitarra, que también la utilizó mientras compuso la *Guajira a mi Madre*.

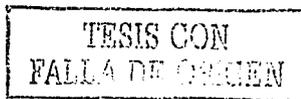
Considero importante añadir dentro de mi reflexión personal, motivos o circunstancias por las cuales toco estas obras. En el caso de la *Guajira*, confieso que me interesó gracias a los sentidos, en un amor a primera vista, porque la escuché en un Festival Internacional de Guitarra, que la tocaron como *encore*, y quedé impresionado con esa obra, con lo bien elaborada que está, con el gran sentido del ritmo que se imprime con la música cubana puesta en guitarra. Y desde ese momento decidí que yo la iba a tocar, a pesar de que tal vez en ese momento no tenía el nivel técnico suficiente para emprender tal empresa. Así es que por azares del destino, la escuché y luego conseguí la partitura, curiosamente la tenía mi maestro. Y por la emoción, maravillado con la obra, en unas cuantas horas la leí, mal, pero la leí. Así pues, ese fue el primer motivo que me orilló a tocarla.

Además técnicamente tiene varias complejidades, ya que mantener la *clave* en el bajo junto con un montón de cosas en la melodía y el acompañamiento, tiene sus "bemoles". Algunos saltos melódicos, posiciones abiertas no tan sencillas. Posiciones en notas sobreagudas. Pero principalmente tratar de darle ese sentido de *Guajira*, una combinación con el son montuno, es la resultante más valiosa que creo obtuve de ella.

La *Guajira a mi Madre* es una obra totalmente rítmica, con contrastes entre sus secciones. Es precisamente una *guajira-son*, con una estructura muy definida, ya que se integran ciertos elementos del *son montuno*, es una fusión entre el *son* y la *guajira*, incluso tiene la sección C muy semejante al bolero. Se podría esquematizarse de la siguiente manera:

²⁷ La misma afirmación hicieron muchos otros músicos, entre ellos el pianista Frank Emilio Flynn, Ignacio Villa (*Bola de nieve*), Rafael Somavilla, Fabio Landa, Rafael Lay, Richard Egües, Félix Guerrero y Benny Moré.

²⁸ Toda la información biográfica de Níco Rojas fue obtenida de una carta personal hecha en 1992 a los maestros: Ernesto García de León, Juan Helguera, Alfredo Rovelo, David Galindo y Alejandra Quintanar y de una entrevista de Leonardo Acosta para la revista *Revolución y Cultura*, 1990, titulada: "Níco Rojas: el Hombre y la Obra".



Sección	Introducción	A	B	C	A'	Coda final
No. De Compás	1-3	4-59	60-70	71-85	86-107	108-113

La Introducción es *Lento ed espressivo*, es muy romántico, y con el último acorde de Fa₇ da la sensación de suspenso... para intempestivamente entrar al Moderato rítmico de la parte A, en que de los compases del 4 al 11, se logra sentir el ritmo del son, de la guajira para dar pie al tema A.



Guajira a mi madre, compases 4-6.

En el siguiente compás, y hasta el 25, y con anacrusa al 26 se inicia otra vez con acordes con rasgueos muy rítmicos y típicos de la música cubana, con distintas frases pero con la persistencia del ritmo en el bajo que da la llamada "clave". Hasta el 60 en que entra el Doloroso, más lento, muy expresivo y lírico. Animando un poco en el 64 para subir a un moderato (más lento que el de la sección A). Del 82 al 85 hay un pequeño puente para la re-exposición de A, pero variada un poco, puesto que primero entran los acordes rítmicos y luego el tema.



Guajira a mi madre, e. 82 a 87.

A partir del 102, se inicia ya la sección final, en que los enlaces de acordes, que se repiten cada dos compases con variantes rítmicas, para entrar de lleno en el *Meno*, en el 108, que funciona como Coda Final.

FELICIDADE DE ANTONIO CARLOS JOBIM Y VINÍCIUS DE
MORAES.
ADAPTACIÓN DE ROLAND DYENS.



Antonio Carlos Jobim

El bossanova brasileño ya casi tiene cinco décadas. Es el primer ejemplo de modernización en la música popular latinoamericana y merece especial atención por su impacto en otras naciones, más notablemente en los Estados Unidos. *"Bossa Nova debe ser entendido contra del fondo de la música tradicional brasileña"*.²⁹ A finales de los años 50's los habitantes de los "barrios bajos" y la clase trabajadora escuchaban un tipo de *sambas de carnaval* en donde se ponderaba el acompañamiento percusivo. Para la clase media, la forma de canción más común era la *balada*, mejor conocida como *samba-canção*, muy parecida al bolero español desde el punto de vista lírico y de la esencia musical (tenían una "tonadita pegajosa" con armonía estándar). Los textos la mayoría de las veces eran sentimentales, y la interpretación vocal era vigorosa.

La expresión bossanova era utilizada más como una cualidad o un adjetivo, que como un nombre propio, no se trata de un invento de Jobim. Como lo comprueba un libro de Ruy Castro titulado "Chega de Saudade", "el término bossanova venía siendo usado desde siempre por los músicos como sinónimo de distinción o estilo personal."³⁰

"El movimiento del Bossa Nova, encabezado por el guitarrista-vocalista João Gilberto y el compositor Antonio Carlos Jobim, trajo innovaciones en el estilo de interpretar y modificaciones estructurales a las formas baladas y a la samba en general. El Bossa Nova no reemplazó a la samba tradicional pero ofreció una alternativa para el público de las clases media y alta. El Bossa Nova alteró algunos parámetros estilísticos, buscando una integración dinámica de la melodía, armonía y el ritmo, mientras se enfatizaba al vocalista como el centro de atención. En lugar del compás binario tradicional de la samba, sincopas diversas fueron usadas y un (drum set) acompañamiento de batería se convirtió en la norma. La base rítmica hecha por la batería y el bajo fue complementada, por un punteado sincopado de los acordes de la guitarra acústica".³¹

Musicalmente, los patrones de armonía y las progresiones de los acordes eran nuevos, la mayoría eran similares a los utilizados en el jazz (acordes alterados). La melodía generalmente era escasa y con movimientos cromáticos, que hasta parecían desafinados para el oído normal (como en la pieza *Desafinado* de Jobim). Más que cercano a la samba-

²⁹ *Bossanova home and abroad* (as of 1987) by C.A. Perrone, artículo encontrado en internet, traducción libre de Jesús René Báez de la Mora.

³⁰ <http://www.netizen.com.ar/tom/bossanova333.htm>

³¹ *Ibid.*, Perrone.

canção, los rasgos eran más cercanos al "cool jazz" de la Costa Oeste de los Estados Unidos.

João Gilberto fue ideal para la estética del bossanova, con su estilo vocal nasal, "...un canto con poco vibrato, que transcurre dentro de un mismo rango, casi sin matices dinámicos y que generalmente fluctúa sobre la batida formando una gran palabra ininterrumpida con todas las palabras de la canción, que Gilberto pronuncia sin separar, demostrando exquisitamente la frase como si estuviese un poco cansado por el efecto de la carga".³²

La técnica de la guitarra de él, fue muy interesante: introdujo una dimensión completamente original, su batida se articula en la oposición entre el pulgar y los cuatro dedos (o voces armónicas) de la mano derecha, y mantiene con el pulgar, el metro de la samba tradicional, conocido como "surdo"³³, como si la batida estuviese en discusión con el metro rítmico. Hay una especie de gran estratificación de la batida respecto de los acentos de la samba, que permanecen en forma muda, y una segunda estratificación del acompañamiento respecto de la línea del canto, línea en que João Gilberto no resulta menos original que en la guitarra. Este estilo vino a ser conocido como "la guitarra tartamuda" (*the stuttering guitar*). Él hacía acordes de más de cinco notas, usando el dedo meñique de su mano derecha para tocar la cuerda más aguda (el "mi"). Su particular manera de cantar es, por lo menos, tan decisiva como la batida para la concepción de la bossanova.



João Gilberto

La primera grabación de un bossanova fue hecha en 1958, "Chega de Saudade" (no más nostalgia). Antonio Carlos Jobim escribió la música, que tenía un sentimiento modal marcado, utilizando acordes alterados y cerrados; la letra fue compuesta por Vinícius de Moraes, quien "...tenía un ethos coloquial trabajado para hacer uso completo del timbre de cada palabra, en una forma similar a los poetas simbólicos de finales del siglo XIX".³⁴

A *Felicidade*, grabada en 1959 por Gilberto para el film *Orfeo Negro*, "... es un excelente ejemplo de contraste, debido a que la samba de carnaval alternaba con el estilo nuevo de Bossanova."

"Los textos en el Bossanova, también mostraron un cambio de actitud. Los letristas, evitaron el melodrama y la tragedia, un tema característico en la samba-canção, en cambio había la tendencia a reflejar las comodidades de la vida de la clase media, usando un habla coloquial que correspondía a una forma de cantar "como si se hablara". El álbum de Gilberto titulado "O Amor O Sorriso e a Flor" refleja los clichés de los textos de Bossanova. Un ejemplo clásico de cortesías comprensivas es la internacionalmente

³² <http://www.netizen.com.ar/tom/bossanova333.htm>

³³ *Surdo*: Batimento doble usado en muchos géneros de música brasileña, especialmente en la samba y sus derivados.

³⁴ Olsen, Dale A. y Daniel E. Sheehy. *The Garland Encyclopedia of World Music. South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. Vol.2. Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, p. 317-318.

conocida "Chica de Ipanema" o "Garota de Ipanema" compuesta por Jobim y Vinicius de Moraes".³⁵ Todas estas canciones interpretadas vocalmente de una manera muy íntima, personal, como un arrullo, como un despertar tiernamente, comprensivo, y altamente sensual. El timbre y la voz de Jobim eran esenciales, las versiones cantadas por Astrud Gilberto también son un ejemplo maravilloso de ese tipo de interpretación. En estas versiones también se incluían improvisaciones.

Los escuchas de finales de los años 50's, dieron la bienvenida al cambio traído con el Bosa Nova. En la era del presidente Vargas, el país creció económicamente. Juscelino Kubitschek fue electo presidente en 1955, apoyando una plataforma encapsulada, en un slogan de "cincuenta años en cinco". Prometiendo llevar al país con una guía de desarrollo adecuada. El orgullo nacional estaba muy realzado, y a población urbana estaba decididamente con él. La preocupación era la modernidad.

*"Los jóvenes estaban viviendo una existencia despreocupada, de sol, playas y romance, seguros de su creencia que Brasil finalmente estaba tomando su lugar en la escena internacional. Ellos estaban buscando un estilo musical apropiado a su imagen: tenía que ser simultáneamente brasileño y no-exótico, tenía que ser capaz de hablar de sus guitarras tradicionales, y de sus cámaras "roliflex".*³⁶

El bosanova era entonces lo adecuado para ellos. El sonido tenue de la guitarra y una suave percusión ponía en manifiesto sus complejos principios de organización rítmica, más que otro tipo de cualidades más viscerales (recordando que no debía de ser exótico, que es la imagen que siempre había dado Brasil, como un país exótico). "... el estilo vocal, tímido y silencioso negaba el estereotipo de los brasileños como sobre-emotivos, raza exuberante, para retratarlos como contemplativos, íntimos y sofisticados".³⁷

Algunos vocalistas brasileños fueron un éxito en Estados Unidos en los años 60's (como João Gilberto), las versiones que los jazzistas norteamericanos hicieron, la mayoría fueron instrumentales. Aunque sí existen versiones muy conocidas, como una que hicieron Jobim y Frank Sinatra.

José Ramos Tinhorão decía que: "...la música de Jobim y sus asociados, fue un producto separado culturalmente que contribuyó a la enajenación del público brasileño apartando la vista de la samba, la verdadera tradición de la gente, estimulando la adulación de los valores de Norteamérica (o de la importancia de Norteamérica)".³⁸

No estoy totalmente de acuerdo con esta afirmación. El Bosa Nova fue el resultado de un cambio social, de una modernización urbana, como resultado de la cultura que se fue gestando en las diferentes clases sociales, era una forma de expresión, y con algo que se podían identificar.

"La música surgió en los pequeños nightclubs y apartamentos de los distritos de la costa de la zona sur de Río. La naturaleza del Bossa Nova -dirigida, íntima, suave-corresponde al espacio en que físicamente surgió. El Bossa Nova fue hecho por y para los ciudadanos de la clase media...es por sí mismo un fluido concepto musical. No se puede negar que los músicos brasileños tuvieron contacto con el jazz, pero el resultado de este

³⁵ Op. Cit., Perrone.

³⁶ Op. Cit., Dale Olsen.

³⁷ Ibid.

³⁸ Op. Cit., Perrone

contacto es puramente brasileño, una síntesis única de cualidades de ritmo, armonía, melodía y forma de interpretar".³⁹

En México y otros países de Latinoamérica, el bossanova fue todo un éxito comercial, y además tuvo una gran influencia en el descubrimiento de nuevas posibilidades, por parte de muchos músicos.

Poco a poco, en Brasil, por los años 60's, este estilo fue siendo parte del nacionalismo, y fue adquiriendo cada vez más, un sentido político y de conciencia económica. De esta manera, los compositores empezaron incluir temas sociales en sus letras. Así, el bossanova se mantuvo en actualidad, y en concordancia con la sociedad, con las canciones de protesta, conocida esta tendencia como "the content line" (*linha conteudística*), en contraposición a la original "formal line" (*linha formalística*).

A esto se le conoce como la segunda generación del bossanova. Surgiendo en un contexto sociopolítico de descubrimiento. El discurso sentimental de la primera generación, ya resultaba insatisfactorio para los jóvenes compositores, que se encontraban en condiciones de vivienda pobres, en el subdesarrollo. Trataron de relatar como eran los problemas de la vida urbana y rural, incorporando la *samba de morro* o rasgos regionales en la estructura.⁴⁰

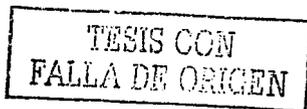
Antonio Carlos Jobim.

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, nació en Río de Janeiro en el año de 1927. Cuando contaba con tres años de edad, sus padres se separaron. Él y su hermana permanecieron con su madre, que se casaría de nuevo poco después. De muy joven se trasladó con su familia a vivir a Ipanema, entonces una playa deshabitada de Río, y comienza sus estudios de música y piano. A mediados de los años 50' participa en el movimiento del bossanova, que entonces comienza a surgir en la ciudad de Río, junto con músicos como Menescal, Carlos Lyra y Johnny Alf entre otros. El movimiento se desarrolla principalmente en los clubes de la playa de Copacabana. Pronto Jobim se convierte en el líder musical junto con Gilberto, el poeta y diplomático Vinicius de Moraes se transforma en el padre espiritual y artístico de este fenómeno musical. También hace la musicalización de la obra teatral *Orfeu da Conceição* de la que era autor el poeta. En la *rua Nascimento e Silva 107* de Río de Janeiro, domicilio de Jobim en aquella época, se escribe la historia de la música brasileña. A comienzos de la década de los 60, Jobim viaja a Norteamérica y allí graba alguno de sus más interesantes álbumes, con arreglos de Deodato, Nelson Riddle y sobre todo de Claus Ogerman que se convierte en el arreglista favorito de Jobim. "Wave", "Tide" y "Stone Flower", son algunos de los álbumes inolvidables de este período.

En la década de los 70, coincidiendo con la decadencia del movimiento bossanova Jobim comienza a desarrollar un nuevo estilo musical. Abandonando los rígidos límites del bossanova, ya explotados hasta el límite, comienza a crear una música más ecléctica y difícilmente clasificable. Por un lado sin abandonar las melodías románticas que lo ayudaron a hacerse famoso, y por otro compone piezas con profundas raíces populares brasileñas, interesándose cada vez más por temas relacionados con la naturaleza y la

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Olsen, Dale A. y Daniel E. Sheehy. *The Garland Encyclopedia of World Music. South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. Vol.2. Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, p. 108-109



ecología. Asimismo, podemos encontrar en este período piezas instrumentales orquestales de una gran calidad musical, como su "*Saudade do Brasil*". Su música amplía horizontes y se vuelve universal. Los discos más representativos de esta fase de su carrera, son "*Mattita Pera*" y "*Urubú*". El álbum doble "*Terra Brasilis*" grabado en 1980, puede considerarse como su despedida del período americano. En ese mismo año fallece Vinicius de Moraes.

"De regreso a Brasil, Jobim forma en el año de 1984 la 'Nova Banda', con miembros de su propia familia con la que graba muy buenos trabajos como 'Passarim', 'Inédito' y su último disco 'Antonio Brasileiro' que contiene su manifiesto ecológico 'forever green'".⁴¹ Afectado por serios problemas de salud, Jobim fallece en el transcurso de un postoperatorio en el hospital Monte Sinai de Nueva York, el 8 de diciembre de 1994.

