



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA

PRESENTA

MARIO ERNESTO GARCÍA HURTADO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

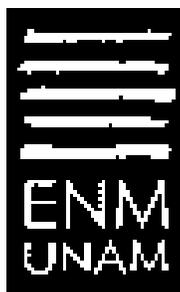
ASESORES:

Notas al Programa:

Mtro. FRANCISCO VIESCA TREVIÑO

Recital:

Mtro. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN



México, D. F

Septiembre 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.

DEDICATORIA:

A mi abuelita, por los momentos más felices de mi vida y regalarme una hermosa infancia. Siempre estarás conmigo!

A mi madre, por ser mi ejemplo de perseverancia y constancia, de coraje y fortaleza, de lucha y de valor. Gracias mamá por ser la mejor. Te amo!

A mis hermanas, por su amistad, comprensión y amor.

A mis tías, por el cariño que siempre me han dado y su apoyo incondicional.

A mi tío, por ser un segundo padre y siempre preocuparse por nosotros.

Y finalmente a ti papa, por ayudarme a desarrollarme como profesional y como hombre con tu apoyo incondicional y tus consejos. Por estar siempre conmigo. Por ser una guía y un ejemplo a seguir. Ojala algún día llegue a ser la mitad del ser humano que eres. Gracias papa. Te amo!

Mario

AGRADECIMIENTOS:

A mis primas y Cris por su amistad. A los cuates de Siam por tantas sesiones y buenos momentos. Juan Pedro y Manatí por ser incondicionales, sé que siempre contaré con ustedes.

A los maestros que me han ayudado en esta parte importante de mi vida, entre ellos: Juan Carlos Laguna, Francisco Viesca, Sergio Wilson y Paolo Pegoraro.

Elena, gracias por el amor y la magia de cada día.

Y a todos los innumerables amigos con los cuales compartí y comparto este hermoso trayecto.

Gracias... Totales!

Mario

CONTENIDO

Programa recital público.....	6
Introducción.....	7
1. Suite BWV 1008 de J. S. Bach	
1.1.-Johann Sebastian Bach.....	9
1.2.-Contexto Histórico.....	12
1.3.-Suite BWV1008.....	15
1.4.-Análisis Musical.....	19
1.5.-Sugerencias de Interpretación.....	31
2. Drei Tentos de Hans Werner Henze	
2.1.-Hans Werner Henze.....	33
2.2.-Contexto Histórico.....	36
2.3.-Drei Tentos.....	39
2.4.-Análisis Musical.....	41
2.5.-Sugerencias de Interpretación.....	50
3. Variaciones sobre un tema de Cabezón de Manuel M. Ponce	
3.1.-Manuel M. Ponce.....	51
3.2.-Contexto Histórico.....	55
3.3.-Variaciones sobre un tema de Cabezón.....	58
3.4.-Análisis Musical.....	60
3.5.-Sugerencias de Interpretación.....	65

4. Danzas Españolas No. 2 y No. 5 de Enrique Granados

4.1.-Enrique Granados.....	67
4.2.-Contexto Histórico.....	71
4.3.-Danzas Españolas No. 2 y No. 5.....	73
4.4.-Análisis Musical.....	74
4.5.-Sugerencias de Interpretación.....	81

5. Suite Compostelana de Frederic Mompou

5.1.-Frederic Mompou.....	82
5.2.-Contexto Histórico.....	89
5.3.-Suite Compostelana.....	93
5.4.-Análisis Musical.....	98
5.5.-Sugerencias de Interpretación.....	115

Anexo: Notas al Programa de mano.....	117
--	------------

Bibliografía.....	126
--------------------------	------------

PROGRAMA

Suite BWV 1008

Preludio

Allemande

Courante

Sarabande

Minuet I

Minuet II

Gigue

J. S. Bach

(1685-1750)

Drei Tentos

I

II

III

Hans W. Henze

(1926)

Variaciones sobre un tema de Cabezón

Manuel M. Ponce

(1882-1948)

Danzas Españolas*

No. 2 "Oriental"

No. 5 "Andaluza"

Enrique Granados

(1867-1916)

Suite Compostelana

Preludio

Coral

Cuna

Recitativo

Canción

Muñeira

Frederic Mompou

(1893-1987)

* Dúo de guitarras "Novae Musicae", integrado por Mario García Hurtado y José Luis Segura

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende mostrar los datos más relevantes a cerca de la vida y el contexto histórico de cada uno de los compositores que abarcaré en mi recital, así como también un trabajo de análisis musical e investigación sobre las obras.

