



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

Opción de Tesis que para obtener el título de:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-GUITARRA

Presenta: DAVID CORDERO CENTENO

Asesor de Tesis: Doctor Antonio Benigno Corona Alcalde

Julio de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Al único y sabio Dios, nuestro Salvador, sea gloria y majestad, imperio y potencia,
ahora y por todos los siglos. Amén**

AGRADECIMIENTOS:

Al pueblo de México, que sostiene a la Universidad Nacional Autónoma de México.

A Marco Antonio Anguiano, mi maestro de guitarra.

Al doctor Antonio Corona Alcalde, por su asesoría.

A los maestros: Alejandro Salcedo, Samuel Pascoe, Nestor Castañeda, Alejandro Sánchez Escuer, por su enseñanza y apoyo incondicional.

A Manuel Espinás, mi actual maestro de guitarra.

A mis padres, por su apoyo a lo largo de mi vida.

A Rubén y Benjamín, mis hermanos.

A Karla Carvajal, mi esposa y el amor de mi vida.

PROGRAMA

Suite, BWV 997 Original en do menor

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Preludio
Fuga
Sarabanda
Giga
Double

Variaciones sobre un tema de Haendel Op. 107

Mauro Giuliani
(1781-1829)

Sonata no. 3 Op. 31

Ernesto García de León
1952

Rítmico
Lento
Como un son

Decamerón Negro

Leo Brouwer
1939

El arpa del guerrero
La huida de los amantes por el valle de los ecos
Balada de la doncella enamorada

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

PROGRAMA

INTRODUCCION

Suite BWV 997 Original en do menor

JOHANN S. BACH

Variaciones sobre un tema de Haendel

MAURO GIULIANI

Sonata no.3 Op. 31

ERNESTO GARCIA DE LEON

Decameron Negro

LEO BROUWER

BIBLIOGRAFIA

ANEXO 1

INTRODUCCIÓN

Este trabajo ha sido elaborado con la finalidad de mostrar la información necesaria referente a las obras que contiene el programa de examen profesional; este ejercicio obedece de manera clara a la presentación de un documento como opción de tesis universitaria. La filosofía sin embargo es no sólo conformarse al cumplimiento de una formalidad académica, sino establecer como disciplina formal lo que presumiblemente debería ser un hábito en la actividad artística de un intérprete.

Las obras de este programa fueron seleccionadas integrando una serie que abarca los periodos artísticos más abordados en el contexto occidental: desde principios del siglo XVIII hasta nuestros días. Este repertorio es de tipo convencional y contiene elementos representativos de la literatura guitarrística.

El incluir una obra de Johann S. Bach tiene la finalidad de tener en el programa a un autor universal, de quien prácticamente cualquier músico actualmente cuenta con conocimiento, independientemente de su actividad musical en particular. Las siguientes obras son material original para guitarra y sus autores son algunos de los más conocidos y su aportación es clave en la historia de la música para guitarra.

En este proyecto de notas al programa los temas son tratados de manera distinta entre una obra y otra de acuerdo a la necesidad de enfatizar algún punto en especial. Sobre la Suite BWV 997 de Bach; el interés se centra en la evolución de su forma musical, su lenguaje idiomático y las fuentes de donde se obtienen las versiones que se utilizan por los guitarristas. Esto a diferencia de profundizar en datos biográficos sobre este autor; dada la abundancia de tratados al respecto y el acceso que hay hacia los mismos, esto hace necesario concentrarse en los temas que rodean cada obra.

En el caso de las obras de compositores guitarristas el interés de recopilar mayor información biográfica se justifica en la necesidad de contribuir a la difusión de esta música utilizando datos que generen acercamiento a ellas, no sólo de los guitarristas.

En las obras contemporáneas como siempre se observa la importancia de destacar la nueva propuesta artística y las posibles rutas de evolución a que estas nos conduzcan.

Otro aspecto a desarrollar será el relacionado a las fuentes de inspiración como son: referencias literarias, manifestaciones culturales u otras.

En el ámbito histórico y social se pretende establecer un marco de referencia general pero con una decisiva influencia sobre la vida cultural y la creación misma de las obras.

Uno de los elementos importantes en la reforma promovida por Lutero es lo referente a las artes, sus convicciones en materia de ordenación litúrgica llegarían a ser de gran influencia en el arte musical en el tiempo de Bach. Siendo Lutero un hombre culto en el terreno de la música podemos reconocer dos de sus ideas centrales: la primera en lo referente al poder educativo de la música; y segundo el lograr una participación de la congregación en los servicios religiosos.

Como principal elemento en los cultos estableció el uso de las Sagradas escrituras por medio de la lectura y explicación en una homilía; de la misma forma dio sus puntos de vista en torno al uso de la música en documentos como la llamada Misa alemana (*Deutsche Messe*), en sus escritos se observa la tendencia a conservar gran parte de la liturgia romana con la omisión ó adaptación de partes debido a las diferencias teológicas (a diferencia de otros líderes de movimientos protestantes como Juan Calvino que se opuso al uso de textos que no se hallasen en la Biblia para ser musicalizados). Lutero no estableció una forma rígida de música, sino que dejó gran libertad, dando impulso a la creatividad de compositores que tomaban para la liturgia textos en latín en combinación con otros en su lengua materna.

De la misma manera en que la mayor parte de la música eclesiástica de la iglesia católica usó como base el canto llano enriqueciéndolo con el uso de polifonía, la iglesia luterana se valió de un himno estrófico llamado coral (*Choral* o *Kirchenlied* en alemán): este constaba de una melodía y un texto destinadas para su ejecución en la asamblea al unísono. Desde la primera mitad del siglo XVI aparecieron colecciones con diversas técnicas como la de alternar estrofas entre el coro y la asamblea de fieles y corales en estilo de canción utilizando arreglos sencillos de sucesiones de acordes con una rítmica simple y la melodía en la voz superior. A partir del siglo XVII la música instrumental cobró importancia con el uso del órgano destinado a tocar corales a voces mientras la asamblea cantaba la melodía. Los principales compositores de ese estilo fueron Hans Leo Hassler (1562-1612) en su *Kirchengesänge*, Michael Praetorius en su *Musae Sioniae* (1607-1610) y Johann Herman Schein (1586-1630) en su *Leipziger Kantional* (1627).

El momento social y cultural en la época de Bach

Con la reforma protestante el Sacro Imperio Romano Germánico se vio dividido en dos facciones: protestantes y católicos, que lucharon en sus tierras en la llamada guerra de los Treinta Años. Las divisiones territoriales se formalizaron en los tratados de Westfalia (1648). El territorio que hoy es la actual Alemania quedó dividido en ducados y electorados siendo algunos de estos de mayor importancia como Sajonia, Hanover y Brandenburgo.

Eisenach, la ciudad en que Bach nació, se encuentra en la región de Turingia y cuenta con raíces históricas, políticas y culturales notables desde la Edad Media. Una de éstas es el ser uno de los sitios en que el movimiento de Reforma del siglo XVI tuvo un desarrollo decisivo; siendo uno de los lugares en el que se dieron importantes acontecimientos de la vida de Lutero.

En cuanto a la organización musical en la Alemania protestante del tiempo de Bach se puede hablar de tres categorías principales, la música familiar (*Hausmusik*), la eclesiástica (*Kirchenmusik*) y la música cortesana (*Hofmusik*) esta última muy parecida a la música de la ciudad (*Stadtmusik*). La mayoría de los músicos de este tiempo tenían actividad en las tres categorías, esto debido también a que su misma formación o instrucción musical dependía de las gestiones en estos rubros.

Johann S. Bach: apuntes biográficos

Una de las formas de estudio más utilizadas de la obra de Bach es precisamente la que se refiere al uso práctico para el cual se destinó su obra musical, éste a su vez se relaciona con los lugares en que trabajó. Bach recibió su primera formación musical de su padre en Eisenach y de su hermano Johann Christoph, organista discípulo de Johann Pachelbel. También utilizó el tradicional recurso de copiar o arreglar partituras; con lo que se relacionó con las obras de los principales compositores de Europa, interesándose sobre todo en las obras relacionadas con la liturgia; aún sin importarle las diferencias teológicas entre las denominaciones religiosas. Entre 1703 y 1708 Bach trabajó como organista en Arnstadt y Mülhausen, más tarde lo hizo en Weimar de 1708 a 1717, en Köthen como maestro de capilla y director de música de cámara de 1717 a 1723 y finalmente Bach es nombrado *Kantor* en Leipzig en 1723; lugar en el que trabajó el resto de su vida.

En 1720 Bach solicitó el puesto de organista en Hamburgo de cuya iglesia era pastor Erdmann Neumeister, sin embargo no resultó elegido. Las razones por las que Bach estaba interesado en dejar su puesto de *Kapellmeister* en Köthen son dos probablemente: su profunda religiosidad proveniente de su origen, formación y temperamento; que lo convertían esencialmente en un músico de iglesia; naturaleza que no desarrollaba al máximo dada la escasa actividad musical religiosa que se practicaba en aquella corte. La otra razón sería la posible indiferencia hacia el arte musical en Köthen a raíz del matrimonio del príncipe Leopold y la princesa Anhalt-Berburg, cuya influencia desvió probablemente la anterior pasión que el príncipe Leopold tenía por la música.

A la muerte de Johann Kuhnau el consejo municipal de Leipzig eligió a Johann Sebastian Bach para el cargo de *Kantor* después de haber negociado con Telemann y Graupner que, a pesar de haber sido elegidos anteriormente, no tomaron el puesto. Bach, decidido a conseguir el trabajo, presentó un documento en el que informaba que en caso de ser nombrado; conseguiría la autorización del príncipe de Köthen y se comprometía a ajustarse a los planes de estudio establecidos.

Las obligaciones de Bach eran el enseñar a los alumnos de la escuela de Santo Tomás, la *Thomasschule* (que a raíz de la Reforma luterana fue incautada junto con el convento y la iglesia de San Nicolás) y componer y dirigir la música de las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás.

La producción musical de Bach durante el periodo en Leipzig se compone principalmente de música religiosa. Entre las obligaciones de Bach se encontraba el componer para cada domingo y días festivos del año litúrgico una cantata. Para muchos este hecho constituyó para él una gran oportunidad de trabajar en lo relacionado con su

meta final: hacer música para la gloria de Dios; objetivo que le había llevado a solicitar el puesto de organista en Hamburgo con anterioridad.

Durante este periodo compuso por lo menos tres ciclos de cantatas que comprendían al menos sesenta cantatas cada una, se afirma en que en realidad existían cinco ciclos (cerca de trescientas cantatas; de las que se conservan aproximadamente doscientas).

Del periodo en Leipzig también son las Pasiones según San Juan y San Mateo, el Magnificat, el Oratorio de Navidad y la Misa en Si menor entre otras obras.

Dentro de su obra para el clave destacan su *Clavierübung* (1731), el Concierto italiano (1734) y las variaciones Goldberg (1741-1742).

Como instrumentista a Bach se le ha relacionado preferentemente con el órgano: existen numerosas referencias en cuanto a su formación y a su ejercicio profesional como organista, incluso en las ocasiones en que su actividad no era directamente como ejecutante.

En la obra de Bach para órgano reconocemos dos grupos: los corales y las composiciones libres. Los orígenes de ambas estaban pensados en función del culto protestante. En particular los ya mencionados corales que a través de melodías conocidas recordasen a los fieles el texto religioso; reforzando su devoción.

El conocimiento que tenemos de Bach como músico de iglesia queda establecido de manera clara en su amplia obra vocal según la tradición eclesiástica; no obstante él utilizó ampliamente referencias hacia el terreno religioso en obras para diversas dotaciones instrumentales. De la misma manera empleó temas o motivos de obras instrumentales no litúrgicas para componer posteriores obras corales; es interesante notar elementos compositivos similares a los usados en géneros profanos como la ópera; un tipo de composición que Bach no abordó.

Al parecer para Bach no existía diferencia sustancial entre arte sacro y profano; ambos tenían un mismo objetivo: existían “para la gloria de Dios”. Sobre este tema cabe decir que no se tenían criterios absolutos para la diferenciación entre uno y otro, también el hecho de que Bach tomara música de cantatas seculares para obras religiosas nos recuerda que la cantata reformista era resultado de modelos profanos.