"La belleza y originalidad de la música de Jobim, le hizo acreedor del reconocimiento de músicos de todo el mundo durante varias décadas: Desde Sinatra en la década de los 60's con el que grabó dos magníficos discos, hasta el cantante británico Sting, que intervino en la última grabación del maestro, interpretando a su lado el clásico 'Insensatez'. Todo el mundo del jazz rendía su homenaje a la muerte de Jobim y los conciertos y álbumes dedicados a la memoria del maestro se sucedieron y siguen sucediéndose en la actualidad. De este modo, músicos como Herbie Hancock, Pat Metheny, Joe Henderson, Shirley Horn, Lee Ritenour o John Patitucci por citar a algunos de ellos, han querido reconocer la deuda artística que mantienen con la música de Jobim, de la que han bebido y en la que se han inspirado durante sus carreras. Otro gran deudor del arte de Jobim, el saxofón tenor Stan Getz, nos dejó antes que el maestro".⁴²

Vinicius de Moraes.

El 19 de octubre de 1913, nació en Río de Janeiro Marcus Vinicius da Cruz de Melo, Mejor conocido como Vinicius de Moraes. Lleva el nombre de uno de los protagonistas de "*Quo Vadis*", ya que era una de las novelas favoritas de su abuela. Estudió la literatura en Derecho en la Facultad Nacional de Río de Janeiro, ejerció la abogacía y trabajó como periodista y crítico cinematográfico.

Además de Derecho, estudia literatura inglesa en Oxford e ingresa en la diplomacia ejerciendo funciones consulares en Los Ángeles, París y Montevideo hasta su cese por la dictadura militar en 1969. Además de todas estas ocupaciones, fue poeta y dramaturgo. En su poesía pueden distinguirse dos etapas: una, de total adhesión al cristianismo con una concepción espiritualista, religiosa y mística, y otra, de aproximación al mundo material y de repulsa al idealismo anterior. De esa primera etapa son los libros *Forma* y *Exegese* (1935), *Ariana*, *a Mulher* (1936), *Novos Poemas* (1938) y *Cinco Elegias* (1939). De la segunda lo son *Poemas*, *Sonetos e Baladas* (1946), y *Patria Minha* (1948).

Como dramaturgo destaca su obra *Orfeu da Conceição* (Tragedia Carioca, de 1956). Gracias a ella conoce a Antonio Carlos Jobim junto al que escribirá una serie de números musicales para su puesta en escena, comenzando así una fructífera colaboración Jobim con la música y De Moraes con la letra.

"Cierta día Oscar Ornstein, tras el éxito de la obra *Orfeu da Conceição*, estrenada en el Teatro Municipal de Río con decorados de Oscar Niemeyer el 25 de septiembre de

⁴¹ En la página de tierra.de de Hispania para el mundo

⁴² *Ibid.*

1956, cita a la pareja de artistas para escribir y componer un musical que contaría la historia de un playboy marciano de visita a la Tierra. Esa idea de musical se vio reducida a una sola música: Garota de Ipanema, todo un tratado de sensualidad tropical dirigido a un extraterrestre; una deliciosa bobada convertida en un éxito inolvidable. Al contrario de lo que habitualmente se piensa, la Garota de Ipanema no es Astrud Gilberto, cantante a quien desde la publicación del LP Getz/ Gilberto se asociará dicha canción. La 'garota' se llamaba en realidad Heloisa Eneida, de 15 años, que acudía habitualmente al bar Veloso, lugar de reunión de Jobim y Vinícius, en el cruce de las calles Montenegro con Prudente de Moraes, a comprar cigarrillos para su madre".⁴³



Vinícius de Moraes.

Para Vinícius, conocer a Antonio Carlos Jobim, supone liberarse de las limitantes a las que se veía sometido en el ejercicio de su carrera diplomática. Desde siempre, Vinícius no encajó ni en el mundo de las embajadas ni en el de los poetas. Unos no aceptaban sus excentricidades, los otros no comprendían su pasión por lo que consideraban un arte menor.

"Cierta día, su mujer Lila Böscoli descubrió que había un tintorero que arreglaba ropas viejas cosiéndolas por el reverso de la tela, lo que consideró una buena solución a las negativas del poeta de comprarse nuevas ropas por muy gastadas que estuviesen las que vestía. Sin que Vinícius lo supiera, mandó al sastre uno de sus trajes, adquirido durante su permanencia en Londres, y unos días después recibió su apreciado traje completamente restaurado y sin que Vinícius se percatase de nada aunque, debido a la reforma, los bolsillos invertían su posición. Días después, el poeta se encontró por la calle con otro diplomático quien le hizo ver que su traje tenía los bolsillos invertidos, a lo que Vinícius respondió: 'É claro, é un terno inglês. O senhor nao deve esquecer que na Inglaterra tudo é ao contrario'".⁴⁴

Vinícius trabajó con otros músicos, además de Jobim, como Antonio María, Ary Barroso, Chico Buarque, Edu Lobo, Francis Hime, Pixinguinha, María Medalha, Baden Powell, Carlos Lyra y posteriormente, Toquinho. Con Baden Powell, Vinícius toma a unas raíces más africanas, tanto en los ritmos como en las letras, juntos compondrán afro-sambas como *Berimbau* o *Canto de Osanha*. Con Carlos Lyra, la colaboración no sólo fue musical: Vinícius quedó perdidamente enamorado de una muchacha de 19 años llamada Nelita y, a pesar de sus intentos y ruegos a la familia, no se aprobaba la relación. Un día Lyra sugirió al poeta que secuestrase a la chica. Inmediatamente planearon el secuestro. Durante varios días, Nelita fue llevando a casa de Lyra sin que sus padres se dieran cuenta, objetos de uso personal. Vinícius compró dos pasajes para París y Antonio Carlos Jobim los llevó al aeropuerto. Un día después de que la pareja se instalase en París, la familia de Nelita vio en

⁴³ <http://www.loreakmendian.com/magazine/vinicius.html>

⁴⁴ *Ibid.* La traducción sería: ¡Ah claro! Es un traje inglés. El señor debe recordar que en Inglaterra todo es al contrario.

los periódicos la siguiente nota: "O Sr. e la Sra. Rocha tem o prazer de comunicar o casamento de sua filha Nelita com o poeta Vinicius de Moraes"⁴⁵. Estos solían ser sus comportamientos.

Se casó varias veces, Nelita fue su quinta boda y a preguntas como la formulada por Antonio Carlos Jobim "A final, poetinha, quantas vezes você vai se a casar?", él respondió: "Quantas forem necessarias"⁴⁶.

Tras su colaboración con Carlos Lyra, a la edad de 59 años, comienza a componer con un muchacho de 23 años: Toquinho. Comienza también la etapa más compleja de Vinicius de Moraes: se casa con Gessy Gesse, se inicia en los ritos del candombé. Se casa con Gilda Queirós Mattoso, bebe cada vez más whisky y cada vez es más consciente de que se acerca el final de su vida. A pesar de todo, de esta colaboración surgirán temas tan maravillosos como *Acuarela* (De Moraes / Toquinho / G. Morra / M. Fabrizio), *Chorando para Pixinginha*, *Cotidiano Nº 2*, *Maria vai com as outras*, *Para viver um grande amor*, *Sei lá...a vide tem sempre razão*, *Tarde em Itapua*, *Tatamiró* o *A tonga da mironga de kattulete*. Respecto de esta última canción, es su mujer Gessy Gesse quien le hace reparar en la expresión africana *songa da mironga do kabuleté*, oída por ella cierta vez en Bahía.

La noche antes de su fallecimiento estuvo en su apartamento de Río de Janeiro componiendo con Toquinho. Hacía las tres de la madrugada fue a darse un baño en la bañera donde, como expresión máxima de amistad, invitaba a sus amigos más íntimos a bañarse y conversar con él. Durante el baño entró en coma y a la mañana siguiente murió, el 9 de julio de 1980. Aunque su deseo expreso fue el de ser incinerado, pues siempre declaró que uno de sus terrores era el de ser enterrado vivo, fue sepultado en Río de Janeiro en una ceremonia a la que asistieron miles de personas.

Roland Dyens.

Nació el 19 de Octubre de 1955. Compositor francés, guitarrista, arreglista e improvisador. Comenzó a estudiar la guitarra cuando él tenía 9 años.

Más tarde estudió con el maestro español Alberto Ponce de dónde obtuvo, en 1976, el grado de Licenciado Concertista en la Escuela Normal de Música de París. Paralelamente con sus estudios como instrumentista, Roland Dyens también comenzó a dirigir con igual entusiasmo, estudiando con el compositor y director de orquesta francés Désiré Dondeyne (composición y orquestación) y recibió el primer premio en armonía, contrapunto y análisis. Entre estos premios que él obtuvo en los primeros escenarios de su carrera, está el premio especial Villa-Lobos, del Concurso Internacional de Alejandría (Italia), y el Grand Prix de la *Academie Charles-Cros* (por su grabación "Homage à Villa-Lobos") Laureado por la *Menthuin Foundation*. En 1988, fue clasificado entre los 100 mejores guitarristas contemporáneos de todos los estilos, por la Revista francesa "Guitarist".

Además, es invitado frecuentemente de programas de radio y televisión. Su reputación como maestro lo ha llevado a ser parte del jurado de la Schola Cantorum, la École Normale de Musique de París, el Conservatorio Superior de París y diversos concursos internacionales.⁴⁷

⁴⁵ Traducción libre de Jesús René Báez de la Mora: "Al Sr. y la señora Rocha tengo el placer de comunicarles el casamiento de su hija Nelita con el poeta Vinicius de Moraes".

⁴⁶ Traducción libre: "Al final, poeta, ¿cuántas veces se va a casar? - Cuantas fuesen necessarias".

⁴⁷ Programa del VII Festival Internacional de Guitarra Cuernavaca 2000.

Ahora, sus composiciones y adaptaciones son tocadas por todo el mundo con unánime aprecio y entusiasmo. Realmente, su trabajo da nueva luz a las posibilidades de la guitarra. Por su talento único y la originalidad de su música, él debe ser considerado uno de los más completos e innovadores músicos de nuestro tiempo. Roland Dyens es maestro en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

Entre sus composiciones están:

Editions Henry Lemoine, París:

Música para guitarra sola: *Tango en Skaï*, *Libra Sonatine*, *Eloge de Leo Brouwer*, *Hommage à Villa-Lobos*, de Heitor Villa-Lobos. *Aria de Bachianas Brasileiras N°5* adaptada para guitarra sola, *L.B. Story*, *Hommage à Frank Zappa*, *Le Quatuor Accorde et Citrons doux*, *L'Allusive et Mugueis*, *Lille Song et Mambo des Nuances*, *Songue Capricorne*, *Valse en Skaï*, *French Songs* adaptada para guitarra Vol. 1 y 2 (13 piezas cada uno), *Santo Tirso*, *Ville d'Avril*, *Nuits*, *Sortie de Nuit*, *Trois pièces polyglottes: Sols d'Izé (G Sharp)*, *Valse des loges (Green Room Waltz)*, *Perruques volantes (Flying Wigs)*, *Round midnight*, *Nuages*, *A Felicidade*, *Tango "El Chocho"*.

Música para dos guitarras: *Côté Nord*

Música para ensambles de guitarras: Heitor Villa-Lobos- *Aria de Bachianas Brasileiras N°5* adaptada para ensamble de 5 guitarras, *Côté Sud* (Cuarteto de guitarras, octeto, o ensamble de guitarras), *Rythmaginaires* (octeto de guitarras, o ensamble de guitarras), *Concerto en Si* (para guitarra y ensamble de guitarras), *Hansa* (cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras), *Ville d'Avril* (cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras), *French Potpourri*, variaciones sobre canciones populares francesas (cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras).

Musica para guitarra y orquesta de cuerdas: *Concerto Métis* (guitarra y orquesta de cuerdas), *Tango en Skaï* (guitarra y orquesta de cuerdas), *Concertomaggio*, (*hommage to Ravel*, *Sor and Piazzolla*) (para dos guitarras y orquesta de cuerdas).

Editions Orphée: *Deux Hommages à Marcel Dadi*, *Tristemusette*, *Notes Indiscrètes (d'après Nous Trois de Marcel Dadi)*, *Pavane pour une infante défunte de Maurice Ravel* (arreglada para guitarra sola).

Editions Hortensia: *Trois Saudades (Guitar solo)*, Editions Henry Lemoine, Paris

La letra de *A felicidade* de Vinicius de Moraes, es toda una poesía (traducción libre de Jesús René Báez de la Mora):

*La tristeza no tiene fin
La felicidad lo logra
La felicidad es como una pluma
que el viento va elevando por el aire,
Vuela ligera, pero su vida es breve,
Necesita que haya viento sin parar*

*La felicidad del pobre parece,
Una gran ilusión de carnaval.
La gente trabaja el año entero
Por un momento de sueño
Para hacer la fantasía
De rey, o de pirata o jardinera.*

*Tristeza não tem fim,
Felicidade sim...
A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve, mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar...*

*A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval.
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei, ou de pirata, ou jardineira*

Y todo se acaba e cuarto día.

*La tristeza no tiene fin
La felicidad lo logra*

*La felicidad es como una gota
De rocío en un pétalo de flor,
Brilla tranquila, después leve oscila,
Y cae como una lágrima de amor.*

*Mi felicidad está soñando
En los ojos de mi enamorada
Es como esta noche, pasando, pasando
En busca de la madrugada.
Hablen quedo por favor
Para que ella despierte alegre con el día
Ofreciendo besos de amor
La tristeza no tiene fin
La felicidad lo logra*

E tudo se acabar na quarta feira

*Tristeza não tem fim
Felicidade, sim...*

*A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila, depois de leve oscilar
E cai como uma lágrima de amor*

*A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite passando passando
Em busca da madrugada
Falem baixo por favor
Pra que ela acorde alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor
Tristeza não tem fim
Felicidade Sim.*

La película Orfeo Negro⁴⁸ (donde se conoció la película) está basada en la obra *Orfeu da Conceição*, ya tenía toda la música hecha para la tragedia de Vinícius, mientras fue la puesta en escena en Río, pero el productor de la película el francés Sacha Gordiner, les informó a De Moraes y a Jobim, que no quería usar ninguna de las canciones existentes, e insistió en que ellos escribieran por completo todo el "score". A Jobim no le agradaba mucho la idea, pero Gordiner era amigo de Vinícius desde el tiempo en que vivió en París, así es que "...lo único que les quedaba por hacer era abrir el piano"⁴⁹. Ellos dos escribieron tres canciones, la mayor parte por teléfono, porque Vinícius estaba trabajando para el Itamaraty en Montevideo: *A Felicidade*, *Frevo* y *O nosso amor*. Para el director Marcel Camus, no fue suficiente y le pidió a Luiz Bonfá que compusiera algo más.⁵⁰

La música, así como la letra, refleja ese aire de fiesta que era típico de los brasileños en los años cincuenta, cuando pensaban en tomar el sol en una cálida playa, en el romance, y la alegría que el carnaval daba después de todo un año de trabajo, viviendo el sueño de ser pirata, rey o jardinera, mientras dure la fiesta⁵¹.

La adaptación que hizo Roland Dyens, está dedicada a João Gilberto, y es una excelente versión, en la que este guitarrista y compositor, sabe muy bien rescatar todo ese espíritu del bossanova, haciendo ciertos efectos que recuerda la capoeira, el bimbao, y

⁴⁸ Esta película ganó la "Palma de Oro" en Cannes y en 1959 ganó un "Óscar" por ser el mejor film extranjero (Castro, Ruy, en *Bossa Nova, The Story of Brazilian Music That Seduced the World*).

⁴⁹ Castro, Ruy, *Bossa Nova, The Story of Brazilian Music That Seduced the World*. A Capella Books, Chicago, 2000, pp. 166-167.

⁵⁰ Luiz Bonfá tocó la guitarra para el "soundtrack" de la película, e hizo famosas dos obras de este film: *Manha de Carnaval* y *Samba de Orfeu*.

⁵¹ En la película tres cuartos de la canción se escucha en los primeros minutos del film, según Charles Perrone, cuando se hizo la versión en inglés de la película, estuvo sin traducción en el principio del film, y hasta después, cuando Orfeo le lleva serenata a Eurídice, al amanecer, es cuando se hace, gracias a los jóvenes que lo siguen, y la cantan, representa, la salida del sol. En este momento, la sección más amorosa de la letra, es cantada, (el segundo párrafo). Cerca del final, cuando él lleva el cadáver de ella subiendo el monte, Orfeo la vuelve a cantar, pero de más suave, y en la mitad del primer párrafo, se corta, porque aparecen las Furias, antes de que el pueda pronunciar melódicamente el fin del Carnaval.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

haciendo que se perciba realmente como si fuera una batucada con algunos spicattos, y movimientos del bajo rápidos.

Estructuralmente se podría plasmar en el siguiente esquema:

Sección	Introducción	A	B	A'	B'	C	A''	B''	C'
No. de Compás	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-52	53-60	61-68	69-79
	Re-exp. Intro	Re-exp. A		Re-exp. B			Final.		
	80-91	92-99		100-107			108-116		

La introducción comienza con un cambio súbito de un bajo en dieciseisavo en forte a un ppp, de las notas de acompañamiento, poco a poco ese ppp va creciendo y el bajo va reforzando con otros más. Al final de cada dos compases en el bajo hay una figura que sirve de enlace para la repetición de las pequeñas semifrases. Su función, es, principalmente por medio de la contraposición del bajo con el acompañamiento en spicatto, lograr el efecto de una batucada.