Al realizar el trabajo me encontré con la problemática de la inexistencia de fuentes de consulta principales al alcance de los investigadores, en compositores como Mompou y Henze. Por lo que fue necesario, buscar información sobre ellos en libros y revistas especializadas traídas del extranjero que hicieran mención a ellos.

A continuación mencionaré algunos detalles que considero importantes de las obras que interpretaré:

Acerca de la *suite BWV 1008 (Número 2 para violonchelo)* de *Johann Sebastian Bach* puedo decir que es una de mis piezas favoritas dentro de su catálogo y el hecho de no estar escrita para la guitarra no fue un impedimento para interpretarla. Por lo tanto, la búsqueda por encontrar una buena transcripción no fue fácil, tratando siempre de que fuera lo más apegada a la partitura original posible, en algunos casos enriqueciendo la línea melódica y en otros aprovechando los recursos polifónicos de mi instrumento.

Las Variaciones sobre un tema de Cabezón, es una de las obras de mayor serenidad y claridad dentro de las composiciones para guitarra de *Manuel M. Ponce*. Siendo su última composición antes de morir, representa para mí la oportunidad de transportarme e imaginarme cada vez que la interpreto los últimos momentos del maestro.

Los *Drei Tentos de Henze*, son conocidos como una de las obras cumbres de la literatura guitarrística del siglo XX. La estructura, el ritmo y el manejo de los motivos musicales basados en intervalos que aparecen a lo largo de la obra otorgan a la obra una atmósfera casi metafísica, llena de espiritualidad y de pasión.

El contraste en el programa llega con las *danzas de Granados* (escritas originalmente para piano). Las cuales imprimen al recital un toque de vitalidad y de folclore español que aunado a la incorporación de otra guitarra, proporcionan un mayor manejo del espacio sonoro. En la recopilación de datos y ayuda de análisis de la obra, la edición de la obra completa para piano de Alicia de Larrocha, me fue de gran ayuda, por lo que lo recomiendo ampliamente.

Para finalizar el programa, la Suite *Compostelana de Mompou* nos hace regresar a la calma y misticismo con el que inició el recital. En esta suite el trabajo de análisis musical fue el más complicado debido al manejo modal de la armonía por parte del compositor. Considero que las fuentes sobre las que está realizada la explicación de la primera edición de Segovia y las diferencias existentes con la última edición de la editorial Berbèn, así como mi concepto musical sobre cada uno de los movimientos podrían ser de gran ayuda a las personas que se acerquen a esta parte del trabajo.

Finalmente el trabajo realizado me parece que cumple uno de mis objetivos principales, siendo este, el servir como guía hacia mis compañeros guitarristas al abordar alguna de estas obras.

1. SUITE BWV 1008 DE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1.1.-Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian nació en Eisenach, Alemania el 21 de marzo de 1685. Desgraciadamente quedó huérfano muy joven, su madre, Maria Elisabetha Lämmerhirt, murió cuando él tenía 9 años de edad, y su padre -que fue su primer maestro de música- murió al año siguiente. Debido a estos acontecimientos tuvo que mudarse a Ohrdruf para ser criado por su hermano mayor, Johann Christoph Bach, el cual era organista de la iglesia local. Estos años en Ohrdruf fueron de gran importancia, ya que con la ayuda de su hermano aprendió teoría musical, composición y a tocar el órgano. También conoció la obra de uno de los grandes compositores del Sur de Alemania, Johann Pachelbel, y de algunos compositores franceses como: Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais, conocimiento que fue sin duda de gran inspiración y formador del eclecticismo que existe dentro su obra.

A los 14 años, fue premiado para estudiar en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Lüneburg, no muy lejos de la ciudad más grande de Alemania de aquellos tiempos que era el puerto marítimo de Hamburgo. En esta escuela Bach aprendió francés e inglés, y recibió un gran bagaje en teología, latín, geografía y física. Además de convivir con los hijos de los nobles más importantes del norte de Alemania que asistían para prepararse en sus carreras diplomáticas, gubernamentales y militares; pero lo que marco realmente esta etapa de su vida fue el entrar en contacto con algunos de los organistas más importantes de la ciudad, en particular con Georg Böhm, Johann Adam Reincken y Nicolaus Bruhns, situación que lo motivo para continuar en el estudio del órgano y conocer los alcances técnicos de dicho instrumento.