Un ejemplo de esto es el Oratorio de Navidad, que es un ciclo de cantatas independientes para seis días festivos, y está compuesto por buen un número de movimientos de cantatas profanas compuestas anteriormente para nacimientos, bodas, actos políticos y otras ocasiones en Weimar, Köthen y Leipzig, seis de ellas en *Hercules auf dem Scheidewege* (Hércules en la encrucijada; BWV 213). Otro ejemplo notable es el de la música del “Hosanna” de la Misa en Si menor, que ya se había utilizado en la cantata BWV Anh 11 en homenaje a Augusto II, elector de Sajonia y rey de Polonia en ocasión de una visita oficial a Leipzig.

Bach empleaba el recurso de arreglar obras anteriores para compromisos o situaciones nuevas a causa del poco tiempo de que disponía para terminar trabajos.

Bach tenía gran estima por su música orquestal y de cámara, observamos esto en cantatas que desarrolló a partir de sus obras instrumentales: el primer movimiento del Concierto de Brandeburgo num.3, al que le añadió dos cuernos franceses y tres oboes a la orquestación, se convirtió en la sinfonía de la cantata *Ich liebe den Höchsten* (Amo al Altísimo), BWV174; algunos movimientos de los conciertos para clavicémbalo aparecen en cantatas; el coro inicial de *Unser Mund sei voll Lachens* (Que nuestra boca se llene de risa), BWV 110, se basa en el primer movimiento de la Suite orquestal en Re Mayor, BWV 1069; el conocido preludio de la Partita para violín solo en Mi Mayor, BWV 1006, fue arreglada de manera orquestal y se transformó en la sinfonía de la cantata *Wir danken Dir, Gott* (Dios te damos las gracias), BWV 29 y como introducción a la segunda parte de la cantata *Herr Gott Beherrscher aller Dinge*, BWV 120^a (cabe decir que de esta partita existe una versión completa para laúd BWV 1006^a).

Sobre este tema en particular se puede citar de manera especial (y para establecer la relación existente) el motivo inicial de la Sarabanda de la Suite en Do menor BWV 997 que es notablemente similar al coro final de la Pasión según San Mateo BWV 244 (*Wir setzen uns mit Thränen nieder...*) obra escrita en 1727.

La suite alemana en el barroco tardío

Durante el Renacimiento la danza fue muy apreciada, particularmente por la aristocracia quien la concebía como una actividad propia de la gente educada. En el siglo XVI la música instrumental era frecuentemente ejecutada por el laúd e instrumentos de tecla así como también por conjuntos instrumentales.

El recurso de la improvisación era una tradición fuerte en la ejecución de piezas de danza; también se popularizó el uso de tablaturas y libros de partes sueltas impresos en antologías editadas por Ottaviano Petrucci y Pierre Attaingnant entre otros editores siendo Venecia, Roma y París algunos de los centros más importantes de impresión musical durante el Renacimiento.

Musicalmente estas piezas tenían esquemas rítmicos regulares muy definidos con secciones diferentes y su interés estaba más centrado en lo melódico que en lo polifónico. La música vocal influyó poco en ellas, esto permitió el desarrollo de estilos característicos que en parte llegaron a perder su finalidad original de ser piezas bailables, para ser estilizadas conservando sus ritmos propios.

Los precursores de las suites de danzas fueron los grupos de dos o tres de estas danzas estilizadas. A finales del siglo XVI en Francia e Inglaterra la pareja de danzas favorita era la pavane (pavana o paduana) y la galiard (gallarda); en Italia lo eran el passamezzo y el saltarello. En estos grupos la primera danza era lenta y majestuosa en ritmo binario y la segunda era más rápida y con ritmo ternario; siendo esta una variación de la primera melodía.

Para mediados del siglo XVI la allemande o alman fue muy apreciada y posteriormente se le conservó como componente regular de las suites de danzas; de la misma forma apareció la courante colocada posteriormente después de la allemande. Las colecciones de danzas presentaban los pares variados en el orden lento-binario y rápido-ternario o se dejaba la selección al intérprete; en realidad en este momento aún no se consideraba de manera cíclica el concepto de suites de danzas.

En relación al desarrollo de la suite en Alemania durante el siglo XVII, podemos mencionar el caso del *Banchetto musicale* (1617) de Johann Hermann Schein (1586-1630) en que se establece esta relación de movimientos en una misma tonalidad y con un mismo material temático. Schein agrupa suites en cinco partes, estableciendo una diferencia entre las danzas estilizadas y la música propia para baile, las cuales constan de pavanas, gallardas, courantes y allemandas con una tripla (variación de la allemanda en ritmo binario). Schein empleó en sus courantes el estilo francés de tempo lento y ritmos complejos de hemiola. La suite del primer barroco en el que se daba la combinación de danzas sin un orden establecido adquirió una personalidad propia que se haría clásica; para algunos es un precedente importante el *Banchetto* de Schein.

En el siglo XVII se desarrolló un idioma y un estilo característico en las danzas mediante arreglos a la música de ballet, destinadas a ser tocadas por el laúd. En Francia se desarrolló una escuela liberada de la influencia italiana que se basaba en la polifonía vocal. Entre los músicos que podemos mencionar se encuentran: Ennemond Gaultier, Michel Lambert, Dufault Charles Bouquet, Jacques de Gallot, René Mesangueau, Charles Fleury, Blancrocher, Pinel y Charles Mouton. Las piezas en forma de danza se agrupaban al principio sin un orden determinado, dando lugar a un ordenamiento posterior que daría origen a la suite. Denis Gaultier (ca. 1603-1672) compuso danzas estilizadas en grupos o suites sin un orden establecido. En estas la allemanda, el courante y la sarabanda formaban la parte constante con otras danzas añadidas como la pavana, canarios y la giga, así como la costumbre de añadir otras courantes con doubles.

El estilo desarrollado por los franceses fue introducido en Alemania por el clavecinista Johann Jacob Froberger (1616-1667); aún cuando en la suite francesa no estaba fijo un número de danzas ni el tipo de estas. Las suites de Froberger solían tener tres movimientos: allemanda, courante y sarabanda de manera fija y en ocasiones aparecía una giga insertada en el centro. En una publicación posterior a su muerte (1693) las suites fueron revisadas y su movimiento final fue la giga.

Un laudista alemán que introdujo la escuela francesa del laúd fue Esaias Reusner (1636-1679). Sus suites, cargadas de imaginación, contienen al principio un prelude o sonatina estilizada. Este estilo llegaría a su cumbre durante el barroco tardío con el laudista y compositor Silvius Leopold Weiss (1686-1750).

A comienzos del siglo XVIII la suite alemana asumió su forma definitiva, el orden de las danzas sería: allemanda, courante, sarabanda y giga. A estas se les agregaban algunas otras danzas entre la sarabanda y la giga; también se les agregaban doubles y movimientos de introducción que en ocasiones llegaban a tener gran importancia por su destacada elaboración; incluso mayor a los movimientos posteriores.

En el terreno de la música de danza Bach desarrolló una gran cantidad de piezas estilizadas de alto grado de refinación. En su catalogo podemos mencionar diversas composiciones para teclado como: las Suites inglesas, BWV 806-811 (1715); las Suites francesas, BWV 821-817; las Seis partitas, BWV 825- 830; la Partita en Si menor, BWV 831; también las obras para violín solo, BWV 1001-1006 (1720); las seis suites para violonchelo solo, BWV 1007-1012 (ca. 1720); una partita para flauta sola, BWV 1013; las suites para laúd BWV 995-1000 y 1006^a; además por supuesto las cuatro suites orquestales, BWV 1066-1069.

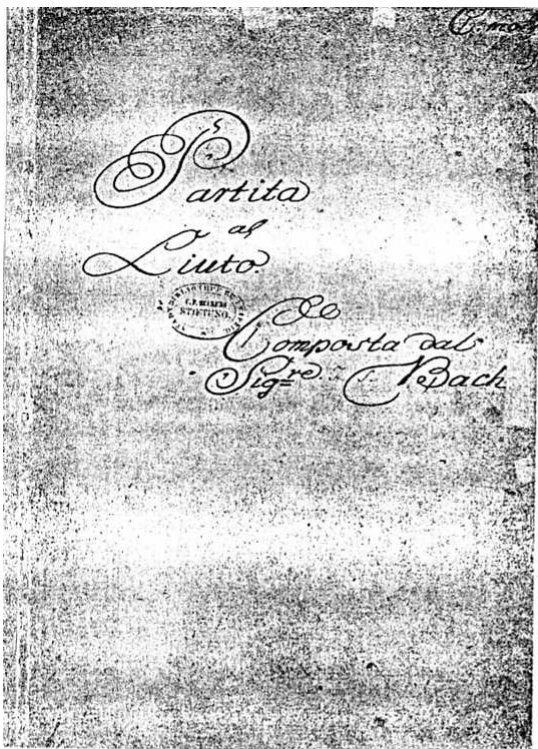
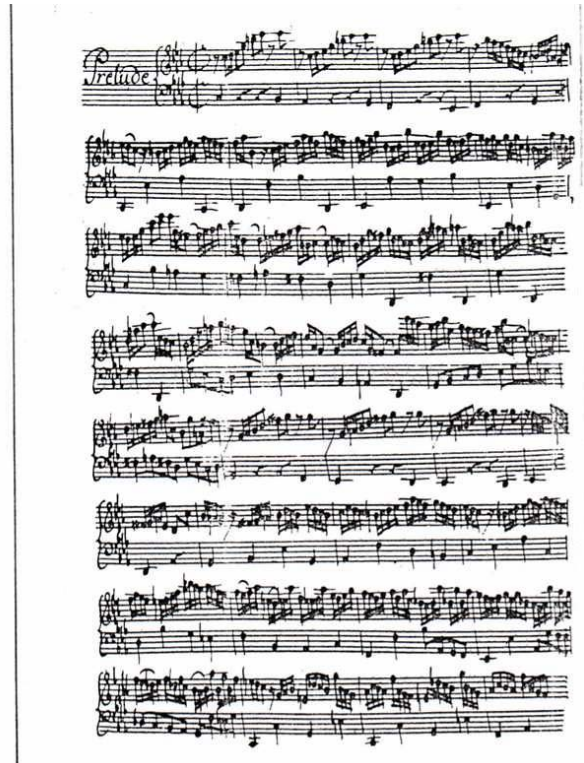
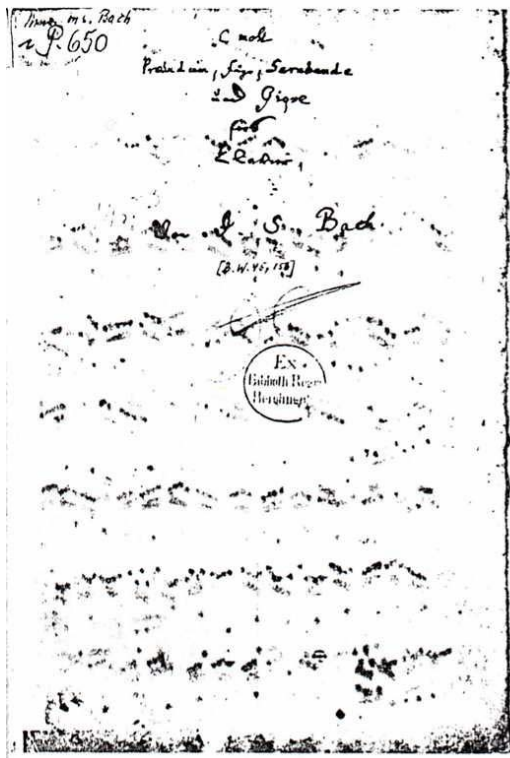
Los movimientos de las suites de Bach eran derivadas de las danzas de las cortes francesas de los siglos XVII y principios del siglo XVIII. Sus suites generalmente contenían la parte tradicional (allemande, courante, sarabanda y gigue), también movimientos adicionales entre la sarabanda y la giga; así como elaborados preludios como movimiento inicial. La influencia de los estilos italianos y alemanes es muy notoria, como en algunos preludios en que el tratamiento es similar a los allegros de concierto. En otras se aprecian variados tipos de formas y estilos del barroco tardío; como sus títulos lo indican: Praeludium, Preambulum, Sinfonía, Fantasía, Ouverture y Toccata.