Felicidade, c. 5-6.

En el compás 8 el tema A hace su aparición. Importante es señalar un efecto producido para el c. 12, marcado con la indicación "con spirito", ahí hay un acorde de mi menor, pero en secuencia de segundas menores, que, al ser tocadas en la zona "metálica" del instrumento, producen un efecto como del instrumento de la capoeira: el *birimbao*.



Felicidade, c. 11-12.

El c. 16, permanece exacto en todas las terminaciones de A o sus variantes A' y A''.

En el 17 entra el tema B, en que el acompañamiento va en síncope, y el bajo va haciendo cuartos, por encima va la melodía, los compases 23 y 24, van a estar presentes en la mayoría de las terminaciones de B y C, con algunas variantes.

Anacrusa al 25 repite A (A'), pero con algunas pequeñas variantes, el 32 es fielmente igual al 16.

El tema B está del compás 33 al 40, se presenta sólo con una variante en el bajo del primer compás 39 y 40 son similares al 23 y 24.



Felicidade, c. 23-24.

Con la indicación de *dolce*, está C, del c. 41 al 52, en el 49 aparece figuras rítmicas similares al 49, sólo que la melodía está, con variantes, una 4ª arriba, y sirve como extensión de C (c. 51 y 52, igual a 23 y 24) para entrar con las "improvisaciones escritas".

Éstas siguen el orden de A'', B'', C', con duración de 8 compases cada una, con excepción de C, que tiene una extensión en el triunfante, para retomar nuevamente la introducción, como un Da capo para ir al final.

Así pues, después de repetir la introducción, sigue la reprise de A y B, para en el final donde la figura que se hacía en los compases 23 y 24, está repetidos, para ir a la sección final. En donde se busca mantener el sentido del bosanova, con un *crescendo* hasta terminar con la figura similar al 23, con una terminación en seco.

Mi primer acercamiento real al bosanova fue con Stan Getz, y Jobim, y esas maravillosas versiones orquestadas por Claus Ogerman, y cantadas por Astrud Gilberto, podría decir que me enamoré de la que luego fuera esposa de Getz (Astrud), de su forma tan tierna y a la vez sensual de cantar. Llegándome una etapa larga en que me interesé por muchas de las canciones de estos músicos.

En el Festival de Internacional de Guitarra Cuernavaca 1999, escuché por primera vez la adaptación de Dyens, tocada por él mismo, le incluía algunas otras cosas, entre ellas percusiones sobre la caja y otros efectos que no están en la edición de *Publications Francis Day*, sin duda fue una experiencia fascinante, debido a su gran virtuosismo y musicalidad.

Así pues, cuando esta edición llegó a mis manos, fue lo primero que me decidí a tocar sin pensarlo más. El resultado final de la versión de Dyens es de una calidad impresionante, ya que logra totalmente hacerla brasileña. Con los efectos que antes mencioné, consigue enteramente el estilo del bosanova. Los acordes plaqué, los spicattos, los arpegiados, los glissandos, todo está puesto en su lugar preciso. Tiene una dificultad técnica considerable al tener acompañamiento, melodía y bajo, cada uno conservando el estilo que deben tener en este tipo de música.

Como sucede en la mayoría de las obras populares, el principal reto que uno persigue como intérprete, es darle el sentido de música popular, con la magia y las sensaciones que se producen al escuchar la versión original.

A *felicidade* desde siempre fue una de mis obras favoritas, la letra en particular es toda una gran poesía, y tener la posibilidad de tocarla en la versión instrumental me da una gran alegría, sin olvidar el reto tan importante que implica su correcta interpretación.

NUAGES DE DJANGO REINHARDT ADAPTACIÓN DE ROLAND DYENS



Django Reinhardt.

"En los años 20's (siglo XX) los estadounidenses apenas se habían percatado del jazz. Conocían la palabra "jazz", por supuesto, y tenían un gran entusiasmo por Paul Whiteman, quien fue aceptado como el "Rey del Jazz", pero pocos habían oído hablar de King Oliver o Louis Armstrong o Jelly Roll Morton. Los entusiastas del jazz ingleses y franceses, sin embargo, estuvieron coleccionando discos de jazz ("verdadero jazz") y discutiendo y escribiendo sobre él"⁵².

Hasta cerca de los años treinta, este contraste entre la audiencia Europea y Estadounidense cambió, ya que John Hammond fue comisionado para hacer grabaciones de jazz, con músicos del país (Fletcher Henderson, Benny Goodman, Gene Krupa, etc.). Pero estas grabaciones fueron hechas en Europa para el público local, ya que se consideraba que no valía la pena hacer el esfuerzo por vender en Estados Unidos.

Un belga, Robert Goffin escribió en 1932 el primer libro sobre jazz, "*Aux Frontières du Jazz*". La revista *Jazz Hot* (también la primera exclusivamente de jazz) comenzó en Francia en 1935. La primer enciclopedia discográfica *Hot Discography*, publicada en 1936, fue hecha por el francés Charles Delaunay. Y también en Francia, un año después, inició la primera compañía completamente encargada al jazz: *Swing Records*.

El interés europeo creció durante los años treinta, de manera que muchos músicos importantes estadounidenses pudieron hacer giras triunfales por el continente. En 1932 fue Louis Armstrong, en el '33 Duke Ellington y su banda. A mediados de los treinta, una colonia de expatriados se estableció en París, encabezados por Coleman Hawkins y Benny Carter. También en los treinta, un músico "no americano" ganó reconocimiento internacional, y tuvo una profunda influencia en el desarrollo del jazz. Django Reinhardt.⁵³

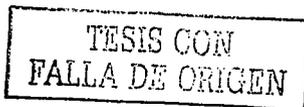
Con todo esto se muestra la relevancia que tuvo el jazz en Europa, desde los años veinte, y que sin duda, si se encontró una audiencia interesada en el jazz, poco a poco, hubo más músicos, y obviamente algunos serían del propio continente.

Es el caso de Jean Baptiste Django Reinhardt, este gran guitarrista francés⁵⁴, hermano de Joseph Reinhardt, creció con un grupo de gitanos en las afueras de París. Su

⁵² Wilson, John S. *Jazz: The transition Years 1940-1960*. Appleton-Century-Criffs. Division Meredith Publishing Company, New York, 1966, pp. 108-111.

⁵³ Ibid, Wilson.

⁵⁴ Según Michael Dregni en su artículo *Django*, muchos se refieren a Django como un gitano belga, por su lugar de nacimiento, o un gitano francés, porque vivió la mayor parte de su vida en Francia, pero la



madre, conocida por la audiencia como "la Belle Laurence" era una bailarina y acróbata, que trabajaba con gitanos músicos y comediantes. En 1928 en un accidente tremendo, fue quemado en un fuego en la caravana, y además de otros daños físicos, la consecuencia de este accidente fue que dos dedos de su mano izquierda no funcionaban correctamente, llevándolo a descubrir método único de digitación, para superar su obstáculo.

Charles Delaunay, en su libro *Django Reinhardt*, lo cuenta así:

"Noviembre 2, 1928. Era la una de la mañana; Django acababa de regresar de La Java. Él encontró la caravana llena de flores artificiales que iban a ser llevadas al cementerio al día siguiente. Estaban por todo el lugar, con un valor de más de mil francos. Su esposa, que estaba esperando un niño, estaba ya en la cama. Apenas se estaba desvistiendo cuando escuchó un ruido entre las flores, que pudo haber sido un ratón. Tomando la única vela, él fue hacia delante para ver más de cerca; pero la vela ya se estaba terminando, y mientras la cera permanecía en sus manos, la mecha cayó en las flores de celuloide las cuales inmediatamente se convirtieron en llamas. En el espacio de pocos minutos la caravana era un furioso infierno. Django estaba casi inconsciente, estando colapsado debajo de una manta que tenía agarrada con su mano izquierda para tratar de que le sirviera como escudo, pero pudo escuchar los sollozos de los vecinos quienes corrieron al lugar y gritaban "¡Django está adentro! ¡Gateando con sus pies y haciendo el camino entre la habitación ardiendo apenas logró escapar del horno. Su cuerpo entero se retorcía de dolor. Su esposa, también, logró salir a tiempo, pero no sin que su cabello estuviera bastante quemado".

"Lo llevaron con su suegro, quien vio que la mano que agarró la manta estaba horriblemente inflamada y torcida, y que tenía que irse lo más rápido posible a Lariboisière, donde él fue a experimentar un prolongado sufrimiento".

"Sólo cuando desvistieron a Django, fue que ellos encontraron que el lado derecho de su cuerpo fue quemado desde su rodilla hasta su cintura, no obstante, su ropa interior ni siquiera estaba quemada. Viendo el mal estado en que se encontraba su pierna, el cirujano decidió amputarla, pero Django se rehusó a permitirlo. Tenía un terrible dolor y no mostraba ninguna señal de mejoría, pero todos los demás, determinados a verlo abandonar el hospital, lo llevaron de regreso a la caravana. Era obviamente necesario una posterior atención médica, y fue movido a una casa de ancianos en la Rue d'Alésia, donde estuvo tan bien atendido que después de eso pronto parecía que su pierna estaba salvada".

"Por consejo del doctor, le llevaron su guitarra y no obstante, le costó enfrentarse con un gran sufrimiento, poco a poco recobró el uso de su mano izquierda. Estuvo encamado por dieciocho meses, y su suegro cayó en la ruina por asegurarse de que estuviera bien atendido, asegurándole cada día que él iba a ser capaz de tocar la guitarra tan bien como siempre".³⁵

nacionalidad no fue tan importante tanto como fueron los antecedentes de que fue un gitano. Realmente nació cerca del pueblo belga de Liberchies, vecino de Charleroi durante la noche de un 23 de Enero de 1910.

³⁵ Delaunay, Charles. *Django Reinhardt*, Da Capo Press, London, 1961, pp. 43-45. (traducción propia)





Mano Izquierda de Django

Su mano quedó seriamente lastimada, el accidente también le dejó una fobia al fuego. Tenía pesadillas, cada noche soñaba con fuego, siempre despertaba bañado en sudor con la idea de que su ropa se estaba quemando. Un día, cuando la población entera de gitanos se reunió para una festival familiar, Django se unió con los músicos, "... ¡y qué revelación fue! Las lágrimas recorrieron las mejillas del viejo [el suegro que pensaba que nunca iba a volver a tocar] cuando vio el milagro que se estaba llevando a cabo, pero otros, aunque hicieron lo mejor por ocultar sus sentimientos, fue obviamente algo más que un pequeño desagrado".⁵⁶

Después de un período de convalecencia, él trabajó en los cafés de París y en un dúo con el cantante Jean Sablon.

En 1936 fue miembro fundador, junto con Stephane Grappelli, del ensamble que se conoce como el "Quintette du Hot Club de France". Si bien al principio fue una idea del Secretario General para formar una banda bajo el patrocinio del Hot Club de France. Louis Vola fue comisionado para formar una banda que tocara en el Hôtel Claridge a la hora del té. Eran catorce músicos, entre los que se encontraban Django Reinhardt y Roger Chaput en las guitarras; tres saxofonistas, Alix Combelle, "Coco" Kiehn y Max Blanc; Alex Renard en la trompeta; Marcel Raymond y Pierre Dorsey en los pianos; Francis Luca en el contrabajo; dos violinistas, Silvio Schmith y Stéphane Grappelli; y Bert Marshall el cantante, según cuenta Louis Vola (quien no tocaba en esa banda) en el libro de Delaunay.

Django iba cuando quería, a veces mandaba a su hermano en su lugar. Según Grappelli, él se retiraba a un rincón en los descansos "y dejaba la comunicación de sus pensamientos hacia su guitarra... algunas veces tocaba su guitarra según como su fantasía lo llevara... otras podía inclinarse sobre su instrumento y mirar fijamente, pensativo, al espacio, a través de una ventana abierta, con esa mirada melancólica que él tenía."

"Un día, para entretenerme, comencé a tocar con él. Me pidió que tocara un 'riff' que acababa de inventar. El efecto nos complació, y nos seguimos tocando más tonos. Al día siguiente esperamos impacientemente [Stéphane y Django] el intermedio para poder ir y tocar tras el escenario de nuevo. Dinah fue lo que tocamos. No puedo recordar claramente. ¡Seguimos y seguimos! Tal vez tocamos como media hora, o algo así. Roger Chaput... se nos unió. Seguido por el amigo Vola, curioso como guardián, como siempre, quien tuvo que dispararse para ir a buscar su bajo".⁵⁷

Así es como surgió el cuarteto que algunos meses después fue el Quintette du Hot Club De France. Adquirió gran reconocimiento, y cada vez más se fue consolidando como un grupo de excelente calidad.

⁵⁶ Ibid. Delaunay.
⁵⁷ Ibid Delaunay, p. 66 y 67.



Durante la Segunda Guerra Mundial, mientras Grappelli vivía en Gran Bretaña, Reinhardt permaneció en Francia, donde dirigió una *Big Band*, entonces consiguió considerable éxito como líder de un quinteto en el que el clarinetista Hubert Rostaing tomó el lugar de Grappelli. Durante esta época fue que compuso *Nuages*, dijo: *¡No voy a dejar de tocar, sólo porque Grappelli ya no está más aquí! Tengo que juntar un nuevo quinteto. Antes de que los alemanes vinieran, escuché a un joven saxofonista que también toca el clarinete. Es difícil encontrar un sustituto para Stéphane. Acostumbramos tocar arreglos que son muy difíciles para un clarinetista. Pero este "chico" tiene un sonido suave y agradable. Tiene mucho por recorrer, pero no le molesta trabajar*".⁵⁸

El 1º de octubre de 1940 grabó su nueva composición: *Nuages*, y una o dos más que escribió especialmente para el nuevo grupo. Pero Django no estuvo contento con esta primera grabación, y en diciembre de ese mismo año regresó a los estudios para otra sesión, para la que llamó también a Alix Combelle. Con esto, recordaba la idea original con la que había surgido.⁵⁹

"Con sólo un clarinete," él declara, "Django no podía obtener el efecto que estaba buscando: era un sonido típico de un quinteto. Ahora con dos clarinetes, tenía los elementos esenciales para llegar a ser como una orquesta, en su disposición e incluso éxito en dar la impresión de un mucho más grande grupo".⁶⁰

Después de la guerra, junto con André Hodeir arregló la música del film "*Le Village de la colère*" (1946).⁶¹ Grappelli se integró nuevamente al quinteto antes de ir de gira a los Estados Unidos con la Orquesta de Duke Ellington. El grupo obtuvo un reconocimiento considerable por sus numerosas grabaciones y Django se convirtió en una celebridad internacional. Viajó por toda Europa, y grabó con muchos músicos estadounidenses, cuando visitaban el continente.

A finales de los años cincuentas, Django se fue con su familia (incluyendo su segunda esposa Sophie "Naguine" Ziegler y su hijo Babik) a una ciudad al sur de la capital: *Samois*. "Yo creo que él terminó viviendo en *Samois* porque era un retiro para él, donde él podía relajarse y re-pensar en su música. En ese tiempo estaba muy inspirado y escuchaba música de todo, desde Beethoven hasta el bebop, especialmente bebop".⁶²

Estaba en una especie de semi-retiro, le gustaba pescar, y tocar de vez en cuando. Murió el 15 de mayo de 1953, cuando él contaba con cuarenta y tres años de edad, durante la noche en el hospital de *Fontainebleau*.

⁵⁸ Ibid., Delaunay, p. 102, traducción libre de Jesús René Báez de la Mora.

⁵⁹ Además de estas dos grabaciones, realizó otras de *Nuages* en:

- Bruselas; 8 de Mayo de 1942: *Django Reinhardt, Stan Brenders et son Grand Orchestre*.
- Londres; 1 de Febrero de 1946: *Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club De France*.
- París; 25 de Agosto de 1947: *Souvenirs de Django Reinhardt*.
- Nîce; 28 de Febrero de 1948: *Festival de Jazz*. (grabación privada de una emisión de la estación de radio RTF)
- Roma; Enero y Febrero de 1949, dos grabaciones, la primera sin edición en disco y la segunda en: *Django Reinhardt and Stéphane Grappelli*.
- Roma; Abril y Mayo de 1950: *Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club De France*.
- Club Saint-Germain; 10 de Marzo de 1953: *Django Reinhardt et ses Rythmes*.

⁶⁰ Ibid., Delaunay, p. 103.

⁶¹ Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Volume 2 (L to Z), Macmillan Press Limited, New York, 1998, p. 370.

⁶² Su hijo Babik Reinhardt, hace esta afirmación, información extraída del artículo: *Django* por Michael Dregni en <http://hotclub.co.uk/>?