En 1703 se trasladó a la ciudad de Arnstad como organista de la nueva iglesia. Debido a la fama del compositor germano-danés, Dietrich Buxtehude, Bach decidió realizar un viaje de más de 320 kilómetros a la ciudad de Lübeck

para conocerlo personalmente a él y a su música, quedando impresionado por la técnica y obra del gran organista. Buxtehude le abrió las puertas de su casa y Bach permaneció en la ciudad cerca de tres meses, hecho que causó el enojo de las autoridades y por lo tanto la necesidad de emigrar a Mülhausen, desempeñándose como organista de la iglesia de San Blas. Aquí comenzó a escribir sus primeras cantatas y fue también el lugar en el cual contrajo matrimonio con su prima María Barbara, con la que tuvo siete hijos.¹

En 1708 se encaminó junto con su esposa a Weimar, donde casualmente había trabajado su abuelo años atrás. Asumiendo el puesto de *Konzermeister* tuvo la oportunidad de realizar algunas de sus grandes obras para órgano.

Al percibir tensiones políticas en aumento en la corte ducal de Weimar, Bach comenzó nuevamente a buscar un trabajo más estable que propiciara sus intereses musicales, por lo tanto partió a la corte del príncipe Leopold ubicada en Köthen.

El príncipe -que también era músico- apreciaba el talento de Bach y lo contrató como *Kapellmeister* (Maestro de capilla). Tenía un buen sueldo y además, un tiempo considerable para componer y tocar. Sin embargo, el príncipe era calvinista y no solía usar música sacra en su corte; por esa razón, la mayoría de obras de Bach de este período fueron seculares. Como ejemplo de ello tenemos *las Suites Orquestales, las seis suites para violonchelo solo y las sonatas y partitas para violín solo*. También los muy conocidos *Conciertos de Brandenburgo* datan de este período.

El 7 de julio de 1720 mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, Maria Barbara, murió repentinamente, causándole este hecho gran dolor. Sin embargo, el mismo dolor y el amor que le tenía fueron la inspiración de una de sus más grandes obras para el violín: la *chacóna* de la *partita numero dos*.

¹ Alberto Basso, La época de Bach y Haendel (Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1977), p. 120.

Al poco tiempo, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke (una soprano joven y talentosa que cantaba en la misma corte) y se casaron el 3 de diciembre de 1721. Pese a la diferencia de edad —ella tenía 17 años menos— parece ser que resultó un matrimonio feliz, ya que juntos tuvieron 13 hijos.

En esos momentos, la vida de Bach parecía perfecta pero desgraciadamente su estancia en Köthen llegó a su fin cuando el príncipe contrajo matrimonio, ya que la princesa sentía un rechazo hacia la música y le reprochaba al príncipe la cantidad de horas que invertía en esta práctica.

En 1723 Bach fue nombrado Cantor y director musical de la Thomaskirche (Iglesia Luterana de Santo Tomás) en Leipzig, un puesto prestigioso en la ciudad mercantil líder de Sajonia. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que estuvo estrechamente ligada al servicio de la aristocracia.

Este puesto final, que mantuvo por 27 años hasta su muerte, le requirió enseñar canto y latín a los estudiantes de la escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente en las dos iglesias de Leipzig.

En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig, así como sus famosas *Pasiones*.

Muchas de las cantatas se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano; algunas de ellas fueron compuestas usando himnos tradicionales de la iglesia.²

Bach murió de apoplejía el 28 de julio de 1750, después de una intervención fracasada en un ojo, perdiendo totalmente la vista.

² Nikolaus Harnoncourt, El Diálogo Musical (Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2003) p. 32.

1.2.-Contexto Histórico

La época de Bach se inicio bajo el signo de Luis XIV, el Rey Sol, soberano teórico del absolutismo, de la grandeza, impuesta no como etiqueta social, sino como sistema político y estímulo económico. Y se cerró bajo el signo de Federico II el Grande, rey de Prusia, teórico del arte militar, dueño absoluto de Europa, que con una sagaz política nacionalista supo convertir a su reino en un país dirigente.

Bajo el mandato del Rey Sol surgió el llamado Academicismo en la búsqueda de la sistematización e institucionalización del conocimiento con los más altos representantes en cada una de las áreas a la cabeza. La sistematización de los criterios estéticos oficiales, tuvo como consecuencia el florecimiento y esplendor en todas las áreas artísticas e influyó a los compositores como Johann Sebastian Bach, quien no solo se vio interesado por la escuela italiana tan en boga desde el renacimiento sino que estudió y transcribió diferentes materiales de las diferentes escuelas europeas, como la música francesa y la inglesa, en las cuales se basó para escribir sus celebres *Suites Inglesas y francesas* para clavecín.³

Fue en esta época que se sucedieron una serie de hechos que evolucionaron la historia de la música, por ejemplo: Rameau publicó en 1722 el *Tratado de la armonía limitada a sus principios naturales*, Benedetto Marcello editó *Il teatro alla moda* en 1720 y *L'estro poetico-armonico* en 1724 y finalmente Bach justificó la nueva escala temperada con el primer libro de su *Clavicembalo ben temperato*. Otro antecedente definitivo en el desarrollo musical de la época, se debió a la escuela holandesa, específicamente con el organista Jan Pieterszoon Sweelinck, organista oficial de Ámsterdam que adaptó el órgano al estilo veneciano de doble coro, y escribió preludios y fugas sobre himnos protestantes. Aquí el papel de la música aparece asociado al culto religioso y a la música interpretada dentro de los hogares, ya que eran estos el centro de la vida musical en esa época.