Suite, BWV 997

Aunque el manuscrito original de la Suite, BWV 997 no logró sobrevivir es posible reconstruir esta obra a través de la evaluación de las características correspondientes a los manuscritos disponibles: (1)

- A. Copia realizada por Johann Friedrich Agricola, fechada entre 1738-1741.
- B. Copia anónima fechada en 1836.
- C. Copia del siglo XIX realizada por Anton Werner.
- D. Copia realizada en tablatura por Johann Christian Weyrauch.
- E. Copia anónima del siglo XIX.
- F. Copia anónima de finales del siglo XVIII.
- G. Copia de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX atribuida a G. H. Moering.
- H. Copia anónima de principios del siglo XIX.
- I. Manuscrito que se encuentra perdido por ahora.
- J. Copia anónima de principios del siglo XIX.
- K. Copia anónima de finales del siglo XVIII.
- L. Copia anónima del siglo XVIII.
- M. Copia realizada por Johann Philipp Kimberger (1721-1783).
- N. Copia anónima de mediados del siglo XVIII.
- O. Copia anónima de mediados del siglo XVIII.
- P. Copia realizada por Friedrich August Grasnich, del siglo XIX.

1. Traducción del listado editado por Frank Koonce, *The Solo Lute Works of J. S. Bach*, San Diego California, Neil A. Kjos Music Company, 1989.



(Arriba) Portada y primera página de la Suite, BWV 997, copia del manuscrito realizada por J. F. Agricola titulada en la portada por C. F. E. Bach, Biblioteca estatal de Berlín. (Abajo) Portada y primera página de la Suite, BWV 997, copia en tablatura realizada por Johann Christian Weyrauch, Biblioteca de Música del Estado de Leipzig.

De acuerdo con la *Neue Bach-Ausgabe* (nueva edición de Bach) los manuscritos de la A a la J deben estar juntos porque están relacionados entre sí. Dentro de este grupo A, B y C están más relacionados y es posible pensar que A proviene directamente del original perdido. Juzgando las similitudes y diferencias al parecer B es copia de A y C es copia de B. El manuscrito D en tablatura de laúd quizá también es resultado del original perdido; realizado por el transcriptor Johann Christian Weyrauch, lo cual no disminuye su valor como documento utilizable. Las evidencias sugieren que los documentos E a J que son incompletos quizá tienen una común dependencia u origen en otro manuscrito perdido por ahora. Los documentos K y L presentan la fuga en dos versiones, estos dos sugieren una común dependencia de un manuscrito perdido. Fuera del grupo anterior de títulos N y O están basados también en otro modelo perdido, M también debe estar basado en algún modelo perdido. Finalmente P es copia de O. La nueva edición de Bach enlista las variantes de cada manuscrito.

Aparte de la transcripción de Weyrauch en tablatura del preludio, la sarabanda y la giga: los otros manuscritos están en notación utilizando dos pentagramas; la parte aguda en clave de Sol y la parte grave en clave de Fa.

Instrumentación: el Lautenwerk

El instrumento para el que se escribió la Suite BWV 997 en Do menor de Johann S. Bach es una variante del clavicémbalo pero con cuerdas de tripa (ocasionalmente complementadas por un grupo de cuerdas de metal), que intentaba imitar el sonido o el timbre del laúd. El sonido de este instrumento debe ser propiamente considerado diferente en comparación con el arpicordo mencionado en varios escritos italianos y el *Harfentive* mencionado en un tratado escrito por Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, 1511), que también fue de cuerdas de tripa pero al parecer este intentaba imitar a la arpa. Aunque algunas referencias citaban un “arpicordo leutato”, y el “arpitarrone” es mencionado por Adriano Banchieri (*L'organo suonarino*, 1605, rev. 2/1611), el Lautenwerk aparece siendo particularmente interesante para constructores alemanes en la primera mitad del siglo XVIII y un número de tipos diferentes fueron hechos por constructores como Johann Christoph Fleischer, Zacharias Hildebrandt y Johann Nicolaus Bach.

La forma y disposición de los lautenwerks fue altamente variable. Algunos fueron rectangulares, algunos ovalados, algunos en forma de clavicémbalo; algunos tenían un resonador hemisférico debajo de la caja de resonancia: en ocasiones tenían puentes individuales para cada cuerda y otros tenían puentes continuos como los clavicémbalos convencionales; algunos tenían una tapa de cuero y dos o tres teclados empastados.

Un constructor de instrumentos de Johann S. Bach dejó antes de la muerte de este dos lautenwerks (de acuerdo con el inventario de las pertenencias de Bach en 1750). En una nota de Johann Friedrich Agricola en su *Musica mechanica organoedi* este tema es tratado y se menciona que Bach encargó la construcción de un lautenwerk a Hildebrandt: es posible deducir por ello que algunas de sus obras fueran compuestas para este tipo de instrumento.

Análisis musical

La Suite BWV 997 contiene cinco movimientos. A la manera tradicional en las obras de Bach esta suite comienza con un preludio; al que le sigue una fuga de una duración superior a la de los otros movimientos; ésta es seguida de danzas tradicionales: sarabanda, giga y double.

Preludio

El preludio se comienza a generar por medio del motivo rítmico-melódico localizado en el primer compás, sin embargo los primeros cuatro compases y parte del quinto contienen las ideas musicales de las que se derivan la mayor parte de los pasajes subsiguientes (ejemplo 1.1).

EJEMPLO 1.1



Los primeros dieciséis compases van de la tónica a la dominante teniendo del compás nueve en adelante alteraciones que reafirman esta modulación.

En los compases 17, 18, 19, 20 y parte del 21 reaparece el motivo rítmico-melódico del principio en la nueva tonalidad: mi menor. Después de esto; del compás 24 en adelante aparecen varias alteraciones que modulan en esta vez hacia re menor. Esta tonalidad es establecida con mayor claridad en el compás 32 utilizando una cadencia que va de la dominante a la nueva tónica.

En los compases 33 y 34 se presenta un pasaje derivado del motivo inicial (ejemplo 1.2), después de esto se llega a un clímax destacando la presencia de progresiones armónicas a intervalos de cuarta que van del compás 40 al 45.

En el mismo compás 45 se presenta una cadencia perfecta en re menor. A partir de este momento se inicia el camino de regreso a la tonalidad de la menor utilizando el mismo material de los compases 9 al 14 (con los que se produjo la primera modulación clara) transportado una tercera abajo; es decir yendo de re menor a la menor.

EJEMPLO 1.2



Los últimos compases refuerzan la tonalidad inicial por medio de escalas con un carácter improvisativo y algunos acordes de dominante y tónica.

Fuga

La fuga contiene tres grandes partes: una exposición, una sección de desarrollo y la repetición literal de la exposición.

El sujeto se presenta en forma de escala ascendente, interrumpidas después de la quinta nota; para continuar con cuatro notas en forma de escala cromática que resuelve a la tónica. En forma de escala descendente que comienza en la dominante a partir del segundo compás se presenta un contrasujeto muy definido y con gran individualidad e importancia (ejemplo 1.3).

EJEMPLO 1.3



Esta compleja presentación del material temático, hace que a pesar de ser una fuga de amplia duración no se presente este material con mucha frecuencia en toda la obra; en especial durante la sección de desarrollo.

Durante la exposición el sujeto y el contrasujeto se presentan en las cuatro voces, primero en las dos voces agudas de la manera tradicional: en la tónica y en la dominante. Posteriormente se presenta este material temático en las voces graves en el mismo orden; tónica y dominante.

Después de la primera respuesta, del compás 11 al 16 hay un episodio intercalado en la exposición con material musical derivado de un breve material que se encuentra entre el sujeto y la primera respuesta: en los compases 5 y 6.

El sujeto se presenta con su respuesta nuevamente del compás 17 al 26. Al igual que en el primer sujeto y respuesta; en esta presentación hay dos compases con material que separa al sujeto de la respuesta, dada la presencia del contrasujeto.

Al término de la segunda respuesta hay un largo episodio con fragmentos del sujeto y el contrasujeto; sin llegar a constituir exposiciones completas del tema de la fuga.

En el compás 44 se presentan nuevamente el sujeto y el contrasujeto en la tónica en el mismo registro del principio. El sujeto es brevemente modificado: en esta ocasión es una escala ascendente sin cambio de registro, lo que da un efecto de mayor resolución tonal, esto es a su vez reforzado por la presencia de la dominante en los dos compases siguientes; dando por terminada la exposición con un acorde sobre la tónica.

La sección de desarrollo comienza propiamente hasta el compás 49 con un material contrapuntístico a base de escalas en semicorcheas acompañadas de motivos melódicos del primer episodio.

Del compás 55 al 57 aparece una exposición del tema con modificación armónica y rítmica: el contrasujeto se presenta en un registro mucho más agudo, y no a una quinta o cuarta justa, otro ajuste en relación al sujeto es que en lugar de las notas con valor de negras con puntillo, hay grupos de semicorcheas que cubren esta duración (ejemplo 1.4).

EJEMPLO 1.4



El siguiente episodio es largo y se compone de material derivado principalmente del contrasujeto.

En el compás 75 se presenta otra exposición. El contrasujeto aparece de forma velada por estar dentro de una serie de arpeggios en semicorcheas que habían comenzado en la voz intermedia y que es continuada en la voz grave culminando en una cadencia importante que reafirma la modulación a mi menor (ejemplo 1.5).

EJEMPLO 1.5

Después de esto hay una serie de compases en que se aprecia un elaborado contrapunto que es seguido de acordes que alternan motivos extraídos del sujeto y el contrasujeto.

El clímax de la fuga se presenta aproximadamente a partir del compás 88 utilizando el motivo del contrasujeto en el bajo. Para el compás 93 alterna los motivos del sujeto y del contrasujeto presentados en intervalos simultáneos de sextas. Del compás 95 al 99 se presenta el motivo del contrasujeto y un breve material cromático que recuerda al sujeto de la fuga en los compases 98 y 99.

En el compás 100 reaparece el material contrapuntístico que se presentó en los compases 78 al 81; en esta ocasión una cuarta arriba en relación con el anterior (comenzando con un acorde de la menor), seguido de una escala de la menor: con lo que se afirma la tonalidad original.

En el compás 105 se presenta por última vez el tema de la fuga (sujeto y contrasujeto) con modificaciones intervalicas, le sigue una cadencia de la dominante a la tónica (la menor) que prepara el camino hacia la repetición de la sección de exposición completa: indicada para ejecutarse del signo al fin (ejemplo 1.6).

EJEMPLO 1.6

Sarabanda

El motivo inicial de esta danza es muy similar al del coro final de la Pasión según San Mateo de Johann S. Bach. A diferencia de esta obra coral en la sarabanda este motivo se repite, pero no hasta el tercer compás sino en el segundo con la misma entonación en la octava de abajo, a esto sigue un pasaje a base de semicorcheas que constituye junto con el motivo inicial la primera frase de la danza. Esta frase termina en un tiempo débil; característica tradicional en la sarabanda (ejemplo 1.7).

EJEMPLO 1.7

El primer periodo termina con acordes en el octavo compás, habiendo llegado a la dominante. Los compases 9 al 12 presentan pequeñas escalas y arpeggios con notas repetidas acompañados de bajos que marcan cada tiempo (ejemplo 1.8); los compases 9 y 10 son imitados en los compases 11 y 12.

EJEMPLO 1.8



Los compases siguientes constan de escalas en semicorcheas y bajos que forman pasajes en re menor y Sol Mayor respectivamente; conduciendo hacia el relativo mayor de la tónica.

La segunda parte presenta nuevamente el motivo inicial ahora en la tonalidad de Do Mayor similar a la primera parte; pero con una tercera presentación del motivo en el compás 19 (ejemplo 1.9), seguido de materiales que son resueltos en el compás 20; dando paso a un material con un carácter improvisativo.

EJEMPLO 1.9



De los compases 25 al 28 se presenta una imitación de los compases 11 al 14 en forma invertida.

Del compás 29 al 32 hay una serie de compases que se mueven armónicamente de Do Mayor a re menor y después a la dominante de la tonalidad inicial para finalizar con un acorde de la menor.

Giga

Esta giga se compone de dos partes con sus respectivas repeticiones. Se podría considerar una forma binaria redonda, dado que la segunda parte repite material de la primera parte coincidiendo esto con el retorno a la tónica.