"Él era ya una leyenda en su propio tiempo".⁶³

El sonido de Django tan característico, y que lo hace un verdadero genio del jazz en la guitarra, "...es debido a varios factores. Primero, es el uso de una guitarra Selmer Macaferri,⁶⁴ con cuerdas de seda cubiertas con acero, que produce un sonido claro y exacto en el registro agudo, y un incomparable sonido lleno y redondo en el bajo. Las cuerdas eran de marca de Argentina. Django usó una púa que no sostenía con la punta de los dedos, sino en la unión de su pulgar y el dedo índice. Su golpe con la púa, que era claro y vigoroso, fue combinado con una robustez poco común, dando a su guitarra un rango completo de sonoridades tonales".⁶⁵

Las improvisaciones de Reinhardt, están construidas con un completo conocimiento de la estructura que marca el acorde, no solamente las notas para llenar el acorde, pero también la "forma" tonal del acorde en relación con lo que está antes y después. Esto junto a su prodigiosa habilidad para tocar cualquier cosa que escuchara en su cabeza, y una técnica que le permitía ejecutar sus ideas instantáneamente. El virtuosismo de Django es comparable con el de los más brillantes músicos "clásicos", con la diferencia de que no sólo tocaba lo que ya estaba escrito, sino que improvisaba, o más bien, expresaba en la guitarra, la música que se produce de su conocimiento de la estructura de los acordes, la línea del bajo y también la línea melódica.

Nuages es, tal vez, una de sus composiciones más conocidas y sin duda, el contexto en el que surgió es de gran importancia. Como se había indicado antes, nació en el momento en que Grappelli se retiró del grupo por la guerra, mientras permaneció en Gran Bretaña. Apareció en el momento en que Django se decidió a empezar de nuevo, buscando ahora un clarinetista. Con nuevos bríos, tal vez con cierto rencor hacia Grappelli por su partida, y en la composición se refleja la nostalgia, y el enojo, con ciertas explosiones de virtuosismo, y con una línea melódica de una gran belleza.

Particularmente es mi composición favorita de Django, y la adaptación que logra Dyens es de una excelente calidad. Sin duda, él también es admirador de Django y conoce su lenguaje totalmente, ya que logró capturar totalmente su estilo, además que es un gran homenaje a *Jean Baptiste*, al ser la figura más importante del jazz francés en la guitarra. Por ser el ícono del jazz en su país, asimismo por desarrollar de esa forma el aspecto técnico y las posibilidades armónicas del instrumento, todo esto a pesar de su accidente, y de sus limitantes que se convirtieron en toda una gama de posibilidades que antes no se habían explorado, y que sin duda el deseo de hacer música y de seguir con lo que él quería fue lo que lo llevó tenazmente a buscar el camino en que podría seguir tocando la guitarra. Sin temor a equivocarme puedo asegurar que su música es toda una fuente de vida para los escuchas cautivos, sin importar ni el tiempo, ni la edad.

La estructura en general de la canción tiene tres secciones, las cuales, a manera de rondó, van intercalándose con A: A-B-A-C-A.

El tema principal es muy lírico y dulce, y es un reflejo magnífico de la genialidad composicional de Django.

⁶³ Afirmación de Alain Tercinet en la portada interior del disco Django Reinhardt Swing From Paris.

⁶⁴ Cuando fue a Estados Unidos a grabar con la orquesta de Duke Ellington, usó una Guitarra *Epiphone* con un *pickup* sencillo. Como daba un sonido metálico, él cubrió la guitarra con un guante de piel para producir un sonido más suave.

⁶⁵ <http://hotclub.co.uk/?>; el artículo: "*Django Reinhardt*" by Fred Sharp as originally published in the May 1972 issue of "Jazz Hot Magazine".

Mudré ♩ ca 105
Cun poca nostalgia

Nuages, c. 1 y 2.

La adaptación de Roland Dyens⁶⁶ a una composición de otro guitarrista y compositor francés, pero casi sesenta años después, tiene muchos signos característicos del lenguaje de Django. Para empezar, intentando que el guitarrista clásico tenga una idea más cercana del swing, en lugar de 4/4, cómo está marcada la original, pone un 12/8. De esta manera puede conseguir hacer los llamados *octavos de swing*, que se escribían como octavos, pero ya era sabido que se tocaba como un tresillo con negra y octavo. Los acordes del acompañamiento con negra con puntillo, dan la idea del swing, al estilo de Django que era enérgico y constante. El dedo (como en el compás nueve) es también un recurso que imita lo que hacía Django pero con la púa, al hacer batimientos rápidos sobre algunos acordes. Así como también glissandos y portamentos, que le brindaban mayor expresividad a su música.

Nuages, compases 9-13.

También otra característica del lenguaje de Django eran los acordes arpegiados rápidamente, pero sin legato o las notas repetidas a una gran velocidad.

Nuages, c. 37 y 53.

Estructuralmente se podría esquematizar de la siguiente manera.

Sección	A	B	A'	C	A''	Improvisaciones Escritas	A	C	Coda
No. de Compases	1-10	11-16	17-24	25-28	29-32	33-80	81-88	89-92	93-105

⁶⁶ Ver en A Felicidad información sobre el compositor Roland Dyens.



THE FALL OF BIRDS DE NIKITA KOSHKIN ANDANTE QUASI PASSACAGLIA E TOCCATA.



Nikita Koshkin

La música para guitarra en el siglo XX, ha tenido el más grande desarrollo de todos los tiempos de su existencia. No en el aspecto de construcción, que se mantiene casi sin cambios desde el modelo que creó Antonio Torres Jurado⁶⁷ cerca de 1850.

Según Nikita Koshkin en el prólogo de la colección donde están las obras *The Prince's Toys* y *The Fall of Birds*, menciona que la música moderna para guitarra es diversa y complicada, presentando fenómenos contradictorios en muchos aspectos. Las composiciones musicales creadas durante el siglo XX, fueron objeto de la típica "enfermedad del siglo": el alejamiento de los contenidos musicales de la gran masa de escuchas "... la dirección general en el reino de una búsqueda de formas y experimentos fue cristalizada en las composiciones, privándolas de la posibilidad de resolver la principal tarea del arte, la cual es: ¿"Qué puede hacer la música por la gente?"⁶⁸

"Esforzándose por la originalidad, vagando en el laberinto de la búsqueda de nuevos descubrimientos, en el reino de las formas, los compositores a menudo llegan a la conclusión que la forma y contenidos en la música son tan interdependientes que al crear nuevas formas también están creando nuevos contenidos."⁶⁹

Otro de los fenómenos contradictorios es la llamada actitud "pseudo-democrática", "... con el fin de ganar la simpatía de la mayoría de los escuchas, se esfuerzan por una máxima simplificación del lenguaje musical: el desarrollo de forma, melodía y armonía. Por hacer eso ellos evitan la elaboración del material temático".

No hay ninguna duda de que así, tales composiciones serán más accesibles al público en general, "pero evitando ganar popularidad a expensas de la meta artística, ese no es un método justificado".⁷⁰

⁶⁷ Nació y murió en San Sebastián de Almería, el 13 de junio de 1817 y el 19 de noviembre de 1892, respectivamente. Se le considera el más notable constructor de guitarras del siglo XIX, ya que su labor se orientó a buscar una elevada sonoridad en la guitarra de concierto, tomando en cuenta que su morfología no fuera un impedimento para la cómoda ejecución en el instrumento. (Cruz, Eloy, *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra*, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1993, pp. 46-47)

⁶⁸ Prólogo escrito por Koshkin en la colección donde se encuentran las composiciones: *The Prince's Toys* y *The Fall of Birds*, Ediciones Gendai Guitar (Japan).

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Es muy común que existan tales tipos de piezas en el repertorio guitarrístico, pero sólo son buenas para un "encore". Pero cuando el concierto se convierte en puros "encores", o más bien un sólo "encore", según Nikita, un efecto te lleva a otro: disminuye la calidad artística, reduciendo la significación de la guitarra como instrumento solista.

"Las formas musicales son como la ropa y el compositor las diseña para darle forma a los contenidos de la manera más ventajosa. Como un sastre que viste a un hombre en particular, tomando en cuenta sus peculiaridades físicas. Pero la ropa permanece sólo ropa y el hombre permanece: un hombre. Diferentes búsquedas de la forma y experimentos van directamente al ensanchamiento de la paleta del compositor que le permite dar una vívida y convincente incorporación a los contenidos. En este sentido puede ser bueno para echar una mirada a épocas pasadas. Especialmente demostrativa- en mi opinión- es la música 'barroca' donde exitosa y armoniosamente combinó varias formas, complejidad de contenidos y un alto nivel de habilidades de los músicos". En esta era musical, hay un rol especial de la forma musical en algunas composiciones de programa, especialmente aquellas que tienen programas con una historia. La forma aquí no solo tiene que seguir la lógica del argumento, sino también la lógica de la música".⁷¹

Andante Quasi Passacaglia e Tocata

Ahora nos adentraremos un poco en los movimientos de la obra. Andante significa el que anda. Los compositores del siglo XVII lo empleaban en su acepción literal de andar a pasos iguales, y de repasar bien los sonidos. En la época moderna es cuando se ha adoptado la costumbre de hacer más lento el movimiento, siendo necesario para mayor precisión de la expresión, añadir con frecuencia a la palabra andante un calificativo como sostenuto (sostenido), con moto (con cierta animación), etc". En este caso tiene indicación quasi passacaglia.

Según el Diccionario de la Música: en Italia se da el nombre de passacaglia "... a la antigua danza española llamada pasacalle, muy parecida a la chacona. Esta forma atrajo la atención de los compositores de música para órgano y clave de los siglos XVII y XVIII, en los cuales la construcción de passacaglias y chaconas llegó a ser el ejercicio predilecto para demostrar maestría contrapuntística. El pasacalle, tal como se conocía en Francia bajo el reinado de Luis XIV, era una danza grave, de un solo personaje, y largamente desarrollada. En España se denomina popularmente así toda música que es ejecutada yendo por la calle, que en muchos casos sirve como preludio o para anunciar algún festejo, serenata, baile, etc. En algunos pueblos llámase pasacalle el que hacen los grupos de mozos por la noche ejecutando música y cantando en obsequio de las mozas. Se le nombra también ronda. El pasacalle español, en su forma técnica, tiene semejanza con la chacona, en cuanto al movimiento, y al igual que las danzas de otro origen ofrece variaciones sobre un tema. El pasacalle es de origen español y de España pasó a otras naciones en las que los compositores contribuyeron a su enriquecimiento revisiéndolo con alguna variedad de formas, pero quedando, en su constitución, encuadrado en una forma primitiva".⁷³

Las fórmulas del bajo ostinato originalmente derivaron de los ritornellos, canciones de principios del siglo XVII. "Estas passacaglias o ritornelos eran tocadas en la guitarra

⁷¹ Ibid. Prólogo de la obra, todo es traducción libre de Jesús René Báez de la Mora.

⁷² Brenet, Michel. *Diccionario de la Música*. Editorial Iberia. Barcelona, 1946, p. 28.

⁷³ Op. Cit., Brenet, p. 409 y 411.

entre estrofas o al final de las canciones, donde eran repetidas varias veces, probablemente con variaciones improvisadas... las passacaglias suelen ser en modo menor, con un patrón de I-IV- V o I-IV- V- I."⁷⁴

The Fall of Birds, obra en dos movimientos, es la primera "colaboración creativa" entre Nikita Koshkin con el guitarrista Vladimir Mikulka, cuando contaban aproximadamente con 22 años.⁷⁵ También es la primera pieza de Koshkin que Mikulka tocó. Tiene dos movimientos, uno seguido del otro, sin intervalo entre ellos. Según Koshkin, Andante Quasi Passacaglia e Tocata son un todo. "Los dos movimientos caracterizan una imagen musical: movimiento constante y continuo."

"Trabajando en esta pieza, yo traté de lograr dos o tres planos sonoros, en orden para obtener el efecto de simultáneamente tocar varios instrumentos. Gradualmente desarrollando y alcanzándola culminación del Andante, la imagen central de la composición cambia su carácter en la Tocata, adquiriendo energía veloz y espontánea. La pieza no llega a un final, pero parece estar desvaneciéndose a lo lejos. El final del Andante tiene dos versiones y el ejecutante puede escoger cualquiera que desee".⁷⁶

Vladimir Mikulka cuenta que conoció a Koshkin en Moscú, en 1978. Conoció su música y por ser de cercana edad, y por tener intereses comunes (la música para guitarra) pronto se hicieron amigos. Se aprendió la Tocata con la intención de estrenarla en un concierto en Londres. Cuando iba a imprimir el programa se dio cuenta, de que aunque era muy atractiva, era muy corta en relación con el resto del programa. Por su cuenta se permitió improvisar y escribir "Andante y Tocata", esperando que a Koshkin le gustara la idea y escribiera el Andante. Algunas semanas antes del concierto recibió una copia del programa donde se incluía el inexistente Andante, pues había olvidado pedirle a Nikita que lo compusiera. Aunque el tiempo que quedaba era muy corto, se acercó con el compositor para comentarle el problema. "¡Imagina mi sorpresa y deleite cuando recibí el maravilloso 'Andante Quasi Passacaglia' después de sólo 10 días, incluyendo 5 días en el correo!"⁷⁷

Definida como una obra abstracta, (por el propio Mikulka al que fue dedicada) incluso se le podría dar el calificativo de apocalíptica. También programática, pues el movimiento continuo de la obra, sobre todo en la Tocata, da la imagen de las aves en vuelo, en un constante ir y venir. Desde el andante, nos da avisos de movimiento de las aves, desde sólo caminar, hasta volar.

Personalmente me recuerda imágenes de la película "Los Pájaros" de Alfred Hitchcock⁷⁸, una memorable e impactante obra maestra de terror, donde miles de aves vuelan en parvada hacia el pueblo, atacando a niños y habitantes del lugar.

Armónicamente la obra gira en torno al "si" frigio, y se alterna en el segundo movimiento entre el frigio y el córico, pero los dos movimientos conservan el eje tonal de

⁷⁴ Randel, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press at Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, eighth printing, 1996, p. 611.

⁷⁵ Nació en Praga, tiene una discografía abundante de repertorio de guitarra clásica. "Además es también intérprete favorito de los compositores del Este Europeo tales como Stepan Rak y Nikita Koshkin, interpreta a estos distinguidos compositores con gran inteligencia y convicción. Quién más puede combinar tan bien los elementos de virtuosidad absoluta con un poderoso sentimiento de drama e imaginación, pre-requisito en los trabajos de Rak". Cita de la revista "Classical Guitar" dentro de la página de Internet: <http://www.gha.be/GHAscripts/CatAuteur.cfm?AUT=24>.

⁷⁶ *Ibid.*, prólogo de la obra.

⁷⁷ Parte del mismo prólogo pero escrito por Vladimir Mikulka.

⁷⁸ Hitchcock, Alfred. *Los Pájaros*, basada en la novela de Daphne Du Maurier, guión de Evan Hunter, dirigida por Alfred Hitchcock, Universal Studios, 1963.

"si". Al iniciar el Andante, claramente se evidencia la idea de Koshkin de utilizar varios planos, como si fueran dos instrumentos, puesto que establece dos pentagramas, uno que será tocado con *Pizzicato* y otro de manera normal (*ordinato*), en donde se va estableciendo el tema A del andante, y se va desarrollando de distintas maneras hasta el compás 21, es el puente a la siguiente sección, en donde ya todo se toca en *ordinato*, el ave está caminando a pasos lentos. B inicia, a partir del c. 22, se establece una diferencia de voces, entre el bajo con *spicatos*, y la melodía en la otra voz. Es el inicio del vuelo.



Andante Quasi Passacaglia, c. 23-25.

En el compás 33, se alza intempestiva y rápidamente el vuelo a la lejanía, con esa sucesión de sonidos ascendentes, hasta llegar a un "si" (escrito en índice 7).⁷⁹



Andante Quasi Passacaglia, c. 32-34.

En la sección C (c. 35), se retoma el principio de B, pero ahora con la melodía en el bajo, y un pedal en doble "si" a dos octavas de distancia (escritos en los índices 5 y 7).



Andante Quasi Passacaglia, c. 35-37.

El *piu mosso*, entra en el 44, en esta sección D, existe un pedal de "si" octavado con picatos, y con las notas de dieciseisavo, se logra la idea de un ir y venir del ave, es la parte climática de este Andante Quasi Passacaglia. Técnicamente es de dificultad mantener el pedal con *spicato*, y hacer la melodía en dieciseisavos.

⁷⁹ Tomando en cuenta que la guitarra es un instrumento transpositor a la octava

Andante Quasi Passacaglia, c. 46 y 49.

La sección E, comienza en el 53, en donde básicamente se mantienen dos planos, que siempre terminan con un remate con sfzandos.

Andante Quasi Passacaglia, c. 58.

Hasta que en el c. 66 se retoma el tempo I, con el mismo tema A, pero a 4 y cinco voces, con una de ellas haciendo triple octava. Del compás 75 al 79, hay un puente que conduce hacia la siguiente sección.

La parte F, tiene un aire misterioso, tranquilo, se mantiene un ostinato rítmico en un de los planos, con figuras de tresillo, octavadas o con novena, mientras el plano grave, va haciendo una melodía con notas largas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Andante Quasi Passacaglia, c. 83 y 84.

La sección final, es antecedida por un pequeño puente del 92 al 93. Se puede decir que es una variante de A, donde se mantiene un pedal de "fa" (índice 4) en figura de tresillo, mientras una parte aparece con armónicos, y la siguiente con acordes, siguiendo esa idea hasta el final, donde inmediatamente comienza la toccata.