Esta danza esta escrita en un compás ternario con motivos anacrusicos, saltos y constantes apoyaturas melódicas. El bajo acompañante se mueve principalmente por grados conjuntos y llega a ser una línea melódica muy definida (ejemplo 1.10).

EJEMPLO 1.10



La primera parte tiene dos periodos de ocho compases, el primero de estos tiene dos frases que terminan en tónica y dominante respectivamente.

El segundo periodo no es tan claramente divisible; en este lugar ocurre una modulación a la dominante con la que termina la primera parte.

La segunda parte es divisible en grupos o frases de cuatro compases. La primera de estas termina en re menor y la segunda resuelve claramente hacia Sol Mayor. Para el compás 32 (equivalente a la mitad de la segunda parte y la misma cantidad de compases que la primera parte) modula hacia el relativo mayor haciendo una división importante.

Los compases 33, 34 y 35 logran un punto climático culminado con escalas en semicorcheas que regresan a la tonalidad inicial (ejemplo 1.11); en este punto se presenta un ritornello hasta el compás 40 en que el material es modificado para presentar un pasaje similar al de los compases 9 al 16 (correspondientes a la primera parte) pero partiendo de re menor hasta llegar a la menor; con lo que concluye la giga.

EJEMPLO 1.11

Double

Aunque en el siglo XVIII era una práctica común la ejecución de variaciones, algunas eran escritas en forma estricta. En el caso del double de la giga en la Suite BWV 997 su elaboración es de gran belleza melódica utilizando escalas y arpeggios en grupos de seis semicorcheas (ejemplo 1.12).

Este movimiento es una versión ornamentada de la giga; se considera un movimiento independiente aunque su extensión es la misma: 16 compases la primera parte y 32 compases la segunda parte. En el principio de este double se utilizan tres semicorcheas en lugar de las dos que corresponderían a un tiempo, esto ocurre en las tres entradas existentes.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HAENDEL Op. 107

MAURO GIULIANI

La Ilustración

Los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX en Europa se vieron profundamente marcados por los cambios políticos sucedidos alrededor de la Revolución Francesa. En las últimas décadas París se convirtió en la capital intelectual de Europa, las ideas de reforma contra los privilegios de la nobleza y el clero eran propagadas por filósofos como Voltaire, Rousseau, Diderot y D'Alembert entre otros. En este movimiento se exponían conceptos sobre la separación de los poderes y la igualdad de los hombres; manifestando que el pueblo es quien debía tener el poder.

Algunas de estas ideas eran tomadas en cuenta por los aristócratas para obtener la aceptación del pueblo y se concedieron algunos beneficios a favor de este. Mientras tanto una nueva clase social emergía a través de la conformación de gremios de banqueros, comerciantes, artesanos y fabricantes: mostrándose a favor de los ideales que se difundían.

En 1789 con la intención de disolver la Asamblea Constituyente en Francia el Rey mandó concentrar tropas en París y Versalles, con lo que el pueblo enfurecido se lanzó al asalto de la Bastilla. Tras estos sucesos, que se repetían en todo el país, la nobleza cedió parte de sus privilegios con el objeto de calmar los ánimos de la población; de la misma forma la Asamblea votó la Declaración de los Derechos del hombre que establecía libertad e igualdad de los ciudadanos.

Los siguientes meses tras una serie de sucesos en que se incluyen alianzas entre los monarcas franceses y el imperio austriaco, Luis XVI Rey de Francia es apresado, juzgado y finalmente guillotinado en 1793. Después de esto se dieron una serie de alianzas entre varias naciones europeas para luchar contra el movimiento revolucionario francés. Tras las conocidas guerras napoleónicas que irrumpieron fuertemente en la vida política de Europa, las fuerzas de coalición que invadieron Francia trataron de asegurar un sistema de equilibrio y paz disponiendo una nueva organización de los estados europeos y sus colonias por medio del Congreso de Viena.

No obstante el espíritu reformador sentó bases a nivel institucional para los ámbitos políticos, administrativos, financieros y eclesiásticos del siglo XIX en Europa y en el que la burguesía asumió el papel de clase dominante.

El momento musical europeo en la época de Mauro Giuliani

En el siglo XVIII Viena era un centro cultural internacional. Para la mayoría de los músicos viajar a la capital del imperio austriaco se consideraba algo muy atractivo. Compositores como Gluck; el italiano Antonio Salieri; el gran sinfonista Franz Joseph Haydn y a finales del siglo el excepcional Wolfgang Amadeus Mozart compartían la idea de triunfar musicalmente en las distintas cortes europeas. Viena representaba lo más avanzado del mundo musical, por lo tanto; destacar en esa ciudad constituía la posición social más elevada para un músico.

A principios del siglo XIX tuvo lugar la aparición de una generación de guitarristas-compositores que mostraron su arte en distintas ciudades de Europa, entre los que se pueden citar a Fernando Sor, Mateo Carcassi, Dionisio Aguado y Fernando Carulli; de la misma forma se incluye el caso de Mauro Giuliani.

Mauro Giuliani: guitarrista del siglo XIX

Nació en Bisceglie provincia de Bari, Italia en 1781; su nombre verdadero fue Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano (la última letra de su nombre sería cambiada posteriormente por una “i”), sus padres fueron Michele Giuliano y Antonia Tota y lo bautizaron al día siguiente de su nacimiento en la iglesia de San Adoeno de Biscoglie.

Estudió guitarra convirtiéndose en un virtuoso en poco tiempo. Se casó con María Giuseppa del Monaco y el 17 de Mayo de 1801 nació su primer hijo y fue bautizado en la iglesia de Santa María de Barletta, Bari con los nombres de Michele Giuseppe. Giuliani viajó a Nápoles y a Bolonia; en 1806 dejando a su familia en Barletta partió para Austria instalándose en Viena. Pronto se da a conocer en los medios musicales de la ciudad: se relaciona con la nobleza, publica obras principalmente con la editorial Artaria; esta casa editó la mayor parte de sus obras para guitarra, pero también tuvo buena relación con otros editores; consiguiendo difundir sus obras. De la misma manera obtiene éxito dando conciertos y ejerce como profesor de guitarra. Es protegido de la archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, quien lo nombra “Virtuoso Honorario de Cámara” y profesor de guitarra, recibiendo más adelante el título de “Caballero del Lirio”.

Entre sus alumnos se encuentran la misma archiduquesa, los príncipes de Hohenzollen, el conde George Waldestein, el duque de Sermoneta; así como los guitarristas Horetzki y Bobrowicz y otros más. En esta época se organizaban conciertos en los que participaban los mejores de los numerosos instrumentistas que actuaban en la capital del imperio austriaco a principios del siglo XIX. En estos actuó con músicos como el pianista Hummel, el violinista Mayseder y el violonchelista Merk y más tarde también con el pianista Moscheles en los conciertos de cámara del Palacio de Schöbrunn; veladas musicales llamadas “*Nachtmusiken*”.

El 8 de Diciembre de 1813 colabora en el estreno de la Séptima Sinfonía de Beethoven formando parte de la orquesta; algunos creen que el instrumento que tocó fue la flauta, por lo que Beethoven agradeció a los músicos por medio de una carta.

Giuliani tuvo una relación amorosa con una mujer apellidada Willmut, con la que tiene una hija llamada María en 1807; haciéndose cargo de ella a partir de la posible muerte de su madre durante el parto. Durante el invierno de 1811 o 1812 hace un viaje a Italia y lleva a su familia a Viena. En 1813 nace su hija Emilia Giuliani, quien estudiaría junto con su hermana en el convento romano de “*L’adorazione del Gesù*” de 1821 a 1826 en Roma y ambas llegarían a ser buenas amigas a lo largo de sus vidas. Sus hijos Michele y Emilia tocaron la guitarra y actuaron en varios escenarios.

En el verano de 1819 Giuliani abandonó Viena por razones personales. En el mes de Septiembre de ese mismo año la policía decomisó sus propiedades para liquidar algunos adeudos con Jacob Scholze.

Volvió a Italia y viajó por diversas ciudades como concertista. En 1820 hace amistad con Rossini y Paganini en la ciudad de Roma. Para 1823 se establece en Nápoles; es muy probable que llevara consigo cartas de recomendación de la archiduquesa María Luisa, pues su abuelo materno era el Rey Fernando I de Nápoles quien fallece en 1825 y es sucedido por Francisco I. Giuliani toca en 1826 en el palacio de Portici y continúa dando conciertos, así como publicando sus composiciones.

Giuliani intentó volver a Viena sin conseguirlo; a fines de 1828 su salud se deterioró y falleció en Mayo de 1829. El “Giornale del Regno delle Due Sicile” publicó el 14 de Mayo de 1829 un obituario en el que le califica de “famoso suonator di chitarra, che si trasformava nelle sue mani in un istrumento emulo del´Arpa, dulcemente moliendo i couri”.

Análisis musical

El tema de esta obra es tomado del cuarto movimiento de la Suite No. 5 para clave de Georg Friedrich Haendel, perteneciente a la serie publicada en 1720 (HWV 430). Este movimiento es también un tema con variaciones y ha sido denominado como “*The Harmonius Blacksmith*” (El herrero armonioso).

El origen de este nombre se desconoce a ciencia cierta; una versión sobre su origen gira alrededor de los hermanos James y Walter Lintern, hijos de un herrero que alrededor de 1800 se establecieron en Bath, Inglaterra como constructores de instrumentos y editores musicales a los que llamaban “los herreros armoniosos”, y que al parecer editaron el movimiento de la suite de Haendel como pieza suelta, la cual tuvo gran éxito.

El tema que Giuliani adaptó para la guitarra es presentado en una textura de coral a tres voces.

Este tema contiene tres secciones en periodos cerrados de ocho compases cada una; estas son distribuidas en dos partes con indicaciones de repetición para ambas, en la primera parte encontramos la primera sección y en la segunda parte encontramos las secciones segunda y tercera logrando así que la segunda parte del tema tenga una mayor duración.

El motivo que genera el tema se encuentra en los primeros cuatro compases, en los primeros dos compases se presentan cuatro acordes: I₆-I-V₆-V en el compás tres y cuatro se presentan otros cuatro acordes: el compás tres resulta una imitación en forma de espejo del primer compás; en lugar de I₆-I se presenta I-I₆ (resulta conveniente destacar la presencia de apoyaturas en la voz superior), en el compás cuatro se repite lo presentado en el segundo compás. En los siguientes compases se observa en la voz superior un motivo rítmico-melódico con una negra seguida de dos corcheas y una línea melódica con saltos de sexta muy característicos, posteriormente se dirige hacia el V grado con lo que concluye esta primera parte (ejemplo 2.1).

EJEMPLO 2.1

Theme

En la sección intermedia (compás nueve al dieciséis) se presenta un motivo melódico caracterizado por un intervalo de cuarta ascendente y descendente en el noveno compás, que resuelve hacia el IV grado seguido del I grado en primera inversión. Esta combinación de acordes (I₆-I-IV-I) recuerda a los compases uno y dos; con la variante del IV en lugar del V de la primera parte.

Para la última sección se usa una imitación de los compases uno y dos en que la voz superior hace un movimiento descendente y el bajo hace un movimiento ascendente, esto en forma contraria a los ya mencionados compases del principio, posteriormente encamina el tema al final mediante una cadencia tradicional entre los grados V y I.

Variación I

En la primera variación la voz superior del tema se presenta como una melodía acompañada por un pedal en los primeros compases; la voz intermedia se presenta fusionada con la voz grave en valor de corcheas siendo la voz grave la parte fuerte de cada tiempo (ejemplo 2.2). En algunos compases no se utiliza esta fórmula, se emplean bajos con valor de negra y una melodía en corcheas con las notas originales del tema en su mayoría con lo que la rítmica a base de corcheas no se interrumpe.

EJEMPLO 2.2



Variación II

Para la segunda variación se utiliza una estructura rítmica en tresillos de negra formando pequeñas escalas y arpeggios que se mueven en dos voces (ejemplo 2.3).

La primera parte está compuesta de pequeñas escalas conservando la estructura armónica, en algunos casos sustituyendo por algún acorde de la misma región tonal (como en el segundo compás sustituyendo el V por el II grado).