El esquema es así:

Sección	A	B	C	D	E	A'	Puente	F	Final
No. de Compás	1-22	23-33	35-43	44-52	53-65	66-74	75-79	80-93	94-109

La Toccata, es un movimiento apocalíptico e intenso, en un tipo de movimiento perpetuo, con figuras de octavos, con múltiples cambios de matiz, muchos reguladores, que ayudan a re-crear el vuelo de las aves, de una forma abstracta y magistralmente realizada. Recordando las palabras de Koshkin, la imagen central de la obra cambia su carácter en este movimiento, adquiriendo "energía veloz y espontánea". Tiene la indicación presto, y piano, que va jugando con los reguladores, subiendo y bajando, imitando el vuelo de las aves.

La sección A, tiene dos frases, la primera del compás 1 al 11, y la segunda del 12 al 19. En el 20 comienza B, hasta el 32. Un pequeño puente (c. 33-35) enlaza con C, que mantiene en los compases 36 y 37, las notas "mi" y "si", para después súbitamente ascender, formando un acorde de Emaj7, simulando un vuelo a una misma altura y luego una caída intempestiva. En el c. 52 inicia el descenso, un pequeño puente hasta el 58, donde inicia D, en donde se mantiene la constante de un intervalo melódico de segunda, que se liga a una nota repetida tres veces, antecedido de un pasaje escalistico, es uno de los momentos más intensos de la obra.



Toccata, c. 58-65.

Sobretudo a partir del compás 74, en que los sforzandos con acordes, son más continuos y cada vez van siendo más agudos.



Toccata, c. 74-81.

El compás 84, sirve de enlace para llegar al climax, sección climática de D, en este compás se observa claramente el movimiento contrario entre las notas graves y las agudas.



Toccata, c. 84

Hasta llegar a la cumbre melódica de esta sección con el fa becuadro del compás 93, (escrito en el índice 7) puente para la sección final de D, a partir del compás 98, hay un movimiento ascendente con intervalos armónicos donde la nota grave se repite y a partir del compás 101, el "sol" (tercera cuerda al aire) se mantiene como pedal, hasta el 104, donde la nota más aguda se mantiene, descendiendo luego hasta la reprise de A.

Aquí A (c. 108) tiene algunas variantes, siendo más densa armónicamente, dándole más peso a esta última sección, muy apocalíptica, de una gran fuerza perfectamente ideada para los últimos pasajes escálisticos, en donde como dice Koshkin: "La pieza no llega a un final, pero parece estar desvaneciéndose a lo lejos".

Sin duda esta pieza es una gran composición de Koshkin, de gran fuerza y vigor, muy desgastante para el ejecutante porque implica muchas emociones intensas. La Toccata es un excelente movimiento, muy guitarrístico, y como me dijo una vez un compañero chelista, es una obra para que el guitarrista se desquite del escaso sonido que todos los instrumentistas le atribuyen, y compruebe que puede ser una gran mentira.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

THE PORCELAIN TOWER DE NIKITA KOSHKIN



Nikita Koshkin

La música de Koshkin desencadena el potencial expresivo de la guitarra para los futuros compositores. La ambición de Koshkin al escribir música para su instrumento, es doble: expandir el vocabulario de efectos de la guitarra, y más importante, desarrollar la forma de incorporar esto a las expresiones musicales. *"Desde el principio"*, dice Koshkin, *"sentí que la guitarra podía expresar por sí misma, varios estilos mientras siguiera siendo un instrumento clásico. Por eso me gusta mucho pasar de un estilo a otro, buscando diversidad con sólo un retoque del instrumento"*.⁵⁰

Nikita Koshkin nació en el año 1956 en Moscú. A los cuatro años de edad, su compositor favorito era Shostakovich y Stravinsky, aunque él no estudió música y guitarra hasta que tuvo 14 años. Su primera guitarra fue un regalo de su abuelo, que venía acompañada de un disco de Andrés Segovia. Koshkin se quedó tan impresionado de esta grabación que se las ingenió para hacer de la música su ocupación aunque sus padres le animaron a hacer la carrera diplomática. Estudió guitarra clásica con George Emanov en el Moscow College of Music y más tarde con Alexander Frauchi en el Gnesin Institute (Russian Academy of Music) estudiando allí composición con Victor Egorov.

Su éxito le llegó pronto con el primer concierto de la Suite para guitarra "Prince's Toys" tocada por Vladimir Mikulka en París en 1980. La lista de composiciones de Koshkin no sólo está constituida por obras para guitarra sola, sino que también tiene obras para guitarra con otros instrumentos (double-bass, violín, flauta, etcétera) así como algunos duetos y tríos, un cuarteto de guitarra y una suite para mezzo-soprano y guitarra.

La música de Koshkin es profundamente dramática y al mismo tiempo es ingeniosa. Emplea numerosas referencias extra-musicales a leyendas, cuentos de hadas y personajes literarios, así como formas musicales de otras civilizaciones, efectos de vanguardia y patrones de música popular dan lugar a ricas texturas llenas de sorpresas. Además, Koshkin ofrece el distintivo carácter ruso de fervor romántico y melancólico que, incluso más que su exquisita habilidad, tiene en cuenta para el atractivo de sus composiciones al público de cualquier lugar.

Las composiciones de Nikita Koshkin han sido publicadas por Henry Lemoine (Francia), Editions Orphee (USA), Gendai Guitar (Japón), Chorus (Finlandia), Edition Margaux y Hubertus Nogat (Alemania). Su música ha llegado a ser parte del repertorio de muchos guitarristas y agrupaciones de guitarra de todo el mundo; entre ellos, Vladimir

⁵⁰ http://physiology.med.unc.edu/tgs/tgsnl12_2/tgsnl12_2-news.html, escrito por Kenneth LaFave.

Mikulka, John Williams, los hermanos Assads, y el trío de guitarra Zagreb of Amsterdam. Koshkin es un guitarrista muy activo, y ha estado tocando su propia música desde 1990. Ha dado conciertos en Rusia, Francia, Alemania, Gran Bretaña, y los Estados Unidos y en grandes salas de concierto como son el Concertgebouw en Amsterdam y la Filarmónica de Berlín. Koshkin vive en Moscú donde combina la composición, los conciertos y la enseñanza.⁸¹

The Porcelain Tower es una obra en que el recurso primordial compositivo es la variación, y está elaborada sobre un tema del que hablaremos más adelante, son variaciones libres.

Basado en el *Diccionario de la Música*,⁸² de Brenet, la variación es una modificación de un tema o frase musical para presentarlos bajo un aspecto diferente. En la Edad Media fue su origen, desde la época gregoriana en que las melodías litúrgicas, incluso los *jubili* de los *versículos* vocalizados, están bajo formas diferentes, según la frase, la palabra que utilizan o la fiesta que se esté celebrando. También existió la variación en las composiciones polifónicas de la primera época; las misas de Dufay, en el siglo XV, con el empleo de una forma "cíclica", que es uno de los diversos aspectos de la variación de un motivo. Para el siglo XVI, los maestros polifonistas en la composición coral, usan la forma del tema variado, en variaciones sucesivas que forman estrofas. Los instrumentistas la adoptan en obras donde se expone su gran virtuosismo. En los libros de laúd españoles se encuentran variaciones, como en el de Valderrábano (1547). Antonio de Cabezón, organista español, maestro de capilla de Carlos V, escribió bajo el título de *Diferencias*, varias series de variaciones sobre melodías, publicadas como obras póstumas en 1578. W. Bird escribió en 1591, unas series de variaciones para virginal, sobre melodías populares de Inglaterra. Una obra de Paul Peurl (1611) es el más antiguo ejemplo de la suite instrumental construida sobre un solo tema, variado de diferentes maneras.

En la segunda mitad del siglo XVII existen simultáneamente dos estilos de variaciones: las *doubles*, o disminuciones, que como su nombre lo indica bordan el tema palabra por palabra, envolviéndolo con rasgos y notas de paso, en que los valores disminuidos se precipitan de estrofa en estrofa (ejemplo: *The Harmonius Blacksmith* de Händel). Las melodías con segundos *couplets* en disminución de Michel Lambert, (publicadas entre 1661 y 1689) son del mismo género de variación en la música vocal francesa.

Las variaciones de los grandes organistas de los siglos XVII y XVIII van más allá de unos simples *doubles*. Se revela en ellas un verdadero trabajo temático que pone al descubierto toda la potencia creadora de un compositor. Ejemplos: *Passacaille*, de J.S. Bach. *Chacona* para violín solo, de J. S. Bach. El *Air avec 30 variations*, del mismo compositor, conocido como *Goldberg-Variations*, es una de las más notables obras de Bach y de toda la música polifónica instrumental.

Los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII hacen de la variación instrumental un género estereotipado y adaptado ante todo a las facultades de ejecución y de comprensión de los aficionados, en lugar de buscar elementos de diversidad en el tema, los clavecinistas y otros no hacían más que ponerle diversas fórmulas ornamentales.

⁸¹ <http://www.iespana.es/guitarreando-koshkin.htm>, donde Héctor Archilla, el traductor, menciona que la biografía fue publicada por la G. F. A., en la página <http://www.guitarfoundation.org/koshkin.html>

⁸² Op. Cit., Brenet, p. 539.

El gran modelo inimitable los constituyen las *Treinta y tres variaciones*, de Beethoven, para piano, *sobre un tema de Diabelli* (Op. 120, 1823) cuya riqueza armónica, melódica y rítmica deja "confuso" al oyente.

Es de uso casi inmutable, y conforme a la lógica, exponer el tema al principio de la obra con variaciones, y enriquecerlo gradualmente.

El material del tema a ser variado puede ser una línea de bajo, una progresión de acordes, melodía, o un conjunto temático que incluya esos otros elementos. "*Como un conjunto de elementos, el tema presenta los rasgos primarios constructivos (bajo, acordes, estructura de la frase, melodía), y sus elementos característicos concurrentes (ritmo, metro, tempo, modo, textura, instrumentación y dinámicas). El carácter o afecto, la suma intangible de todo esto, actúa como una especie de calidad "extra-temática", que puede cambiar dramáticamente cuando los elementos temáticos son variados o sustituidos. En las variaciones individuales, uno o más de los elementos constructivos usualmente se mantienen, junto con uno o más de los elementos característicos*".⁸¹

Las variaciones entre sí, deben de tener algo en común con el tema. Lo que es más importante que se mantenga es alguno de los elementos constructivos, porque ofrecen las líneas más claras de parecido, la mayoría de los compositores conservan por lo menos uno.

Tipos de variaciones según *The New Harvard Dictionary of Music*:

1. Variación de Bajo ostinato o "ground bass". El tema, una línea pequeña de bajo, repite esencialmente sin cambios en cada variación, resultando una forma continua de variación.
2. Variación con la melodía constante. La melodía del tema permanece igual, y, aunque usualmente se mantiene en la voz más alta, puede moverse de voz a voz, y también ser re-armonizada. Este tipo a veces se le llama variación de *cantus firmus*.
3. Variación con la armonía constante. La estructura armónica se mantiene fija, sin embargo, los cambios en el modo y algunas sustituciones de acordes son posibles. Una subcategoría es la variación con el bajo constante, en la cual, la línea del bajo del tema persiste sin cambios.
4. Variación del bosquejo melódico. El tema de la melodía es reconocible, a pesar de la figuración, simplificación, o re-moldeado rítmico. En una variación de bosquejo melódico figurado, las notas melódicas principales del tema aparecen junto con una altamente elaborada línea melódica.
5. Variación del bosquejo formal. Aspectos de la forma del tema y la estructura de la frase se mantienen constantes, en el tipo de variaciones predominantes en el siglo XIX. La duración de la frase puede aumentarse o reducirse junto con el bosquejo general. Las armonías usualmente hacen referencia al tema al comienzo y al final de la variación.
6. Variación de fantasía. En este producto del siglo XIX, la variación solamente alude a los elementos constructivos, especialmente la estructura y la melodía: el formato puede ser seccional o desarrollado. Algunas veces las relaciones son meramente incidentales, mientras que otras veces los elementos constructivos del tema se hacen presentes.

⁸¹ Randel, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press at Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, eighth printing, 1996, pp. 902-906.

7. Variación serial. Modificaciones de un tema serial en donde su figuración o acompañamiento sea derivado de la serie (*fila*). La estructura del tema usualmente se mantiene igual. La variación serial difiere de las piezas seriales, en que la técnica de variación consiste en manipular la serie, no el tema.

Tipos de estructuras (ciclos) según *The New Harvard Dictionary of Music. The Belknap*:

1. Variación estrófica. Correspondiente al mismo "tema y variaciones", con su principio de repetición estrófica (AA'A"..."), puede incluir también una introducción, coda e incluso transiciones entre las variaciones.
2. Variación Híbrida. Se utiliza la recurrencia del tema, junto con otros, más que la repetición, en sus principios estructurales varía en diferentes tipos.
 - Variaciones alternantes, en la cual dos temas aparecen y después son variados, terminando siempre con una variación del primer tema, (ABA'B'A") o del segundo tema (ABA'B'A"B"); la forma es más como de un rondó, éste último más como una variación estrófica, con un alto nivel de repetición de A y B. Llamadas a veces *double*.
 - Variación rondó. Esta forma (ABA'CA") puede percibirse de dos maneras: como un tema con variaciones separadas por coplas y como un rondó con estribillos variados.
 - Variación ternaria (ABA), un formato *da capo*, con adornos considerables en la reprise.
3. Variación de género, como la variación de motete, variación de ricercare, variación canzona y variación de la suite.⁵⁴

"En 1980, Nikita Koshkin, Stepan Rak y John Duarte, decidieron intercambiar temas de variaciones unos con otros. De esta forma el único proyecto artístico en el mundo de la guitarra en el siglo XX, vino a existir. La realización de este proyecto tomó diecisiete años y fue sólo completado en enero de 1998".

"The Porcelain Tower -- Variations on the theme by Stepan Rak – fue el primer paso en la realización del proyecto. La calidad inusual del tema con su predestinado drama intrínseco, un tratamiento de las variaciones ricamente contrastante y desarrollado dramáticamente. La estructura estilística para cada variación, cada una de las cuales puede ser vista por sí misma como una obra completa y como un componente de un todo compositivo, es conducida de aspectos de la entonación".

Las variaciones fueron escritas en un tiempo en que el compositor estaba profundamente fascinado con el arte Chino. Esto se expresa en los títulos de las piezas individuales y en el contenido de la composición completa, que se convierte en una reacción musical del arte de China extraño y exótico. El compositor conscientemente evita cualquier estilización en eso, ya que siempre 'habla con su propia voz'. Sólo en la coda es donde la misteriosa escala pentatónica 'Chinesa' (China) aparece".⁵⁵

⁵⁴ Op. Cit., Randel. *The New Harvard Dictionary of Music*.

⁵⁵ Información en la edición de la obra: *The Porcelain Tower*, Nikita Koshkin, by Verlag Neue Musik, Edition Margaux, Berlin, 1998. Traducción libre de Jesús René Báez de la Mora.

Theme

El tema está dividido en dos secciones contrastantes, el *lento maestoso* y el *animato ben ritmico*. En el *lento maestoso*, el tipo de armonía utilizada da una idea de la intención dramática que procura el tema propuesto por Stepan Rak, y que Koshkin utiliza para esta obra. Los compases del *animato ben ritmico*, a pesar de ser pocos, son de una gran fuerza emotiva, con saltos en la melodía, y con un acompañamiento escaso, además de los cambios de metro. Para volver al tiempo I, recordando la primer parte del tema. Armónicamente los primeros compases sirven como centro tonal para toda la obra, la conducción de las voces es muy importante, sobre todo en el bajo, y en la voz superior, en donde se lleva la melodía.

Theme

Lento maestoso

animato ben ritmico

rit. Tempo I

Theme

Theme of The Porcelain Tower.

1. Var.: March *The Yellow Paper Dragon*

La marcha, según Brenet³⁶, es un aire o fragmento de música instrumental ritmado sobre el movimiento normal del paso del hombre y destinado a acompañar y a dirigir la marcha de una tropa o de un cortejo militar, civil o religioso. Usualmente se utiliza en el aspecto militar. Los instrumentos han acompañado a los ejércitos desde siempre, no sólo sirviendo para reunir a los soldados con el toque de marcha, sino también para mantener la regularidad de su paso. Los más antiguos ritmos de marcha de los cuales se tiene notación son los de la infantería francesa y de las tropas suizas al servicio de Francia durante el siglo XVI. Arbeau, el autor de *Orchésographie* (1588) menciona que los patrones de tambor pueden ser adornados improvisadamente con el flautín, y esta práctica puede ser vista como la semilla de la cual el desarrollo más musical de la marcha comenzó a crecer con el comienzo de la banda militar moderna aproximadamente a mediados del siglo XVII.³⁷

"La estilización de la marcha en el arte de la música, muchas veces con fines programáticos, comienza muy temprano con las piezas de batalla del siglo XVI, tales como 'Battell' atribuida a William Byrd en My Ladye Nevell's Booke. Alcanza la cumbre con

³⁶ Op. Cit., Brenet, pp. 306-307.

³⁷ Op. Cit., Randel. *The New Harvard Dictionary of Music*, p. 469.