EJEMPLO 2.3



La parte intermedia utiliza el salto interválico de cuarta justa del tema y alterna arpeggios en la voz superior en los compases noveno, onceavo y treceavo con la presentación de las notas del tema acompañadas por arpeggios en tresillos en el bajo. En los compases doce, trece, catorce y quince se aprecian claramente las notas del tema en la voz superior; pero con una acentuación de orden ternario.

La última parte, más similar a la primera, utiliza escalas y arpeggios en la voz superior con la estructura armónica del tema.

Variación III

Al igual que en las otras variaciones se conserva el mismo número de compases que en el tema. En esta se aprecia un mayor desarrollo de tipo melódico que combina corcheas y semicorcheas que se mueven hacia síncopas formadas por corcheas y negras en la primera parte (ejemplo 2.4).

EJEMPLO 2.4



En la sección intermedia se conserva la rítmica basada en corcheas y semicorcheas, aunque se aprecian claramente las notas del tema que se encuentran entre notas de paso con valor de semicorcheas (ejemplo 2.5).

EJEMPLO 2.5



La sección final presenta un dialogo entre la voz superior y la voz grave en forma de arpegios en semicorcheas que alternan con negras que sirven de acompañamiento; la conclusión de esta variación se da con arpegios en la voz superior con frecuentes apoyaturas melódicas.

Variación IV

En la cuarta variación el bajo adquiere un protagonismo importante; se presenta a base de semicorcheas agrupadas de dos en dos; pero siendo la primera nota colocada en la parte débil del tiempo que alternan con silencios de semicorchea en la voz superior que presenta acordes de dos notas pertenecientes a las notas del tema, pero con la articulación también en grupos de dos semicorcheas en la misma idea del bajo dando un efecto contrastante en la primera sección (ejemplo 2.6).

EJEMPLO 2.6



La sección intermedia presenta también pares de semicorcheas en acordes para la parte superior y para el bajo, solo que en esta ocasión estos están colocados según la acentuación fuerte-débil, este orden cambia solo en el caso de las cadencias. Para la sección final se retoma la estructura rítmica de los primeros compases de esta variación.

Variación V

Escrita en modo menor, esta variación presenta en la primera sección una fórmula rítmica que utiliza las tres voces del tema; ésta se basa en un arpeggio en semicorcheas, acompañado por un bajo con valor de negra; recurso muy usual en la literatura guitarrística del siglo XIX. En esta la voz intermedia se presenta en las partes débiles de cada tiempo de esta subdivisión, a su vez la voz superior queda en el comienzo de la segunda mitad de cada tiempo (ejemplo 2.7).

EJEMPLO 2.7



La sección intermedia presenta una melodía en el bajo acompañada de terceras en la parte superior (ejemplo 2.8).

EJEMPLO 2.8



Para el final se observan tres planos: un bajo, una voz intermedia con ritmo constante y una melodía en la voz superior con carácter lírico. Como conclusión de esta variación se presenta una coda utilizando escalas y acordes que se utilizan para reafirmar la tónica.

Variación VI

Retomando la idea rítmica de la variación V, se presentan nuevamente en modo mayor los acordes del tema escritos en dos planos: un bajo y un arpeggio de semicorcheas en los primeros dieciséis compases con muy pocas variantes con respecto al tema.

EJEMPLO 2.9



Para los siguientes compases se presentan escalas y arpeggios utilizando notas de paso entre las notas del tema (ejemplo 2.9), con lo que se torna esta sección en un carácter conclusivo pasando al Finale de la obra siguiendo con las escalas y arpeggios en semicorcheas haciendo gran énfasis en la conducción a la tónica con la cadencia clásica IV-V-I y repitiendo el acorde de la tónica en forte y fortissimo.

SONATA No.3 Op.31

ERNESTO GARCÍA DE LEÓN

Biografía

Ernesto García de León nació en una población del estado de Veracruz, llamada Jáltipan, en el año 1952. Creció en un ambiente de fuertes tradiciones musicales (en esos lugares hay una buena cantidad de ejecutantes de sones y rumbas que improvisan con maestría) mostrando interés y aptitud para la música a temprana edad. A los seis años de edad aproximadamente; su padre le enseñó a tocar acompañamientos de canciones con la guitarra. García de León comenta que en su casa tenían discos de distintos tipos de música con lo que fue adquiriendo un acervo importante. Cuando estudiaba la secundaria; a la manera de los músicos de su tierra, él ya había compuesto distintas canciones y con los conocimientos de Solfeo que tenía escribió los detalles musicales que no quería olvidar.

Decidió estudiar música y se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en donde estudió guitarra con Alberto Salas. En esta escuela García de León estudió algunas de las materias relacionadas con la composición con el maestro portorriqueño Antonio Rosado; quien le apoyó fuertemente en su formación académica. A finales de la década de los setenta conoció a un grupo de compositores importantes que le motivaron a realizar algunos exámenes de acreditación de estudios en la Royal School of Music de Londres con lo que obtuvo reconocimiento de esta prestigiada institución. También tomó cursos de guitarra con Oscar Ghilia, José Luis Rodrigo, Leo Brouwer, Abel Carlevaro, John Williams y Manuel Barrueco.

Como compositor propiamente García de León reconoce sus trabajos a partir de 1975. El catálogo de sus obras comenzó a ser clasificado en 1984 por el editor estadounidense Michael Lorimer a raíz del interés generado por estas composiciones cuando las escuchó en un recital del guitarrista Antonio López. A la fecha Lorimer es quien ha editado la mayor parte de la obra de García de León.

Actualmente Ernesto García de León trabaja en lo que es su Opus 64 (cuarteto para guitarras). Sus obras han sido interpretadas por numerosos guitarristas, han sido obligatorias en muchos concursos y se han interpretado en importantes festivales.

García de León ha realizado grabaciones de algunas de sus obras como solista y en grupos de cámara, entre las que se cuentan grabaciones realizadas por Radio UNAM; así como de otras compañías.

Entre los guitarristas que han grabado las obras de este maestro destacan: Marco Antonio Anguiano, Antonio López y el estadounidense William Kanengaiser.

Como guitarrista ha tenido gran actividad en conciertos como solista y participando en ensambles con músicos como Jaime Márquez, Gerardo Tamez y Fernando Mariña entre otros.

Ha sido profesor en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela Superior de Música del INBA en donde actualmente trabaja como profesor.

Las cuatro sonatas para guitarra son de los trabajos más populares dentro de la obra de García de León: han sido muy interpretadas en festivales, concursos y recitales; siendo también grabadas. Estas sonatas están basadas en la música mexicana, en especial en la música tradicional del sur de Veracruz: la tierra del compositor. La riqueza cultural de los lugares costeros y selváticos ha sido de gran influencia en la creación de temas musicales, el mismo García de León comenta:

“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...”(1)

Cada sonata contiene claras referencias de rumbas y sones jarochos, manifestaciones musicales muy cercanas al compositor, construidas bajo los patrones tradicionales de la sonata. Los primeros movimientos presentan los ritmos de rumba en forma de allegro de sonata, en los movimientos intermedios el carácter es lírico e improvisatorio; contrastante con los movimientos que se encuentran al principio y al final. Sus movimientos finales tienen un estilo de son altamente refinado.

Sonata No.3 Op. 31 “Viejos y Mojigangas”

“Esta sonata pretende expresar las sensaciones que he guardado desde la infancia, revolviendo los recuerdos y dejando viajar la imaginación a través de la distancia y el tiempo, tratando de recoger la esencia del efecto que produjeron en mi niñez estas dos singulares y extraordinarias manifestaciones populares. El primer movimiento junto con el tercero, que son las piezas que contienen las esencias, contrastan con el segundo movimiento que representa la melancolía y la nostalgia por esos tiempos perdidos.”

Ernesto García de León
México D.F. 1992

Sobre esta obra el compositor ha mencionado que siente que ésta es la sonata en la que tuvo mayor éxito en lograr lo que quería, y a su vez piensa que es la más complicada, tanto que alguna vez pensó en escribir una versión orquestal de la misma.

La Sonata No. 3 Op. 31 fue sugerida por el guitarrista Marco Antonio Anguiano, fallecido en el año 2000, y que era admirador de la música de Frank Zappa. Anguiano le pidió a García de León que compusiera una sonata, no imitando el estilo de Frank Zappa; sino como si García de León fuera Zappa y éste hubiera nacido en Jáltipan, Veracruz y poseyera la influencia cultural de esa región al sur de dicho estado. García de León recibió muchas grabaciones con la música de Zappa pero sintió que se le exigía mucho, accedió encontrando que esta idea era muy sugerente y la creatividad de Zappa le motivó a trabajar obteniendo un buen producto.

3 *Sonatas de Ernesto García de León* (notas a la partitura), Michael Lorimer, Nueva York 2003.

Los Viejos y Mojigangas son manifestaciones populares del sur de Veracruz. El Viejo es una danza-teatro a ritmo de rumba que se representa de casa en casa durante la última noche del año.

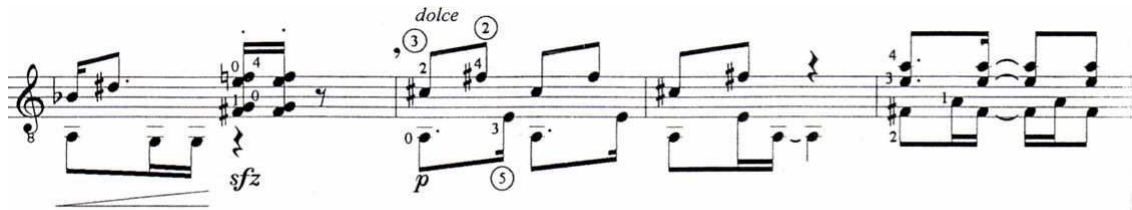
Un muñeco de trapos y relleno de paja y explosivos que personifica el año que se termina se pasea por las calles hasta la medianoche y se le prende fuego para recibir el año nuevo en medio de una gran celebración.

Las Mojigangas son muñecas grandes vestidas estrafalariamente, que recorren las calles en las calurosas tardes de la semana santa.

García de León comenta que en estas manifestaciones se pone a prueba la agudeza del ingenio y la alegría de los habitantes de estos lugares, pues en sus representaciones se imita a personas conocidas en el pueblo por su oficio o por alguna otra razón.

La Sonata fue estrenada el 29 de Septiembre de 1991 por Marco Antonio Anguiano en la sala Carlos Chavez del Centro Cultural Universitario de la UNAM en la Ciudad de México, durante el festival “Al tañer de la Guitarra”. A principios de Agosto de 1994 fue grabada por Marco Antonio Anguiano para el disco compacto “La Guitarra Mexicana del Siglo XX”, Vol.1.

EJEMPLO 3.2



De los compases 37 al 43 se presentan materiales que no constituyen ideas musicales a manera de temas pero que serán utilizados en la sección de desarrollo.

El compás 44 es el lugar en que comienza la sección de desarrollo. El material que presenta en este inicio de sección es derivado del primer tema; alterna este motivo en la voz grave y en la voz superior y es seguido de material similar al segundo tema presentado en forma de acordes.

Del compás 58 en adelante se observa un contrapunto en el que la voz superior tiene un pasaje con saltos en duración de corcheas que recuerda al motivo del segundo tema; sin embargo es la presentación del primer tema en disminución, con su duración original (ejemplo 3.3). Posterior a este contrapunto, los compases 61 al 69 contienen un pasaje a manera de improvisación que recuerda el estilo que es utilizado por los guitarristas de rock.

EJEMPLO 3.3



El compás 70 presenta el motivo del segundo tema adaptado a un compás de tres cuartos; volviendo al compás de dos cuartos en el 71. Los siguientes compases presentan materiales musicales de la sección de desarrollo. En el compás 78 se presenta el primer tema con el recurso de disminución que anteriormente se mencionó. Esta serie de compases llega a un punto de breve reposo con unos armónicos en forma de arpeggios.

En los compases 87 y 88 se presenta el segundo tema seguido de otro pasaje en estilo improvisado.

EJEMPLO 3.7

♩. = 116 aprox.

f

Este pasaje llega a un punto de reposo en el compás 24 con el uso de armónicos en forma de arpeggio ascendente. En los compases 25 al 32 aparecen nuevamente grupos de arpeggios como los anteriores pero con una tendencia a la tonalidad de Re Mayor.

A partir del compás 33 el Tempo se indica como Poco meno; esta indicación incluye a la mayor parte del movimiento. Los cuatro compases siguientes, con un diseño rítmico similar a los anteriores; contiene motivos que serán utilizados posteriormente (ejemplo 3.8).