Beethoven y con los compositores de finales del siglo XIX, las evocaciones de la marcha funeral fueron especialmente favorecidas por los Románticos".⁸⁸

Toda la primer parte del Allegretto enérgico que escribe Koshkin en la primer variación, desde el primer compás hasta el principio del 42, es la primer parte del tema desarrollado como marcha. Los motivos rítmicos usados en esta sección son: octavos seguidos de silencios de la misma medida y siempre en la otra voz una nota tenida; octavo con punto y dieciséisavo; y tresillos. En el compás 42 el segundo tema se utiliza, durante tres compases.



Var. I, c. 42-44.

Para luego retornar a A", con múltiples repeticiones con cambios de registros, ampliaciones e incluso recursos guitarrísticos como los armónicos. Seguido prontamente de la siguiente variación. La estructura es A, A', B, A".

El título *The Yellow Paper Dragon* (El dragón de papel amarillo), es un tema que, al igual que los demás de la obra, se refiere a un tema chino, siendo imaginativos, se puede comparar esta marcha, con una imagen juguetona de un fabuloso dragón de papel, moviéndose con un paso rítmico, como de marcha. No es difícil imaginarse una de esas maravillas que la papiroflexia oriental nos regala.

2. Var.: Valse *Bamboo Umbrella*

El vals es una danza en compás de $\frac{3}{4}$. Como antepasados de esta danza, los franceses piensan en la *volte*, que Thoinot Arbeau (1588) describía como una gallarda provenzal, en compás ternario en donde se bailaba girando todo el cuerpo. Otro antepasado es el *tourdon*, que era una segunda parte de una danza medieval, la primera parte era binaria (la *baja danza*) y la otra ternaria. Los alemanes consideran que el antecesor es la *Springtanz*, (danza saltadora).

"Las danzas de esta familia se denominaron casi indistintamente, hasta el siglo XIX, *Waltz*, *Roller*, *Dreher*, *Deutscher Tanz*, *Allemande* (diferente de la alemanda binaria grave), *Danza tedesca* y *Länder*".⁸⁹

Entre 1780 y 1830 es la evolución moderna del vals, con su introducción al teatro, en la música de *ballet* y en los *divertissements*.

El vals, antes era sólo una danza popular, y después de haber sido danzada en *La cosa rara* de Martín y Soler (1786), se convirtió en danza ciudadana. Los siguientes años llegó a París y Londres donde fue criticada plástica y moralmente.

Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schubert, son algunos de los grandes maestros que durante el clasicismo y romanticismo compusieron piezas con ritmo de vals.⁹⁰

⁸⁸ Ibid..

⁸⁹ Op. Cit., Brenet, pp. 537-539.

⁹⁰ Algunos ejemplos pueden ser:

- *Diez* danzas alemanas: Mozart.

"La gran boga del vals como danza empezó en el segundo cuarto del s. XIX; el vals danzado fue, por espacio de mucho tiempo, una especialidad vienesa; Jos. Lanner (1801-1843), Joh. Strauss padre (1804-1849) e hijo, fueron los más célebres y los más fecundos representantes de esta especialidad".

"La característica del vals está en el bajo, que marca los tres tiempos, el primero de ellos con una nota fundamental, y el segundo y tercero, con un mismo acorde".⁹¹

Muchas veces, ya dejando la forma primitiva, el vals empieza con una "... introducción en movimiento lento o moderado, y con un compás que tanto puede ser binario como ternario. Después de esta introducción, el vals danzado comienza generalmente con dos compases de preparación rítmica, después de lo cual se construye por periodos de ocho o dieciséis compases, de modo que formen una cadena de cinco valeses, a veces más a veces menos, opuestos unos a otros por la variedad de los dibujos y de las tonalidades y terminados con un vals de la misma especie, con coda que constituye un resumen de toda la cadena".⁹²

Koshkin tiene la característica de que las notas que acompañan el ritmo del vals, están spicatas, dándole a los valeses un sentido más juguetón, como es el caso del segundo movimiento de la Suite de los Elfos, la Torre de Porcelana o el Valse Usher (aunque éste lo hace más al estilo de vals del siglo XIX).

Desde el inicio establece ese juego entre el bajo spicato y también la siguiente nota del acompañamiento. Durante la primera sección, la conducción del bajo, tiene las notas "si", "la" y "sol", y sobre ellas va jugando.



Var. 2, c. 1-6.

El esquema es muy sencillo. La primera sección, A, va del c. 1 al 16, luego A' del 17-32, B va del 33 al 48, estos tres modelos son periodos de dieciséis compases cada uno, que nos da una estructura tradicional del vals.

El tercer vals, C, es a partir del compás 49, hasta el 64. D es del 65 al 82. Cabe señalar que estas dos secciones constituyen la parte más intensa del Vals Bamboo Umbrella, que ciertamente este nombre no tiene mucho qué ver, más que la relación con la cultura china, y la imagen de una bailarina, con una sombrilla hermosamente adornada. El vals C, dirige hacia D, y va preparando los momentos climáticos de la obra con los forzandos que inmediatamente descienden con notas ligadas de dos en dos.

- Seis Valses para piano; Cuarteto de cuerda Op. 130 el movimiento *Alla tedesca*; Sonata, en el movimiento *presto alla tedesca*: Beethoven.
- Schubert tiene una gran variedad de valeses.
- *Freischütz*: *Invitación al vals*: Weber.

⁹¹ Op. Cit., Brenet, pp. 537-539.

⁹² *Ibid.*, Brenet.

El vals D, es muy intenso, puesto que tiene unos acordes amplios de seis notas en *ff*, acordes que descienden, y otra vez el acorde de seis notas.



Var.2, c. 64-68.

Retomando la idea del vals, más adelante, para luego hacer un ritardando que lleva al presto. El presto es una escala cromática del "si" (escrito en el índice 6) hasta el "si" (índice 4), cabe señalar, que el bajo dura 4 tiempos, mientras que los acentos normales del vals, son a tres, entonces surge un desplazamiento en el bajo, al segundo y tercer tiempo.



Var.2, c. 79-82.

Para hacer la reprise de A" y finalizar. También se aborda la siguiente variación inmediatamente.

3. Var.: Sarabande *Sphere Inside Sphere*

La sarabande, es un baile andaluz del que se tiene mención desde 1583. "...Mersenne (1636) dice que fue inventada por los sarracenos o moros. Se baila al son de la guitarra o de las castañuelas, y pueden hacerlo muchas parejas sin número definido". Praetorius sólo conocía la zarabanda, corriente de forma ternaria simple y alegre. Probablemente poco a poco fue convirtiéndose en grave y majestuosa, y se ritmó a seis tiempos, con dos compases de tres reunidos. La transformación se realizó cuando la zarabanda se introdujo en las suites de Handel y de Bach, y en los Concerts Rayaux de Couperin... los alemanes del siglo XVII, desde 1660 aproximadamente, la incluyen a menudo en sus suites. Mattheson distingue las zarabandas cantadas de las bailables. El carácter grave y lento se afirma a partir de Muffat".⁹¹ Usualmente es lenta y majestuosa, en tiempo ternario, caracterizada por acentuarse en el segundo tiempo. Normalmente es una forma binaria, con frases de cuatro u ocho compases, y melodías simples, que invitan profusamente a la ornamentación.

Según *The New Harvard Dictionary of Music*, la zarabanda fue primeramente conocida como una danza rápida, salvaje y erótica en México y España en el siglo XVI. Fue en Francia donde fue transformada esencialmente a una danza lenta. En el principio del siglo XVIII esta danza fue considerada un minuetto lento, altamente expresivo, o tierno o majestuoso. Apareció en la música para laúd en el siglo XVII y en la música para

⁹¹ Op. Cit., Brenet, pp. 563-564.

clavicordio. En las zarzandas francesas, a menudo se indicaba *a petit reprise* (una pequeña repetición de los últimos compases), y algunas veces están escritas a manera de *rondeau*.⁹⁴

La sarabande *Sphere Inside Sphere* es una danza muy peculiar. Koshkin pone: Andante Macabre, como indicación de tiempo, sin duda esta pieza tiene mucho de misticismo, desde el mismo título de la obra lo sugiere. La esfera dentro de la esfera. Dando la sensación entre terror, algo macabro, y un poder sobrenatural. Como toda zarabanda, en esta obra, el bajo tiene gran importancia, ya que sirve como eje para el desarrollo de la variación. La obra cambia entre 9/8, 12/8 y 6/8.

La obra tiene 4 secciones. Puede esquematizarse de la siguiente forma:

Sección	A	B	C	D
No. de Compás	1-14	15-24	25-37	38-43

La sección A, mantiene una nota larga tenida mientras la otra hace la melodía. Con esa nota tenida del bajo, se logra un aire mágico, una pesadez muy grande, que refleja cierto miedo. La parte B es un poco más lírica, y tiene unos cambios de matices, en que la armonía va ascendiendo, y los bajos están muy bien conducidos.

La sección C es la más intensa de la variación, y está pensada en dos planos, una melodía en el registro medio de la guitarra, mientras se hacen unos acordes explosivos, que van siguiendo perfectamente la melodía, además de tener marcados acentos, esos acordes tienen mucha fuerza, y hasta sorpresa, porque se salen un poco del contexto un tanto lírico de la melodía. El climax de esta sección es en los compases.

Var. 3. c. 29-33.

El final, puesto con la letra D, es un poco más lento, como para descansar y tomar aire de la sección anterior y preparando la siguiente variación. Además retoma la idea de las notas largas y misteriosas de A.

⁹⁴ Op. Cit., Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, pp. 725-726.

4. Var.: Galop *Red Hiroglyph's Dance*

El *galop* es una danza húngara, danza rápida en 2/4, que fue muy popular en la mitad del siglo XIX, donde solía ser usado como final de algún número de baile, también se extendió a otros pueblos, era muy usado como final de la *quadrille* francesa. El *galop* de *Gustavo III*, ópera de Auber (1893), tuvo durante aproximadamente 30 años un gran renombre en todo el mundo, gracias al galop bufón de *Orfeo de los infiernos* de Offenbach (1858). En general ha sido abandonado su uso en la actualidad.⁴⁵

Liszt escribió un *galop ruso* y un *galop cromático*, que "son fragmentos de obras, el ritmo de las pisadas del caballo lanzado al galope, ha sido imitado en música especialmente por Berlioz; en "La course à l'abîme" de la *Damnation de Faust* (1848), y por Déodat de Séverac, en su *suite para piano*, titulada *En Languedoc* (1905)".⁴⁶

Para Koshkin, el galop es una danza que ha usado frecuentemente, en la *Suite de los Elfos* y en *The Porcelain Tower*. En ambos casos es una muestra de gran virtuosismo, donde en alguna parte de la obra, se mantiene un ostinato en el bajo, de "mi" y "la", algo muy característico en el acompañamiento en ese tipo de danzas, mientras se elabora una melodía. Cabe señalar que estas danzas galop son muy tradicionales en Rusia, y Koshkin refleja enteramente el espíritu de estas danzas a través de su música.

En *Red Hiroglyph's Dance*, Koshkin empieza con una pequeña introducción de cuatro compases en donde se utiliza la segunda parte del tema original, para luego tomar el tema A, con su repetición A', del c. 5 al 8 y del 9 al 14 respectivamente. En el 15 entra B, en donde se manejan dos planos, con una melodía con la figura característica de octavo con puntillo y dieciseisavo, y de cuarto con doble puntillo y dieciseisavo, mientras el acompañamiento va haciendo remates con acordes, con el ritmo de silencio de octavo con puntillo, dieciseisavo y octavo.



Var. 4, c. 19-20.

Después de un pequeño puente en el c. 28, retoma A" con algunos cambios para irse al final, en donde el bajo hace el ostinato rítmico imitando al galope del caballo, con cuartos de "mi" y "la" como tipo pedal. Hasta los últimos compases en que se repite el tema del compás 41, a la octava y luego por aumentación, para darle entrada inmediata a la siguiente variación.

⁴⁵ Op. Cit., Brenet, p. 230.

⁴⁶ Op. Cit., Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*.



Var. 4, c. 41-49.

Este galop es muy impactante, sobretodo en las secciones de los sforzandos, de los compases 13, 32-34 y 39.



Var. 4, c. 32-34.

Sección	Introducción	A	B	A''	C
No. de Compás	1-4	5-14	15-27	28-35	35-49

5. Var.: Nocturne *Silk Screen*

En un principio se aplicó este nombre, dentro del oficio religioso a las tres partes de los Maitines, (Tinieblas) durante la Semana Santa. En el siglo XVIII, tenía un sentido análogo a la serenata, de gran auge en Venecia, era un fragmento instrumental tocado al aire libre, por la noche, en un jardín o bajo la ventana de una persona a la que se quería festejar u honrar. Este nombre se le dio también a composiciones de Michel Haydn (1772) y de Mozart (1776) para pequeña orquesta. Éste último le dio un carácter más optimista y jovial. No existe ninguna relación de forma entre el *nocturno* para pequeña orquesta de la época clásica y los nocturnos modernos. "En el siglo XIX, este mismo título fue aplicado a pequeñas obras de música de canto a dos voces, de un carácter análogo al de la romanza, tales como los nocturnos de Mme. Gail, a principios de dicho siglo, y los de Bantlangini. El encantador duetto para dos voces femeninas, de Beatriz y Benedicto, de Berlioz(1836), pertenece a este mismo estilo de nocturno. En la misma época el irlandés John Field (1782-1837) y el polonés Chopin (a partir de 1834) fijaron la forma del nocturno para piano, que es un fragmento de movimiento lento y de expresión patética o sentimental con adornos melódicos sobre el plan muy sencillo del *da capo*, y a menudo con una aceleración de movimiento en la parte central".⁹

Chopin lo lleva a su máxima expresión con su colección de 19 nocturnos.

⁹ Op. Cit. Brenet, p. 358.

"El nocturno es una estructura que pertenece al grupo de formas libres, por lo cual no posee un plan determinado, aunque Chopin le da el molde tripartito de Lied, dotándolo de movimiento lento, expresión patética, abundante ornamentación melódica y parte central rápida. Schumann ofrece en sus *Nachstücke Opus 23*, un universo distinto, inquietante, alucinando a veces, en esas cuatro páginas de atmósfera crepuscular y macabra, donde el genio ofrece una de sus acepciones más sorprendentes".⁹¹

El nocturno de Koshkin tiene mucho de esto, una atmósfera crepuscular, a través de una pantalla de seda (*Silk Screen*), con tiempo de *Lento pensoso*. Incluso también un poco macabra y misteriosa. En cuanto a la forma, tiene 4 secciones muy marcadas, y en cada una se utilizan recursos técnicos diferentes.

Sección	A	B	C	D
No. de Compás	1-22	23-37	38-46	46-61

La sección A, retoma la primer parte del tema original, desarrollándolo con acordes largos, y una melodía de una sola voz, muy crepuscular.

La segunda sección, B, con la indicación de *meno mosso*, es mística. Utiliza el recurso técnico del armónico artificial, junto con un bajo que también va haciendo líneas melódicas y conducciones armónicas.



Var. 5, c. 23-27.

Un pedal en el armónico de "si" en el doceavo traste de la segunda cuerda, es la característica de la sección C, además de unos acordes tenidos, amplios y largos, que tiene un aire macabro, de hecho Koshkin pone la indicación de tenebroso.



Var. 5, c. 38-42.

Estos acordes están en la segunda mitad del tiempo, y se van desplazando en el compás, debido a su duración, que es de cinco tiempos y medio, los primeros, y los últimos de 3 y medio el primero y 4 y medio el segundo.

La última sección tiene dos pedales de "si", uno con armónico en el traste 19 de la primera cuerda, y otro con nota natural en la sexta cuerda, mientras se hace la melodía. Técnicamente para la mano derecha es de cierto grado de dificultad, el armónico se debe

⁹¹ Sobrino, Juan. *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. Ed. Atecocolli, Guadalajara, 2000, p. 318.

realizar con el índice y el anular, pisando el armónico con el índice, mientras que el pulgar hace el otro pedal del bajo y la melodía.



Var. 5. c. 48-51.

Este nocturno es muy expresivo e intenso, y es una perfecta antesala para la increíble *Toccata*.

6. Var.: *Toccata Fox-Werewolf*

La *Toccata* es una composición virtuosística para teclado, o instrumento de cuerda punteada, con secciones excelentemente realizadas, en estilo libre, idiomático, que emplea acordes plenos y pasajes corridos, con o sin interludios en estilo imitativo (fugados). En algunos períodos, este estilo también se encuentra en piezas llamadas *preludios*, *tientos*, *ricercares*, y *fantasías*.⁹⁹

También se le denomina así, a alguna pieza para ser tocada. Castellone (1536) compuso los primeros bosquejos de una suite instrumental, "... que contienen una pieza final llamada *tochata*, muy breve, en compás binario, especie de postludio de dieciséis compases, no bailado, a pesar de que se toque nel fine del ballo. Se encuentra la *toccata* en los organistas y clavecinistas de los siglos XVI, y XVII como fantasía y pieza de virtuosismo, en que ellos prodigan los trazos rápidos, las gamas y las bordaduras".¹⁰⁰

Las *toccatas* más antiguas, consisten en acordes completos en los que se entrelazan pasajes escalísticos, como en A. Gabrieli (aprox. 1515-1586).