EJEMPLO 3.8

Poco meno
♩. = 100 aprox.

rall. *p*

En el compás 37 se presenta un motivo rítmico que adquiere un importante protagonismo (ejemplo 3.8). Este motivo evoca inmediatamente a las tonadas populares del son jarocho a base de sencillas melodías con elaborados acompañamientos o un simple bajo. En general este movimiento es enriquecido con la búsqueda muy personal de la disonancia; lo que logra un lenguaje que puede ser considerado bitonal. Este motivo es desarrollado en los compases siguientes en múltiples ocasiones, por ejemplo, en el compás 43 y en el compás 64. En el compás 67 se da una presentación especial con un contrapunto sugerido por la naturaleza rítmica del motivo (y en general de todo el movimiento) con una extensión de cuatro compases. Los compases que siguen presentan nuevamente este motivo en diversas formas.

A partir del compás 84 se presentan una serie de arpeggios que recuerdan el estilo utilizado por los ejecutantes de arpa en el son jarocho.

Una serie de tres presentaciones similares en cuanto a la disposición rítmica y melódica ocurrida del compás 67 al 70, tiene lugar a partir del compás 95; la primera comienza con la nota do en la melodía, la segunda comienza en el compás 99 con la nota sol sostenido, ésta es seguida de tres compases agregados a manera de puente que preparan la tercera presentación en el compás 106. Este momento en la obra es de gran importancia debido a que este movimiento llega a un clímax. En el compás 106 se presenta el motivo principal y en el compás 107 aparece nuevamente este motivo en la voz intermedia como imitación en forma de fugato (ejemplo 3.9); a su vez, el bajo también presenta al motivo principal a partir del compás 110, que en el compás 111 es

acompañado por un ostinato desarrollado en la voz superior que se extiende hasta el compás 119 (este ostinato recuerda al primer movimiento de la Sonata). Del compás 114 al 116 la voz intermedia presenta de forma genial el tema del primer movimiento, que a su vez vuelve a presentar en el compás 117; ambos acompañados por el ya mencionado ostinato.

EJEMPLO 3.9

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It starts with a dynamic marking of *f* and includes a 'C V' marking above the staff. The second staff continues the piece, featuring a circled '5' below the first measure and a circled '3' below the second measure. The third staff concludes the example with a 'C V' marking above the staff and a *poco rall.* marking below it. The score includes various guitar-specific notations such as natural harmonics (0), fret numbers (1-4), and circled numbers (2, 3, 5) indicating specific techniques or fingerings.

Entre los compases 120 y 124 se presenta otras dos veces el motivo principal, que culmina con una presentación más, que el compositor indica su ejecución en forma Triunfal.

A partir del compás 128 aparece un pasaje similar al motivo melódico presentado en el compás 33, pero incluyendo en esta ocasión al motivo principal en el bajo dando unidad a los dos motivos que generan este movimiento. Los compases siguen llegando a un acorde con un calderón, el motivo principal es recordado por grupos de tres notas que se alternan entre sí.

La sección siguiente es de duración libre, se caracteriza por el uso de armónicos y la ausencia de un compás. A esta sección le siguen una serie de compases que contienen líneas melódicas y acordes con duración larga; acompañados por un ostinato que nuevamente recuerda al primer movimiento, estos compases preparan el camino para la repetición de la sección inicial del movimiento.

EL DECAMERÓN NEGRO

LEO BROUWER

Biografía

Leo Brouwer (su nombre completo es Juan Leovigildo Brouwer) compositor, guitarrista y director de orquesta, nació el 1 de Marzo de 1939.

Brouwer comenzó a tocar la guitarra a los trece años, siendo la música flamenca su primera atracción y recibió una fuerte motivación de su padre quien era médico de profesión y aficionado a la guitarra.

Entre 1953 y 1954 estudió guitarra con Isaac Nicola (discípulo de Emilio Pujol); posteriormente estudió en el Conservatorio Peyrellade de la Habana, acercándose a la composición de manera autodidacta. De esta época datan sus primeras composiciones, así como sus primeros recitales de guitarra. En 1956 estrena su Preludio y en 1959 una Fuga; entre otras obras que comenzaban a llamar la atención.

A raíz del triunfo de la Revolución cubana en 1959 la vida en este país tuvo muchos cambios. Brouwer viaja a Nueva York becado por el gobierno revolucionario para estudiar en la Universidad de Hartford y posteriormente en la Julliard School of Music donde estudia composición con Vincent Persichetti, Isadore Freed y Stefan Wolpe entre los años 1959 y 1960.

De 1961 a 1967 es miembro de la facultad del Conservatorio Nacional de la Habana.

En 1960 es director del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas. En 1968 crea el Grupo de Experimentación Sonora de la Habana que reunió a varios artistas cubanos entre ellos a Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

Ha impartido clases magistrales y cursos en muchos países; también ha dirigido innumerables orquestas sinfónicas. En 1987 la Asamblea del Consejo Internacional de Música de la UNESCO lo eligió como miembro de honor junto con Isaac Stern y Alain Danielou; este premio de reconocimiento por su actividad musical es compartido por Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, Hervert Von Karajan, Joan Sutherland, Krzysztof Penderecki entre otros músicos. En 1989 la Istituzione Musicale ItaloLatinoamericana lo nombra Miembro del Comité Honorario junto a Claudio Abbado, Ricardo Mutti, Pierre Boulez, Salvatore Accardo, entre otros; esto cuando era presidente del instituto Claudio Arrau.

Ha sido director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, miembro del Consejo Internacional de la Música, consejero artístico del Festival de Martinica, miembro de la Academia de las Artes de Berlín, miembro de la Sociedad Internacional de Autores de Música, director artístico del Festival Internacional de Guitarra de la Habana y presidente de la Federación de Festivales Internacionales de Guitarra. Ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica de Córdoba, España.

La obra de Leo Brouwer

Las primeras obras de Brouwer nos muestran un contexto cubano influenciado por la música afrocubana. El rito africano en la danza y la música contiene elementos de repetición de células que tienen por objeto el conducir a la catarsis. Al parecer esta célula composicional puede estar basada en las características lingüísticas de origen africano. Este sistema a base de repeticiones ha sido desarrollado por Brouwer mayormente en obras que se pueden enmarcar en una corriente minimalista.

En Brouwer observamos a un compositor preocupado por el repertorio de la guitarra de manera integral; entre sus primeras composiciones encontramos los Estudios simples 1-20 en los que se presentan de manera sistemática elementos técnicos de la guitarra pero organizados de tal forma que contribuyan al desarrollo de la habilidad de los estudiantes para concebir ideas musicales diversas al ser estos estudios a su vez una excelente plataforma para abordar el lenguaje artístico de Brouwer.

En 1964 escribió el *Elogio de la danza* una obra importante en dos partes: adagio y ostinato. El ostinato es un reflejo de los ballets rusos de Igor Stravinsky en los que se explotó este recurso rítmico. Durante este periodo se incorpora al uso del serialismo y el dodecafonismo. En cuanto al desarrollo de formas basa su pensamiento estético en un concepto de tipo sensorial; en este se pretende el respeto de la forma pero no se cierra a posibilidades de expansión que alteren la estructura. Este camino sensorial se opone a la visión estructuralista de los años 50 y 60 que tuvo influencia en la música.

La obra de Brouwer tiene connotaciones sociales; por ejemplo se considera que la música debe ser formadora de un público, algo que queda evidenciado en el carácter de su obra didáctica; así como en otras obras.

Hacia finales de la década de los años sesenta Brouwer presenta en sus obras centros tonales como resultado de la necesidad de equilibrio entre reposo y tensión.

En 1971 escribe *La espiral eterna*, obra para guitarra importante históricamente en el repertorio contemporáneo con elementos nuevos de lenguaje. En esta se observan células de composición divididas en secciones basadas en tres notas viajando de lo concreto hacia lo aleatorio; esta obra se posiciona en la vanguardia de la época marcada por Stockhausen y Boulez.

Brouwer llama a esta etapa de obra que llega hasta los años recientes “nueva simplicidad”; que se adapta al post-modernismo. En esta tendencia presenta recursos expresivos de dos tipos: minimalista e hiperromántica. En estas obras se aprecia el uso de intervalos que son característicos o distintivos en toda una obra como segundas, cuartas y séptimas, así como el uso de células que generan la dirección en que camina una obra.

El Decamerón Negro

En 1981 Leo Brouwer escribe El Decamerón Negro; obra para guitarra sola en tres movimientos dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin.

El título de la obra y de sus tres movimientos ha generado mucho interés. Sobre la palabra “decamerón” tenemos como referencia la obra que lleva ese título y que se compone de una serie de cuentos publicados en 1353 por el escritor italiano Giovanni Boccaccio en los que se pone de manifiesto las costumbres italianas del siglo XIV; estos narran historias de caballería y de amor y supuso un punto alto en la riqueza y la armonía del lenguaje.

El sociólogo e investigador alemán Leo Frobenius (1873-1938) publicó en la primera mitad del siglo XX una obra llamada *El Decamerón Negro*, la cual inspiró a Leo Brouwer para escribir una pieza musical con ese nombre. Dada la importancia de la relación existente entre estas dos obras de arte; a continuación se comenta parte del libro de Frobenius. (1)

El libro se divide en dos partes, la primera integra relatos heroicos de nobles caballeros pertenecientes a la clase aristocrática y en la segunda parte añade cuentos y fábulas populares existentes en Africa.

La primera parte titulada precisamente como “Libro de caballería y de amor” tiene una introducción en la que se resumen datos que son comunes a los seis relatos que la integran; en esta Frobenius revela la ubicación geográfica donde al parecer recopiló estas narraciones: entre el borde del Sahara y la selva del río Níger, lugar donde habita un pueblo llamado Sahel. También relata sobre las costumbres de estos pueblos acerca de la sucesión de posesiones; en estas se acostumbraba que la herencia de bienes no recaía en el hijo del señor; sino en forma matrilineal para así evitar que las mujeres nobles perdieran importancia; con esto los hijos de los nobles se veían empujados a buscar la fortuna y el amor en otras tierras. Se habla de que en esta búsqueda se acostumbraba que los jóvenes nobles fuesen acompañados por músicos-poetas que cantaban relatos sobre las hazañas de la familia de su señor, así como de un siervo encargado de cuidar de los bienes de este.

En esta breve introducción se destaca la importancia de la costumbre para el cortejo de una mujer en estos pueblos: según esto, una princesa o mujer noble depositaba su confianza en un caballero noble al recibirlo en su casa; con la certeza de que éste pagaría la hospitalidad en el combate con los enemigos del reino en las constantes batallas. De acuerdo con Frobenius; esta actividad constituía la máxima actividad y virtud de estos pueblos, por el amor de una mujer un hombre debía cubrirse de gloria como guerrero; posición social de más alto privilegio para ellos.

1. Véase *El Decamerón Negro* de Leo Frobenius, Edit. Madrid revisión de Occidente, 1950.

Dos cuentos de esta primera parte son: “Samba Kulung se hace caballero” y “El laúd de Gassire”. El cuento de Samba Kulung narra la historia de un niño con este nombre que creció siendo cobarde, y que preocupaba demasiado a sus padres dada la costumbre por la que se esperaba que este se convirtiera en un guerrero. Luego entonces su sirviente junto con sus padres planeaban la forma en que Samba dejara de ser miedoso, pero no lo consiguieron. Samba Kulung al ver que su familia no soportaba verlo siendo un cobarde se alejó buscando un lugar donde no hubiera guerras. Llegó a una aldea y conoció a una hermosa doncella y fue recibido por la familia de esta, sin embargo al sonar los tambores de guerra se esperaba que el visitante participara en la guerra; Samba Kulung no quiso pelear y fue rechazado teniendo que salir avergonzado de esta aldea.

Al seguir su camino llegó a una ciudad y nuevamente fue bien recibido por la hija del rey del lugar; quien se enamoró de Samba. Pasados unos días sonó el tambor de guerra y Samba no quiso acudir al llamado; entonces Fatumata, la hija del rey, se vistió con la ropa de Samba Kulung y fue en su lugar. Sucedió que al ser una falsa alarma los guerreros regresaron y el pueblo creyó que el visitante sí había salido a la guerra.