"Con Claudio Merulo (1533-1604), la *toccata* se organizó en *toccata* alternativa (estilo de teclado libre e idiomático), y secciones fugales, generalmente arregladas así: T F T F T. Las *toccatas* de Frescobaldi (1583-1643) están compuestas en una serie de secciones breves en que aparecen diversos modos en rápida sucesión".¹⁰¹

En el s. XVII, Praetorius definió la *toccata* como un preludio o una fantasía que precede a un motete. En el *Orfeo* de Monteverdi, el preludio instrumental que sirve como invitación, se repite tres veces antes de levantar el telón, lleva el nombre de *toccata*.

"En Alemania fue doble la evolución de la *toccata*. Los compositores de Alemania meridional (Froberger, Kerll, Muffat) siguieron el modelo italiano de Frescobaldi. Más importante es la evolución de la *toccata* en Alemania septentrional, que condujo a una *toccata* rapsódica completamente nueva, que apareció en las obras de Mathias Weckmann (1621-1674), perfeccionada por Dietrich Buxtehude (aprox. 1637-1707) y J.S. Bach (1685-1750). Casi todas esas *toccatas*, especialmente las de Bach, conservan el esquema de

⁹⁹ Op. Cit., Randel, pp. 859-861.

¹⁰⁰ Op. Cit. Brenet, pp. 513-514.

¹⁰¹ Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*. Ed. Diana, México, 1984, p. 495.

Merulo, de cinco secciones que alternan entre el estilo libre y el contrapuntístico".¹⁰² Con Bach, el nombre no corresponde a una forma en particular. Existen 7 tocatas para clavicéin, y cinco para órgano.

"En la época moderna, existe una tendencia a emplear el título de toccata para composiciones del género de un Motu perpetuo, p. Ej.: Schumann, Op. 7, y Henselt, Toccata. En nuestros días, la Toccata de Widor, para órgano, final de su Séptima Sinfonía para órgano, une este carácter al de elevado virtuosismo".¹⁰³

En el caso de Koshkin sucede algo muy parecido. Tanto en *The Fall of Birds* como en la sexta variación de *The Porcelain Tower*, la Toccata están en el género de *Motu Perpetuo*, y además tienen muestras de gran virtuosismo.

En el caso de la Toccata *Fox-Werewolf* (zorro, hombre licántropo- hombre lobo) también implica un virtuosismo depurado. Con la indicación vivo ostinato, la obra comienza con un sí, que se hace pedal ostinato, durante la primer sección, donde se intercalan unos bajos, que sería la melodía, con mucho impetu, brillantes y fuerza, con el bajo mareado que indica la relevancia que se le debe de dar.

En la siguiente sección, que inicia en el compás 11 y termina en el 16, un arpeggio ascendente remata con dos notas (intervalo de segunda o tercera) ligadas a tres notas, y luego escalas de terceras, con las notas superiores repetidas.



Var. 6, e. 11 y 12.

En el compás 14, en lugar de terceras, son octavas, posteriormente esas terceras se mantienen en la siguiente sección, que mantiene algunas ideas de esta sección B. Del 16 al 28, es una sección muy viva, en que las terceras se ligan con el "mi" de la primera cuerda al aire, y a partir del compás 20, otra figura se va intercalando, una escala descendente en la que se encuentran ligadas las primeras notas, y la cuarta de ellas es una cuerda al aire.

El compás 28 sirve como un pequeño puente para la sección C. En que hay escalas descendentes y ascendentes, junto con un bajo de octavo, que le da fuerza a los remates de esa sección, en la que también, el recurso de ligar con notas al aire está presente. En el fragmento D, lo más relevante son los cambios de ritmo, con acordes de cuatro notas, abiertos, en *fórté*, con el primero de ellos acentuado y los otros en *spicato*.



Var. 6, e. 36 y 37.

¹⁰² *Ibid.*, Randel.

¹⁰³ Op. Cit., Brenet.

En E, los sforzandos siempre van seguidos de pequeñas escalas con alguna nota como pedal, que se cambia a mitad de compás.



Var. 6, c. 40-41.

El grupo de ideas F, cambia, y ya se encuentra en dos planos (Koshkin, para ser más específico en su escritura, suele escribir en dos pentagramas para diferencias claramente estos planos). Mientras uno va haciendo décimas con spicato, el otro hace la melodía, a partir del 54, las décimas se hacen más densas, y se vuelven acordes de tres notas. Que es con el material en que G trabajará, la melodía arriba, y acordes de cinco notas abajo, en triple f. Esta es la sección más intensa de la obra. Qué incluso tiene cambios súbitos de matices en los compases 60-63.

Por último, la coda es el *pesante*, donde, después de los primeros sforzandos, hay un juego entre notas a doble octava, y acordes, con la misma estructura armónica que van moviéndose por intervalos conjuntos. Hasta el final en donde, después de un forte, se hace un ritardando y un disminuyendo hasta comenzar el siguiente movimiento.

El esquema quedaría así:

Sección	A	B	B'	C	D	E	F	G	H
No. de Compás	1-10	11-15	16-28	29-33	34-40	40-47	48-55	56-63	64-78

Finale: *Nephrite Emperor*

El final es un adagio¹⁰⁴ con la indicación: misterioso. Con el sólo título nos da una idea más general de la idea del compositor, Nephrite Emperor. Sin duda con la idea ese líder misterioso, casi omnipotente para la cultura, y de hecho, en este Finale, es en el único movimiento en donde aparecen rasgos musicales chinos, por la escala pentatónica china. La mayoría de la pieza es un bajo ostinato, ya sea con la secuencia original (la4, mi5, la4, mi4), con algunos cambios, o (la4, mi4, la4, mi4) siempre en pizzicato.

¹⁰⁴ Título o denominación que se da a una composición concebida en movimiento lento o *adagio*, y que en ocasiones es colocada como tiempo lento en las formas sinfónicas, sinfonía, concierto, sonata, cuarteto, etc., constituyendo una de las partes importantes de la obra, que en otras ocasiones, en lugar de *adagio* se denominan: *andante*, *lento* o *larghetto*. Se da acepción de sustantivo a la indicación del movimiento en que debe ejecutarse la composición. Op. Cit., Brenet, p. 20.



La melodía en la primer sección, es tocada con pizzicato, que en la guitarra es como el efecto de sordina de los instrumentos de cuerda frotada, que se hace con la mano derecha.

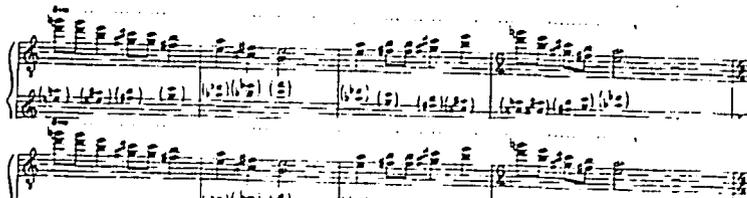


Finale, c. 1-5.

La obra tiene 4 secciones muy marcadas, ya que en cada una de ellas se emplean técnicas diferentes en su ejecución.

En la segunda Koshkin propone un efecto muy interesante, para ejemplificarlo mejor, él pone tres pentagramas en los que se debe de descifrar lo que él desea. Se tienen que tapan la 1ª y 2ª cuerdas, con la mano derecha, para no dejarlas sonar (otra especie de sordina). Se tocan con la mano derecha sola, las notas que están escritas en el pentagrama de en medio, y el lado izquierdo de la cuerda será el que suene (entre el dedo y el puente superior). Las notas producidas de esta forma, las escribe en el pentagrama superior, lo mismo que la rítmica que pide. En el pentagrama inferior pone el bajo ostinato, que se toca en pizzicato.

En la tercera sección, el mismo efecto se pide, pero tocado con en dos cuerdas.



Finale, c. 33-36.

En la última parte, en el compás 37, se pide un glissando irregular en octavos, realizado en la primer cuerda, con la uña del dedo de la mano izquierda, el bajo ostinato sigue presente. También continúa en los últimos tres compases, en que se dejan sonar los dos lados de la cuerda, en el pentagrama superior escribe el lado izquierdo (entre el puente superior y el dedo) y en el pentagrama medio, escribe el lado derecho (entre el dedo y el puente inferior).

Sección	A	B	C	D
No. de Compás	1-20	21-28	29-36	37-42

USHER VALSE DE NIKITA KOSHKIN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*"Son cœur est un luth suspendu;
Sîtôt qu'on le touch, il résonne".
DE BÉRANGER¹⁰⁵*

Koshkin es una persona de un alto grado de cultura. En su música siempre está haciendo alusión a mitos, y literatura de muchas civilizaciones, tratando de acercarse a esa cultura, a ese tema, a esa idea del mito. Ya sea en el "*Sueño de Merlin*", en donde pone en música un pasaje de la vida del mago, cuando es encerrado por *Lady of the Lake*, en un engaño y traición fatal, o en "*Avalon*", con historias de la mesa redonda, o la "*Suite the Elves*", con los fantásticos seres mágicos de los elfos, o "*The Porcelain Tower*", donde su amor por la cultura oriental china, lo hace componer unas variaciones de una gran calidad, además basado en el tema de Stephan Rak. Otro caso similar, es el *Valse Usher*.

Nikita leyó el poema de Edgar Allan Poe¹⁰⁶, "*The Fall of the House of Usher*", cuando tenía 12 años. "El poema tuvo un efecto profundo y duradero en él. El pasaje donde

¹⁰⁵ Los versos son una adaptación de dos líneas del poema "*Le Refus*" de Pierre Jean de Béranger (1780-1857), "*Si corazón es un laúd: tan pronto como se le toca, resuena*", fueron incorporados al relato de *La caída de la Casa Usher* en 1845, según Félix Martín.

¹⁰⁶ Edgar Allan Poe.

El genio visionario del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, poeta y crítico de extraordinaria talla y conocido sobre todo por los relatos de misterio y terror agrupados posteriormente bajo el título de *Historias Extraordinarias*, constituyó una fuente directa de inspiración para la renovación literaria europea de fines del siglo XIX.

Poe nació el 19 de enero de 1809 en Boston, Massachusetts. Hijo de un matrimonio de actores, tras quedar huérfano a los dos años fue adoptado por John Allan, acaudalado comerciante de Richmond, Virginia. Entre 1815 y 1820 recibió una educación clásica en la Gran Bretaña y, después de una breve estancia en la Universidad de Virginia, publicó en Boston su primer libro de poemas, *Tamerlane and Other Poems* (1827; *Tamerlán y otros poemas*), al que siguió *Al Arzaf, Tamerlane and Minor Poems* (1829).

Expulsado de la Academia Militar de West Point, Poe decidió entregarse por completo a su actividad literaria y comenzó a publicar relatos en diversas revistas estadounidenses. *Poems* (1831) fue una muestra de la madurez de su genio poético, cuya evocación de un mundo ideal y visionario quedaba realizada por el ritmo hipnótico de los versos y la fuerza turbadora de las imágenes. En 1835 fue nombrado director literario del *Southern Literary Messenger* de Richmond y contrajo matrimonio con su prima Virginia Clemm, que contaba tan sólo con trece años de edad.

Despedido de su trabajo a causa de sus problemas con la bebida, que supondrían una constante en su vida, Poe marchó a Nueva York y pasó los años siguientes entregado a una febril creación literaria compaginada con trabajos, por lo general de breve duración, en diversas publicaciones de Nueva York y Filadelfia. En 1838 publicó una enigmática novela de tema marino, *The Narrative of Arthur Gordon Pym (Las*

el personaje improvisa un vals, sobre un tema de Weber, regresó a encantarle, en cierto modo, cuando él comenzó a componer. Decidido a componer un vals de concierto 'en la tradición de Tchaikovsky, Rachmaninoff y Shostakovich', evocando el sentido de voluptuosa decadencia en la historia. Koshkin decidió no basar sus vals en el tema actual de Weber, sino escribir un tema completamente original en 'estilo Romántico'. El resultado, Usher-Waltz (1984), es al mismo tiempo hermoso y demoníaco, así como diabólico para tocarse".¹⁰⁷

Este vals, aborda el tema del terror, de una manera muy peculiar. Koshkin quiso hacer de este vals algo muy especial, ya que retoma por un lado, un vals tradicional y melódico y por otro tiene algunos fragmentos muy agresivos e intensos en los que imprime toda la fuerza a través de acordes continuos, o con pizzicatos a la Bártok.

Antes de hablar del vals, creo importante hacer algunas indicaciones con respecto a la obra de Edgar Allan Poe, The Fall of The House Usher, ya que es una obra impactante, que Poe publicó por primera vez en 1839, en la revista Burton's Gentleman Magazine, según Félix Martin, en este cuento la aspiración estética de Poe es producir la elevación del espíritu, a través de la negación más extrema y radical de la materia de la carne. Además menciona al personaje Roderick Usher, como víctima de los terrores que él mismo se había anticipado. Algunas de las características del personaje son su sensibilidad artística, su pasión por la música, por la poesía (incluso lee el poema The Haunted Palace) y en general por la literatura. "Ni siquiera la música, ese arte tan esencial, según Poe, para trascender nuestra condición mortal, libera a Roderick de su prisión sensorial. Sus rapsodias son cantos fúnebres que resuenan eternamente en las vidas del narrador, y del lector; sus lecturas predilectas son de carácter espectral, especialmente relacionadas con los antiguos ritos y vigiliias de los difuntos. Todo signo artístico aparece

aventuras de Arthur Gordon Pym), y posteriormente aparecieron sucesivamente colecciones de sus relatos: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839; Cuentos del grotesco y arabesco), *The Prose Romances of Edgar A. Poe* (1843; Romances en prosa de Edgar A. Poe) y *Tales* (1845; Cuentos).

La mayor parte de estas narraciones - "The Fall of the House of Usher" ("La caída de la casa Usher"), "Ligeia", "The Masque of the Red Death" ("La máscara de la muerte roja") - incidian en los temas de la muerte, el horror sobrenatural y los desvarios de la mente humana, expresados por medio de un lenguaje a la par alucinado y preciso que reflejaba los tormentos internos del autor. Poe era, por otra parte, dueño de una gran capacidad analítica, y así historias como "The Murders in the Rue Morgue" ("los crímenes de la calle Morgue") sentaron las bases del moderno relato policíaco y de misterio.

Pese a la popularidad alcanzada con *The Raven and Other Poems* (1845; El cuervo y otros poemas), expresión de pesimismo y anhelo de una belleza ajena a este mundo, la aureola de escándalo que envolvía la figura de Poe impidió que consolidara su prestigio. La muerte de su esposa en 1847 constituyó un golpe fatal que incrementó su dependencia de la bebida.

Edgar Allan Poe murió de un ataque al corazón el 7 de octubre de 1849 en Baltimore, Maryland, tras varios días de excesos alcohólicos. Información obtenida en la Enciclopedia Hispánica, p. 12 y 13, (Plauto, Romero, José Rubén)

¹⁰⁷ Notas del Disco, *Koshkin plays Koshkin*, escritas por Kenneth LaFave, para las producciones Sunset Recordings, en que contiene: *Prelude and Waltz: Homage to Segovia; Guitar; Rain; Piece with Clocks; Usher-Waltz; The Prince's Toys; The Mischievous Prince; The Mechanical Monkey; The Doll with Blinking Eyes; Playing Soldiers; The Prince's Coach; Grand Toys' Parade (Theme with variations)*. Traducción Libre de Jesús René Báez de la Mora.

afectado por el terror de la muerte, de una muerte que Roderick estima inevitable y ante la cual lucha agónicamente".¹⁰⁸

Este relato es una magnífica obra que hasta contagia el terror inmenso de Roderick hacia la muerte, cada parte está ligada a una imagen terrorífica, desde las primeras frases en que el narrador llega y ve la casa, ve el lago negro, y el edificio antiguo, en el que se refleja también ese aire macabro.

"Roderick es ante todo un artista absorto en las profundidades de su mente, presa de una extraña enfermedad nerviosa y hereditaria que aviva su sensibilidad, un artista propenso a fogosos *impromptus* poéticos de alta excitación mental, un personaje dominado por imperiosas supersticiones y creencias sobre la naturaleza 'sensible' de su morada y, por ende, de los seres inorgánicos... la atmósfera opresora y plomiza de la casa de Usher aparece tan irreal que el mismo narrador se siente desalentado y confuso, sin poder hallar imágenes naturales para expresar su visión insoportable ni desviar su imaginación hacia alguna forma de lo sublime. Es un misterio insoluble que el narrador renuncia a analizar".¹⁰⁹

En estas notas quiero abordar un poco la obra, con mi visión en relación con el cuento.

El alma de Roderick Usher es el centro del miedo, con un espíritu cuya "obscuridad... se derrama sobre todos los objetos del universo físico y moral, en una incesante irradiación de las tinieblas".