Unos días después hubo nuevos rumores de guerra, Fatumata embriagó a Samba quien, no queriendo ser sustituido una vez más por Fatumata, salió a la batalla en esta ocasión y mató sólo a un enemigo. Posteriormente fue embriagado una y otra vez logrando que retara a varios enemigos y resultara vencedor; así Samba Kulung fue considerado un gran héroe superior a otros.

En el cuento que lleva por título “El laúd de Gassire” se relata que un rey llamado Nganamba Fasa reinaba en una ciudad llamada Dierra. Este rey tenía un hijo llamado Gassire, que deseaba la muerte de su padre para ser el nuevo rey; era tan grande su deseo que al regreso de una batalla victoriosa al ser alabado y festejado no era feliz. Gassire le preguntó a un viejo sabio acerca de cuando sería la muerte de su padre y sobre si heredaría su espada y su escudo; el viejo le contestó que al morir su padre no le heredaría su espada y su escudo si no que recibiría un laúd. Gassire se molestó demasiado y al día siguiente hubo una batalla en la que el peleó con gran coraje y venció a muchos enemigos; sin embargo tal era su molestia que al regresar victorioso no festejó con los demás guerreros. Esa noche, al apartarse, escuchó el canto de una perdiz: en su canto ésta decía que todos los hombres debían morir algún día, reyes y nobles también, pero el canto de los grandes héroes sobreviviría en la memoria de los hombres para siempre.

Gassire buscó al viejo sabio y le relató lo sucedido; el viejo le aseguró que por esto se perdería su pueblo ya que Gassire no habría de detenerse. Gassire buscó a un carpintero para que le hiciera un laúd sin importarle que su pueblo se perdiera. El laúd que le fabricó el carpintero no cantaba; ya que éste era de madera y según el carpintero no tenía corazón, por tanto debía llevarlo consigo a la guerra para que tuviese la resonancia de las batallas y chupase las gotas de sangre derramadas en la misma.

Gassire llamó a sus ocho hijos diciéndoles que pelearían en la batalla, pero que en esta ocasión el sonido de su pelea sería conservado para todos los tiempos. En cada uno de los siete días de batalla Gassire regresó con el cadáver de uno de sus hijos, y la sangre de estos goteaba sobre el laúd que Gassire llevaba a las batallas. En todo Dierra hubo gran dolor; las mujeres lamentaban lo sucedido y los hombres de la ciudad estaban furiosos. Los guerreros se reunieron y acordaron pedirle a Gassire que abandonara el

pueblo dada la furia desmedida de este al pelear; le hicieron ver que esto tenía que terminarse.

Gassire se fue al desierto con su último hijo, sus mujeres y algunos guerreros que le acompañaron durante un tiempo. Cabalgaron llegando hasta la soledad; ahí descansaron. Al dormir todos Gassire escuchó un sonido; era el laúd que cantaba. Al mismo tiempo que el laúd comenzó a cantar el rey Nganamba murió en Dierra, así el coraje de Gassire terminó y su pueblo se perdió por primera vez.

En una entrevista realizada a Leo Brouwer, por Isabelle Hernández (2) encontramos el relato del Decamerón Negro que Brouwer tomó para su composición; este narra sobre un guerrero de una tribu africana. Este guerrero queriendo convertirse en músico abandona su tribu aislándose. Sin embargo, la tribu comienza a perder batallas y le ruegan volver para pelear con ellos; el guerrero lo hace y gana algunas batallas, pero continua en su determinación de ser músico y siendo expulsado por su tribu ya no podía ver a su mujer; por lo tanto huye con ella a lo alto de las montañas para así terminar exiliado.

En la entrevista, también encontramos una pregunta: ¿porque querer ser músico siendo algo socialmente rebajado; dejando la posición social más elevada en estos pueblos: la de ser guerrero? (pregunta a la Brouwer no da respuesta).

Esta narración tiene coincidencias importantes con los dos cuentos de Frobenius sintetizadas anteriormente. En El laúd de Gassire el guerrero efectivamente pretende entrar en la función musical y termina aislándose. En el cuento Samba se hace caballero; el guerrero recibe ruegos para participar en la guerra.

Los momentos que siguen en la narración de Brouwer son producto de un desarrollo sugerido por él. Los títulos de los tres movimientos del Decamerón de Brouwer al parecer son inspirados por diversos momentos de los cuentos ya mencionados.

El Arpa del guerrero es un título muy probablemente derivado de el cuento “El laúd de Gassire; siendo Gassire el guerrero y el arpa el instrumento que ocupa el lugar del laúd. *La huida de los amantes por el valle de los ecos* puede ser el desarrollo del pasaje en que Gassire exiliado de su tribu llega a un paraje solitario; en este la realidad y la imaginación se mezclan dando como marco un estado de contemplación. Por su parte; la *Balada de la doncella enamorada* de acuerdo con estos detalles es al parecer inspirado en el idilio romántico descrito principalmente en el cuento “Samba Kulung se hace caballero”. El concepto narrativo que Leo Brouwer sugiere genera ideas musicales y gran variedad de recursos, con características altamente idiomáticas; también es notorio el carácter social y cultural que se percibe en esta obra.

2. Leo Brouwer, por Isabelle Hernandez, Edit. Musical Cuba, 2000.

quintas aumentadas producidas entre el tenor y la contralto de estos acordes (ejemplo 4.3).

EJEMPLO 4.3

Del compás 107 al 114 se presenta un material derivado de la parte A, por su brevedad parece ser un puente; pero siguiendo con la estructura de un Rondó, puede ser considerado un Couplet mas.

Los compases 115 al 135 son una versión elaborada de la parte B, presentados una cuarta justa arriba con algunas modificaciones. Comienzan como una melodía lírica y se transforman en un pasaje de escalas y acordes formados por quintas justas superpuestas de carácter fuerte (ejemplo 4.4). Este pasaje da paso a un motivo derivado de material de la primera parte que se presenta en la voz aguda y en el bajo.

EJEMPLO 4.4

En el compás 145 se repite la parte A pero no en toda su extensión y del compás 165 al 174 tiene lugar una parte parecida a C pero una cuarta justa arriba.

El material de la parte A se presenta por última vez en el compás 175 y es seguido de una Coda que comienza en el compás 196 indicada como: Vivo; consiste en escalas y arpeggios en que predomina el uso de escalas de cinco sonidos. El movimiento termina con dos acordes de Mi Mayor.

La huida de los amantes por el valle de los ecos

Este es el movimiento con una tendencia más programática, sus partes se encuentran divididas y subtítuladas por el compositor sugiriendo el desarrollo de una historia. Los subtítulos son: “Declamato pesante”, “Presage”, “Primer galope de los amantes”, “Declamato”, “Recuerdo”, “Por el valle de los ecos”, “Retorno” y “Epílogo”. Las partes de este movimiento se pueden concentrar en tres grupos; el esquema resultante de esta agrupación sería la siguiente: **A** y **B** en el primer grupo, **C**, **D**, **E** y **F**, como un segundo grupo y por último **G**, **H** e **I** como un tercer grupo.

El estilo mayormente empleado por el compositor es de tipo Minimalista; emplea múltiples cambios de compás y explota constantemente intervalos característicos, todo esto en el marco de una armadura con un sostenido.

La sección A presenta un motivo en forma de arpeggio en el primer compás, este es ampliado en los dos compases que le siguen (ejemplo 4.5). La sección B presenta arpeggios derivados del motivo de A seguidos de una línea caracterizada por el uso de una tercera menor como terminación de cada frase.

EJEMPLO 4.5

A Declamato pesante

La sección C de tipo Minimalista utiliza una escala pentatónica: Mi, Sol #, La, Si y Do #. La idea de caballos galopando es bien explotada, utilizando la afinación normal de las seis cuerdas de la guitarra presenta arpeggios que van de una velocidad lenta hasta un momento vertiginoso que poco a poco irá perdiendo velocidad y fuerza en la sonoridad (ejemplo 4.6).

EJEMPLO 4.6

C Primer Galope de los Amantes
Poco a poco accel. - - - - -

Las secciones siguientes (D, E y F) presentan pasajes producto de un desarrollo de las secciones A y B. Las secciones D y E conducen a una apacible melodía que aparece en la sección F presentada en la voz superior y seguida de una imitación en el bajo del material de la sección E.

Las secciones G y H llevan como subtítulo: Por el valle de los ecos. Aquí, el compositor fue muy específico en sus indicaciones, no solo de velocidad; sino también de dinámica y carácter. La sección se basa en una célula rítmica presentada como tresillos de octavo en un compás de cinco octavos, que se amplía cambiando esta cifra durante cada compás; en esto se aprovecha la sonoridad de las primeras dos cuerdas de la guitarra. En el bajo se presenta el motivo de las secciones A y B, así como algo del desarrollo de las secciones E y F. Se caracteriza por el efecto de eco utilizado entre los compases de esta parte (ejemplo 4.7).

EJEMPLO 4.7

Por el Valle de los Ecos

Rápido (galopante) (eco) (como resonancia)

The musical score consists of three measures. The first measure is marked 'f' and 'resonante (eguale)', featuring a series of triplets. The second measure is marked 'Psub. legato.' and 'pp', with a triplet and the instruction '(eco) (como resonancia) simile'. The third measure is marked 'fsub.' and 'marcato (eguale)', also featuring a triplet.

La última sección lleva como subtítulo: Epilogo, y es una inversión de los compases de la sección B mas una repetición del primer compás de dicha sección; con lo que termina el movimiento.

Balada de la doncella enamorada

La forma de este movimiento es de Rondó con un esquema: A B A C A. La mayor parte del movimiento se da en un compás de cuatro cuartos y una armadura con dos sostenidos.

Comienza con la presentación de un motivo en forma de introducción en los primeros dos compases. En la última parte del segundo compás comienza a desarrollarse una melodía de inconfundible sabor cubano; llena de sincopas y acompañada por un bajo que retoma una parte del motivo del primer compás. La disposición interválica de dicha melodía sugiere una polifonía oculta que crearía una voz intermedia. El lenguaje utilizado en esta parte es de tipo modal; teniendo como base una escala de Re mixolidio (ejemplo 4.8).

EJEMPLO 4.8

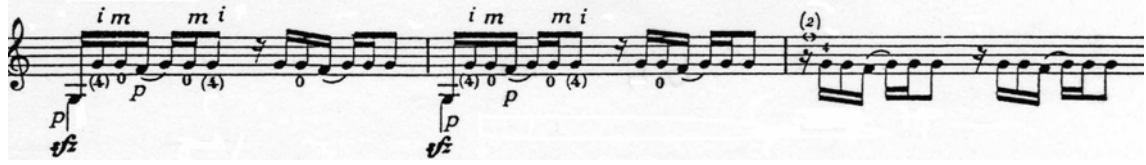
Moderato

The musical score is in 4/4 time and marked 'Moderato'. The first staff begins with a piano 'p' dynamic and includes fingering numbers (s) 0 1 3 0 and 'arm. b'. The second staff includes a '(h)' marking and the instruction 'sempre lirico'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

La segunda parte de esta primera sección desarrolla la misma idea temática de la sección A sobre una escala de Sol mixolidio. En esta parte se encuentran arpeggios característicos que serán usados en momentos posteriores.

La sección B presenta un ostinato que se construye a partir del motivo de la introducción; sobre este se desarrolla una línea melódica descendente producto de motivos melódicos que se dan a partir del compás 3 (ejemplo 4.9).

EJEMPLO 4.9



La primera parte de esta sección B utiliza una escala de Sol mixolidio y la siguiente presenta nuevamente una escala de Re mixolidio.

A partir del compás 54 se produce un cambio importante que lleva a la presentación del ostinato en la voz superior desde el compás 61. El ostinato vuelve a colocarse en el bajo en el compás 68, este episodio termina con arpeggios que se derivan de la segunda parte de la sección A.

La sección C es parecida a la sección B (el motivo de la introducción es ampliamente utilizado). En el segundo y tercer compás de esta parte se presenta un nuevo motivo formado por corcheas y semicorcheas que es la base de toda esta sección que da la idea de un pasaje propio de instrumentos de percusión (ejemplo 4.10); el lenguaje de esta parte sigue siendo modal, aunque en ocasiones parece introducir fragmentos en una tonalidad de Do Mayor por la presencia de cadencias de V-I.

EJEMPLO 4.10



BIBLIOGRAFÍA

1. Bukofzer, Manfred, *La música en la época barroca*, Nueva York: Norton, 1947.
2. Frobenius, Leo, *El Decamerón Negro*, Traducción del alemán: J. R. Pérez Bances, Madrid: Ediciones Madrid revisión de occidente, 1950.
3. Gispert, Carlos, *El mundo de la música*, Madrid: Océano, 1999.
4. Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Música, 2001.
5. Hernandez, Isabelle, *Leo Brouwer*, La Habana, Cuba: Editorial musical Cuba, 2000.
6. Koonce, Frank, *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*, San Diego California: Neil A. Kjos Music Company, 1989.
7. Lorimer, Michael, *3 Sonatas de Ernesto García de León* (notas a la partitura) Nueva York: 2003.
8. Randel, Dom Michael, *Diccionario Harvard de música*, Editorial Diana México, 1984.
9. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A. 1984.
10. Salvat, Juan, *Los genios musicales del barroco*, Madrid: Editorial Salvat, 1990.
11. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publishers 20 Vols. 1984.
12. Direcciones en Internet:
[http:// www. guitarra.artelinkado.com](http://www.guitarra.artelinkado.com), fecha de ingreso: 23 de Febrero de 2006.
[http:// www. es.wikipedia.org](http://www.es.wikipedia.org), fecha de ingreso: 7 de Diciembre de 2006.
[http:// www. Hispanista.com](http://www.Hispanista.com), fecha de ingreso: 10 de Junio de 2006.
[http:// www. Delcamp.com](http://www.Delcamp.com), 10 de Junio de 2006.

ANEXO 1

Suite, BWV 997

Johann Sebastian Bach

Aunque el manuscrito original de la Suite, BWV 997 no está disponible; es posible reconstruir esta obra a través de la evaluación de las características correspondientes de los manuscritos disponibles.

De acuerdo con la *Neue Bach-Ausgabe* (nueva edición de Bach) se puede establecer la relación entre los manuscritos; entre los que al parecer la copia más antigua existente fue realizada por Johann Friedrich Agricola, fechada entre 1738 y 1741.

Sobre los otros manuscritos disponibles cabe destacar que su escritura está realizada en dos pentagramas; excepto la transcripción realizada por Johann Christian Weyrauch, un laudista de la época de Bach; que realizó una copia en tablatura.

El instrumento para el que se escribió esta obra es una variante del clavicémbalo llamado *Lautenwerk*; pero construido con cuerdas de tripa (complementadas en ocasiones por un grupo de cuerdas de metal), este instrumento intentaba imitar el sonido del laúd. El *Lautenwerk* es interesante para constructores alemanes de la primera mitad del siglo XVII.

La forma y disposición de los *lautenwerks* fue altamente variable. Algunos fueron rectangulares, algunos ovalados, algunos en forma de clavicémbalo; algunos tenían un resonador hemisférico debajo de la caja de resonancia: en ocasiones tenían puentes individuales para cada cuerda y otros tenían puentes continuos como los clavicémbalos convencionales; algunos tenían una tapa de cuero y dos o tres teclados empatados.

De acuerdo a un inventario de las pertenencias de Bach en 1750; éste dejó dos *lautenwerks*. Una nota de Johann Friedrich Agricola menciona que Bach encargó la construcción de un *Lautenwerk* a Zacharias Hildebrandt; es posible deducir por ello que algunas de sus obras fueran compuestas para este tipo de instrumento.

La Suite, BWV 997 está escrita en cinco movimientos. A la manera tradicional en las obras de Bach, esta suite comienza con un preludio; al que le sigue una fuga de duración superior a la de los otros movimientos. Cabe destacar el parecido del motivo inicial de la sarabanda con el del coro final de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach.

Variaciones sobre un tema de Haendel Op. 107

Mauro Giuliani

Mauro Giuliani nació en Bisceglie provincia de Bari, Italia en 1781. Estudió guitarra convirtiéndose en un virtuoso en poco tiempo. Viajó a Nápoles y a Bolonia; en 1806 se instaló en Viena, dándose a conocer rápidamente en los medios musicales de la ciudad; de la misma forma se relacionó con la nobleza. Publicó sus obras principalmente con la editorial Artaria; pero también tuvo buena relación con otros editores.

En el verano de 1819 Giuliani abandonó Viena por razones personales. Volvió a Italia y viajó por diversas ciudades como concertista. En 1820 hace amistad con Rossini y Paganini en la ciudad de Roma. Para 1820 se establece en Nápoles e intentó volver a

Viena sin conseguirlo. A finales de 1828 su salud se deterioró y falleció en Mayo de 1829.

En sus Variaciones sobre un tema de Haendel; Giuliani utilizó el tema de la Suite No.5 para clave perteneciente a la serie publicada en 1720 (HWV 430). Este movimiento es también un tema con variaciones y ha sido denominado como “*The Harmonius Blacksmith*” (el herrero armonioso).

El origen de este nombre se desconoce a ciencia cierta, una versión gira alrededor de los hermanos James y Walter Lintern, hijos de un herrero que alrededor de 1800 se establecieron en Bath, Inglaterra como constructores de instrumentos y editores musicales a los que llamaban “los herreros armoniosos”, y que al parecer editaron el movimiento de la suite de Haendel como pieza suelta y esta tuvo gran éxito.

El tema que Giuliani adaptó para la guitarra es presentado en una textura de coral a tres voces; al que le siguen seis variaciones que explotan diversos recursos técnicos de la guitarra.

Sonata No.3 Op.31

Ernesto García de León

García de León nació en Jáltipan, Veracruz en 1952. Realizó estudios de guitarra con Alberto Salas y composición con Juan Antonio Rosado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y acreditó estudios en la Royal School of Music de Londres. También tomó cursos de guitarra con Oscar Ghilia, José Luis Rodrigo, Leo Brouwer, Abel Carlevaro, John Williams y Manuel Barrueco. Ha sido profesor en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela Superior de Música del INBA en donde actualmente trabaja.

Como compositor propiamente García de León reconoce sus trabajos a partir de 1975. El catalogo de sus obras comenzó a ser clasificado en 1984 por el editor estadounidense Michael Lorimer a raíz del interés generado por estas composiciones cuando las escuchó en un recital del guitarrista Antonio López. A la fecha Lorimer es quien ha editado la mayor parte de la obra de García de León.

Las Sonatas de García de León están basadas en la música mexicana, en especial en la que es tradicional del sur de Veracruz; la tierra del compositor. La riqueza cultural de los lugares costeros y selváticos es de gran influencia en la creación de temas musicales para este compositor.

Sobre la Sonata No.3 Op.31; también llamada: “Viejos y Mojigangas”, el compositor comenta:

“Esta sonata pretende expresar las sensaciones que he guardado desde la infancia, revolviendo los recuerdos y dejando viajar la imaginación a través de la distancia y el tiempo, tratando de recoger la esencia del efecto que produjeron en mi niñez estas dos singulares y extraordinarias manifestaciones populares. El primer movimiento junto con el tercero, que son las piezas que contienen las esencias, contrastan con el segundo movimiento que representa la melancolía y la nostalgia por esos tiempos perdidos.”

De la misma forma el compositor ha mencionado que siente que esta es la sonata en que tuvo mayor éxito en lograr lo que quería; asimismo que en alguna ocasión pensó en escribir una versión orquestal de la misma.

La sonata fue sugerida por el guitarrista Marco Antonio Anguiano; quien era admirador de Frank Zappa. Anguiano le pidió a García de León que compusiera una sonata, no imitando el estilo de Zappa; sino como si García de León fuera Zappa y éste hubiera nacido en Jáltipan, Veracruz y poseyera la influencia cultural de esa región al sur de dicho estado. García de León recibió muchas grabaciones con la música de Zappa pero sintió que se le exigía mucho, accedió encontrando que esta era una idea muy sugerente.

Los Viejos y Mojigangas son manifestaciones culturales del sur de Veracruz. El Viejo es una danza-teatro que se representa durante la última noche del año. Un muñeco de trapos y relleno de paja y explosivos que personifica el año que se termina; se pasea por las calles y se le prende fuego para recibir el año nuevo en medio de una gran celebración. Las Mojigangas son muñecas grandes vestidas estrafalariamente, que recorren las calles en las calurosas tardes de la semana santa.

Los tres movimientos de la obra tienen gran unidad, García de León utiliza principalmente un motivo de cinco notas intercalado en diversos pasajes.

La Sonata fue estrenada el 29 de Septiembre de 1991 por Marco Antonio Anguiano en la sala Carlos Chavez del Centro Cultural Universitario de la UNAM en la Ciudad de México, durante el festival “Al tañer de la guitarra”. A principios de Agosto fue grabada por Marco Antonio Anguiano para el disco compacto “La guitarra mexicana del Siglo XX”, Vol. 1.

El Decamerón Negro

Leo Brouwer

Leo Brouwer (su nombre completo es Juan Leovigildo Brouwer) compositor, guitarrista y director de orquesta, nació el 1 de Marzo de 1939.

Brouwer comenzó a tocar la guitarra a los trece años, siendo la música flamenca su primera atracción y recibió una fuerte motivación de su padre quien era médico de profesión y aficionado a la guitarra.

Entre 1953 y 1954 estudió guitarra con Isaac Nicola (discípulo de Emilio Pujol); posteriormente estudió en el Conservatorio Peyrellade de la Habana, acercándose a la composición de manera autodidacta. De esta época datan sus primeras composiciones, así como sus primeros recitales de guitarra. En 1956 estrena su Preludio y en 1959 una Fuga; entre otras obras que comenzaban a llamar la atención.

A raíz del triunfo de la Revolución cubana en 1959 la vida en este país tuvo muchos cambios. Brouwer viaja a Nueva York becado por el gobierno revolucionario para estudiar en la Universidad de Hartford y posteriormente en la Julliard School of Music donde estudia composición con Vincent Persichetti, Isadore Freed y Stefan Wolpe entre los años 1959 y 1960.

En 1981 Leo Brouwer escribe El Decamerón Negro; dedicando esta obra a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin.

El sociólogo e investigador alemán Leo Frobenius publicó en la primera mitad del siglo XX una obra llamada “El Decamerón Negro”; la cual inspiró a Leo Brouwer para escribir una pieza con ese nombre.

Dos cuentos de esta obra de Frobenius son: “Samba Kulung se hace caballero” y “El laúd de Gassire”. El cuento de Samba Kulung narra la historia de un niño que creció siendo un cobarde, pero que posteriormente fue motivado por una mujer que se enamoró de él para convertirse en un gran guerrero.

En el cuento del Laúd de Gassire se relata sobre un rey que tenía un hijo llamado Gassire; que deseaba la muerte de su padre para convertirse en el nuevo rey. Gassire le preguntó a un anciano sobre su futuro, y se le dijo que heredaría no la espada y el escudo de su padre; sino un laúd.

Gassire se fue al desierto después de que los guerreros de su tribu acordaron pedirle que abandonara el pueblo dada la furia desmedida de este al pelear; le hicieron ver que esto tenía que terminarse.

Gassire se fue al desierto con su hijo, sus mujeres y algunos guerreros que le acompañaron durante algún tiempo. Cabalgaron hasta la soledad; ahí descansaron. Al dormir todos Gassire escuchó un sonido; era el laúd que cantaba. Al mismo tiempo que el laúd comenzó a cantar el rey murió.

En una entrevista Leo Brouwer relató que su Decamerón Negro se basó en una narración sobre un guerrero de una tribu africana. Este guerrero queriéndose convertir en músico abandona a su tribu. Sin embargo la tribu comienza a perder batallas y le ruegan volver para pelear con ellos; este guerrero lo hace y gana algunas batallas, pero al seguir en su determinación de ser músico se interna en las montañas con su mujer.

Al revisar los cuentos del Decamerón Negro de Frobenius, notamos coincidencia principalmente con los dos relatos sintetizados anteriormente. De acuerdo con esto *El arpa del guerrero* y *La huida de los amantes por el valle de los ecos*; son basadas en el cuento del Laúd de Gassire, capturando pasajes importantes del mismo. De la misma forma *La balada de la doncella enamorada*, al parecer retrata en forma musical el idilio entre Samba Kulung y la mujer que lo motiva a convertirse en guerrero en el cuento también mencionado.