El final es un argumento realmente terrorífico: con la más enloquecida de las torturas mentales para un espectador narrador (Poe), que vio cómo "una figura femenina retornó de la muerte a destruir a su hermano, transformado ya en un manajo de materia sensorial, y harapos mentales... fabular la transformación de la materia aferrándose a ella, asomarse a los misterios de ultratumba desde las fauces mismas de la descomposición orgánica y la inevitable aniquilación física".¹¹⁰

Quiero asociar algunos pasajes del relato con la obra de Koshkin, pero antes, para hacer más clara la estructura pongo el siguiente esquema, cada letra se refiere a un vals desarrollado de distinta forma:

Sección	Introducción	A	A'	B	A''	C	D	E
No. de Compás	1-6	6-14	14-32	32-73	73-81	82-107	108-127	128-143

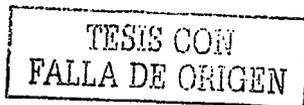
Sección	A'''	F	G	H	I	J	Final
No. de Compás	144-158	159-188	189-224	225-284	285-299	300-311	312-357

Un motivo de seis notas, extremadamente lírico, es transformado a lo largo de todo el vals. El motivo (con una triada disminuida ascendente, que llega a una novena menor que resuelve descendente, a la séptima disminuida), no mantiene ni sugiere la armadura de La menor y no se mantiene en ella. El desarrollo del motivo explora armonías menores, y disminuidas, en un rango de texturas desde una melodía sencilla, hasta una armonía llena tipo pianística.

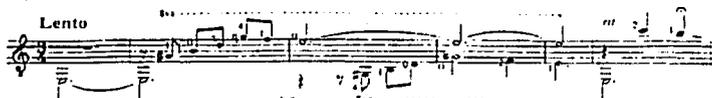
¹⁰⁸ Poe, Edgar Allan. *Relatos*. Edición de Félix Martín. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, pp. 86-92. Introducción del editor, con análisis exhaustivo.

¹⁰⁹ *Ibid.*, Poe.

¹¹⁰ *Ibid.*, Poe, p. 98.



Los primeros compases de la introducción, el lento, serían como la cabalgata del narrador hacia la casa.



Valse Usher, c. 1-5.

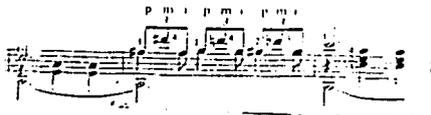
"Durante todo un triste, oscuro y silencioso día de otoño de aquel año, cuando las nubes bajas colgaban opresivamente en los cielos, cruzaba yo a caballo una región singularmente lúgubre del país; y por fin me encontré, mientras caían las sombras de la noche, a la vista de la melancólica Casa de Usher. No sé cómo fue, pero, a la primera contemplación del edificio, un sentimiento de insoportable tristeza invadió mi espíritu... la casa misma, los simples rasgos del paisaje, los muros sombríos, las ventanas como ojos vacíos, unas escasas juncias fétidas, unos cuantos troncos de árboles marchitos... con una absoluta depresión de ánimo que no puedo comparar a ninguna sensación terrenal, salvo el sueño posterior de un fumador de opio, al amargo despertar a la vida cotidiana, la odiosa caída del velo".¹¹¹

El primer vals A lo asocio con la entrada del personaje a la casa, mientras el sirviente lo llevaba dentro, y el primer encuentro, un tanto fingido entre Roderick y el narrador.

El segundo vals B (compases 32-73) tiene algunos fragmentos que van anticipando el terror que viene después, asimismo, en el cuento hay una parte en que habla Roderick y dice:

"Moriré, tengo que morir de esta deplorable locura. Así, así, y no de otra manera, me perderé. Temo los sucesos del futuro, no en sí mismos, sino en sus resultados. Tiemblo al pensar en cualquier incidente, incluso el más trivial, que obrara sobre esta intolerable agitación de mi alma. En realidad no aborrezco el peligro, salvo en su efecto absoluto: el terror. En este desalentado, este lamentable estado, creo que llegará el momento, tarde o temprano, en que tenga que abandonar la vida y la razón juntas, en alguna lucha con el siniestro fantasma, EL MIEDO".¹¹²

Los tresillos hacen muy bien de aviso de lo que sucederá más adelante.



Valse Usher, c. 56-58.

Los siguientes tres vals, (A", C, D) del compás 73 al 127, pueden ser los momentos en que los dos amigos comparten los instantes de lectura, de pintura, de música.

¹¹¹ Pasaje del relato de *The Fall of the House Usher*, en la traducción de Doris Rolfé.

¹¹² *Ibid.*

Del compás 128 al 143, E, es cuando sepultan a Lady Madeleine, y entran en la cripta.

La repetición de A en la subdominante coincide con los días después de la "muerte" de su hermana, en que... "descuidaba u olvidaba sus ocupaciones comunes. Vagaba de habitación en habitación con pasos apresurados, desiguales y sin rumbo. La palidez de su rostro se había transformado, si fuera posible, en un color aún más espectral, mientras la luminosidad de sus ojos se había apagado por completo. El timbre a veces ronco de su voz ya no se oía; y un tono trémulo, como de extremo terror, acompañaba sus palabras de forma habitual. Hubo momentos en realidad, en que pensé que su mente siempre agitada estaba siendo víctima de algún secreto opresivo, y que luchaba por cobrar, él me aterrara, que me contagiase. Sentía que se insinuaban en mí, a pasos lentos, pero seguros, las indomables influencias de sus propias supersticiones fantásticas e impresionantes".¹¹³

La parte terrorífica de la obra de Koshkin coincide con la sección de acordes y bajo ostinato que empieza en el compás 159 (vals F).



Valse Usher, c. 169-172.

"Digo que incluso su excesiva densidad no nos impedía ver esto. Sin embargo, no podíamos vislumbrar la luna ni las estrellas, ni se veía el brillo de los relámpagos. Pero las superficies inferiores de las enormes masas de agitado vapor y todos los objetos terrestres en torno a nosotros brillaban en una luz anormal de una gaseosa exhalación claramente visible y luminosa que rodeaba la casa y la amortajaba".

La sección que en la tabla está con la letra G, en el compás 189, sería el momento mientras el narrador lee *Mad Trist*, de sir Launcelot Canning para calmar a Usher.

A partir del 225, la parte con el bajo ostinato al mismo tiempo que la melodía es el momento en que escuchan los ruidos de la puerta, que sin duda es Lady Madeleine que sale de su cripta.

Aquí es la parte climática de las dos obras, donde a partir del compás 247 empieza lo más terrorífico con los acordes de seis notas y las notas en *sfz* en pizzicato a la Bártok, es cuando Usher dice: "¡INSENSATO!", se pone de pie furiosamente gritando las palabras como si en el esfuerzo entregara el alma: ¡INSENSATO! ¡te digo que ahora está en la puerta!

La sección de los armónicos es la muerte de Usher. Del c. 293 al 311, es la salida de la casa del narrador horrorizado.

Por último el *Meno mosso*, es cuando el narrador vio un resplandor, es el final de las dos obras.

¹¹³ Este y los siguientes fragmentos literarios son sacados del relato de Poe, *The Fall of the House Usher* en la traducción de Doris Rolfe.



Valse Usher, c. 312-317.

"El resplandor venía de la luna llena que se ponía, roja como la sangre y que brillaba vivamente a través de aquella grieta, antes apenas perceptible, como he descrito, que se extendía en zig-zag desde el tejado de la casa hasta su base. Mientras miraba, la fisura iba ensanchándose, abriéndose rápidamente; sopló una ráfaga feroz del torbellino, el globo entero de la luna estalló entonces ante mis ojos, mi cabeza daba vueltas al ver desplomarse los poderosos muros — hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil aguas—y a mis pies el profundo y corrompido lago se cerró, sombrío y silencioso, sobre los restos de la 'Casa de Usher'".

Una sección que es muy importante en el relato, y tiene seguramente una relación directa con la inspiración de Koshkin es:

"Acabo de mencionar esa morbosa condición del nervio auditivo, que hacía intolerable a la víctima toda música, con excepción de ciertos efectos de instrumentos de cuerda. Tal vez fueron los estrechos límites en los que se confinaba con la guitarra los que dieron origen, en gran medida, al carácter fantástico de sus realizaciones. Pero así no se explica la fervorosa facilidad de sus impromptus. Debían de ser y lo eran, tanto las notas como las palabras de sus extravagantes fantasías (pues, con frecuencia, se acompañaba con improvisaciones verbales rimadas) debían de ser el resultado de ese intenso recogimiento y concentración mental a los cuales he hecho referencia como notables sólo en ciertos momentos de la más elevada y artificial excitación".



Valse Usher, 251-256.

Viéndolo de otra forma, la obra de Koshkin bien puede ser uno de esos momentos o el mismo vals ejecutado por Roderick Usher, y los momentos climáticos y terroríficos sus ataques de esquizofrenia donde efectuaba extrañas improvisaciones en su 'conmovedora guitarra'.



Valse Usher, c. 268-272.

BIBLIOGRAFÍA

- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard. Second Edition, Cambridge, 1972, p. 360.
- Berendt Joachim, Ernst. *El Jazz, su Origen y Desarrollo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 312.
- Bas, Julio. *Tratado de la Forma Musical*, Ricordi, Buenos Aires, 1947.
- Brenet, Michel. *Diccionario de la Música*. Editorial Iberia. Barcelona, 1946.
- Cásares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Tomo 2 (Baancancio) Madrid, 1999, pp. 265-268.
- Castro, Ruy. *Bossa Nova, The Story of Brazilian Music That Seduced the World*. A Capella Books, Chicago, 2000, pp. 166-167.
- Cooper, Martin. *The Concise Encyclopedia of Music & Musicians*. Hutchinson & Co. London, 1958.
- Cruz, Eloy. *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra*, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1993, pp. 46-47.
- Delaunay, Charles. *Django Reinhardt*, Da Capo Press, London, 1961.
- *Enciclopedia Hispánica*. Encyclopædia Britannica Publishers Inc., Barcelona, Buenos Aires, Caracas, Madrid, México, Panamá, Río de Janeiro, São Paulo, 1989, p. 12-13.
- Feather, Leonard. *The Encyclopedia of Jazz*. Ed. A Da Capo Paperback, New York, 1960, pp. 394-395.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*. Siglo Veintiuno Editores. S.A. de C.V., 1ª edición, México, 2002.
- *Hal Leonard Real Jazz Book*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee, p. 264.
- Helguera, Juan. *Conversaciones con Guitarristas*. Colección Música, Escenología, A.C., México, 2001.
- Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Volume 2 (L to Z), Macmillan Press Limited, New York, 1998, p. 370.
- Leymarie, Isabelle. *Músicas del Caribe*. Ediciones Akal, Madrid, 1998, p. 100.
- Membrillo, Oscar. *La Vida de Agustín Pio Barrios*, Tesis ENM, UNAM, 1998.
- Moreno García, José Antonio. *Notas al programa* (opción de tesis), ENM, UNAM, México, 2003, p.76.
- Olsen, Dale A. y Daniel E. Sheehy. *The Garland Encyclopedia of World Music. South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. Vol2. Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, p. 108-109, 317-318, 829-836.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, Editorial Letras Cubanas, Habana, 1981, pp. 194-195 y 349.
- Ortiz, Oderiso Néstor R. *Estética del Jazz*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1951, pp. 155- 165.

- Páris, Alain. Diccionario de Intérpretes y de la Interpretación Musical del Siglo XX, Ediciones Turner, S.A., Madrid, 1985, p. 60.
- Pennington, Neil D., The Spanish Baroque Guitar with a transcription of De Murcia's "Pasacalles y obras", Ann Arbor, 2 Vols, 1981.
- Perrone, Charles A. and Christopher Dunn. *Brazilian Popular Music & Globalization*, University Press of Florida, 2001, pp. 53-68.
- Poe, Edgar Allan. *Relatos*. Edición de Félix Martín. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, pp. 86-92, 166-188.
- Randel, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press at Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, eighth printing, 1996.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Ed. Diana, México, 1984.
- Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15 (Playford-Riedt), Macmillan Publishers Limited, London, 1980, p. 723.
- Sobrino, Juan. *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. Ed. Ateco Colli, Guadalupe, 2000.
- Stanford, Thomas. *El Son Mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 7-20.
- Stearns, Marshal W. *La Historia del Jazz*. Editorial Nacional de Cuba, Habana, 1966, pp. 225-231.
- Stover, Richard D. Six Silver Moonbeams. The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré, p. 206-207.
- Stover, Richard D. The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré. Vol. 3. Miami, 1977.
- Wilson, John S. *Jazz: The transition Years 1940-1960*. Appleton-Century-Criffs. Division Meredith Publishing Company, New York, 1966, pp. 108-111; 162-166.

PÁGINAS DE INTERNET

- http://www.arts-history.mx/de_hito_en_hito/garcia.html
- <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu>
- <http://www.cubarte.cult.cu/index.php?mref=showpersonalidades&id=193&ihead=0>
- <http://www.cubarte.cult.cu/index.php?mref=showarticulo&id=4197&idhead=0>
- <http://mc-canarias.com/articulos/verarticulo.asp?id=0009755>
- <http://www.lacasadelson.com>
- Página de "Cuba 100 años después", artículo: *Historia de la Música Bailable Cubana*. Frank Llopis
- <http://www.loreakmendian.com/magazine/vinicius.html>

- Artículo en internet: *Bossa nova home and abroad* (as of 1987) de C.A. Perrone
- En la página de tier@.cz de Hispania para el mundo.
- <http://www.todomusica.org>
- <http://www.netizen.com.ar/tom/bossanova333.htm>
- <http://www.loreakmendian.com/magazine/vinicius.html>
- <http://www.about-django.com>
- <http://www.django.fr.fm>
- <http://jambands.com/apr01/features/django.html>; artículo *Django Legacy*, por Daniel Morell.
- <http://hotclub.co.uk/?>; el artículo: "*Django Reinhardt*" by Fred Sharp as originally published in the May 1972 issue of "Jazz Hot Magazine" Translated from the French by S. Stanley Katz y *Django* por Michael Dregni.
- <http://www.gha.be/GHAscripts/CatAuteur.cfm?AUT=24>
- http://www.soundset.com/html/frames/artist_frameset.html
- http://physiology.med.unc.edu/tgs/tgsnl12_2/tgsnl12_2-news.html
- <http://groups.google.com/groups?q=Nikita+Koshkin&start=10&hl=es&lr=&ie=UTF-8&selm=rn4%252.536%24f11.4946928%40nnrp2.ni.net&rnum=14>
- <http://groups.google.com/groups?q=Nikita+Koshkin&start=10&hl=es&lr=&ie=UTF-8&selm=rn4%252.536%24f11.4946928%40nnrp2.ni.net&rnum=14>
- <http://groups.google.com/groups?q=Nikita+Koshkin&start=20&hl=es&lr=&ie=UTF-8&selm=8ln42r%24ksg%241%40f1node01.rhrz.uni-bonn.de&rnum=21>
- <http://groups.google.com/groups?q=Nikita+Koshkin&hl=es&lr=&ie=UTF-8&selm=5mm6.4%24fd7.2229764116%40news.onr.com&rnum=3>
- <http://www.guitarfoundation.org/koshkin.html>

Discografía

- Del Crepúsculo, México: Producciones La Guadalupana S.A., 1984. Variaciones sobre un Tema Veracruzano y Son; Sonata No. 1 "Las Campanas"; El Viejo; Preludio y Marañón; Fantasía No. 1 "Del Crepúsculo" (intérprete: Ernesto García de León, guitarra), L.P.
- Django Reinhardt Swing From Paris, Paris: Gitanes Jazz Productions. Universal Music, S.A. France, (re-masterizadas), 2000, St. Louis Blues; Limehouse blues; I got Rythm: I've found a new baby; It was so beautiful; China boy; Moonglow; It don't mean a thing; Billets doux; Swing from Paris; Them there Eyes; Three little words; Appel direct; Hungaria; Hungaria (Quintette du Hot Club De France), CD.



Hemerografía

- Acosta, Leonardo. *Nico Rojas: El Hombre y la Obra*.
- Cooper, Colin. "The Koshkin Connection. Colin Cooper meet Frank Koonce", en *Classical Guitar*, Vol. 19, No. 2, October 2000.
- Corona Alcalde, Antonio. "The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practiques of the Spanish Baroque", en *Ars Musica Denver*, Vol. 7, No. 2 Spring, Denver, 1995, pp. 39-68.
- Fisk, Elliot. "La Adivinanza de la Guitarra", en *Guitar Review*, No. 121, New York, 2001.
- García de León Griego, Antonio. "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veraeruz colonial", en *Heterofonia*, México, Julio 1993-Junio 1994, p.11-27.
- Helguera, Juan. "Mangoré, Ese Desconocido", en *Guitarra de México*, Año II, No. 3, Grupo Editorial Gaceta, México.
- Kilvington, Chris. "Koshkin talks to Chris Kilvington", en *Classical Guitar*, Vol. 16, No. 3, New Castle, Nov. 1997, pp. 34-36.
- Stover, Richard D. "Agustin Barrios Mangoré: His Life and Music. Part I: Youth in Paraguay" en *Guitar Review*, No. 98, Summer, 1994, pp. 1-6.
- Stover, Richard D. "Agustin Barrios Mangoré: His Life and Music. Part IV: Discussion and Analysis", en *Guitar Review*, No. 101, Spring, 1995, pp. 22-27.