³ Alberto Basso, FRAU MUSIKA (Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1998), p. 374.

En términos políticos la época de Bach estuvo marcada, principalmente, por el tratado de Utrecht (1713), que puso fin a la guerra de sucesión española, y el de Aquisgrán (1748), que acabó con la de sucesión austriaca.

La crisis europea –de la cual la única que pudo librarse, entre las grandes potencias, fue tal vez Inglaterra, dotada de un Parlamento responsable y libre– arrastró consigo a la diplomacia, hasta el punto de llevarla a la guerra, como único medio para solucionar las disputas internacionales y supranacionales. La ruina que resultó de ello no perdonó ni a vencedores ni a vencidos (por la victoriosa guerra de los siete años, 1756-1763, el mismo Federico II tuvo que pagar un precio exorbitante de hombres y recursos materiales) y el sistema social se resintió a todos los niveles. Verdaderamente los cambios fueron enormes. En Italia, el declive de la dominación española y la entrada en escena de la potencia austriaca; causaron la transformación del ducado de Saboya en reino (1713); la extinción de los Farnesio (1731), que reinaban sobre el ducado de Parma y Plasencia, y de los Medici (1737), grandes duques de Toscana; la asignación del reino de Nápoles a don Carlos de Borbón (1738), etc. Estos hechos dieron un nuevo rumbo político a los acontecimientos, una nueva forma a las ideas, pero no cambiaron la esencia de la realidad social. Las controversias ideológicas no alteraron la primacía que se le daba al soberano, ahora convertido en un “ilustrado”, pero movido por un sentimiento de justicia más aparente que real, y consciente, solo por educación cultural y no por designio político, de la necesidad de otorgar la libertad civil a los súbditos. La crisis de aquella época, debido a este desnivel operante, fue, sobre todo, fruto de la contradicción entre pensamientos y acción, entre las intenciones y la aplicación concreta de los principios.⁴

El protestantismo en Alemania y su estrecha relación con el quehacer artístico de la época trajeron transformaciones de fondo en la forma e intención de la práctica musical que, como es bien sabido, estaba ligada a la expresión del sentimiento religioso.

⁴ Alberto Basso, La época de Bach y Haendel (Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1977), p. 5.

Según Fleming la época barroca tuvo como eje el siglo XVII pero sus límites temporales extremos pueden situarse desde la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, desde Miguel Angel hasta Bach. En el mundo barroco, contradicciones irreconciliables tuvieron que encontrar una forma de coexistencia, y agrega: *“La concepción del mundo cambió radicalmente de universo geocéntrico a universo heliocéntrico, la idea de Copérnico de que la tierra giraba alrededor del sol y no viceversa fue aceptada y por lo tanto la visión del hombre como eje de la creación se encaminó a la creencia de que el universo podía ser conocido en términos lógicos, matemáticos y mecánicos”*.⁵

Dichas ideas constituyeron un punto central de la época del Racionalismo que más tarde desembocó en la Ilustración, término que abarcaba tendencias como la investigación científica, el movimiento enciclopedista y la convicción de que los problemas de la vida podían ser resueltos por la luz de la inteligencia.

⁵ William Fleming, Arte, Música e Ideas (New York: Rinehart and Winston, 1970), p. 268.

1.3.-Suite BWV 1008

Esta suite forma parte de las *seis suites para violonchelo solo*, escritas por Bach aproximadamente en 1720 cuando trabajaba en Köthen como *Kapellmeister*. El probable primer intérprete de estas severas y nutridas obras de gran dificultad técnica fue Christian Bernhard Linigke, chelista nacido en Berlín que trabajo en la corte de Köthen en la misma época que Bach.

Al afrontar la composición de las suites, Bach pudo haber estudiado algunos ejemplos históricos, entre ellos el *Ricercari per violoncello solo, con un Canone a due violoncelli et alcuni Ricercare per violoncello e basso continuo* de Domenico Gabrielli escrita en 1689, o los *Ricercate sopra violoncello o clavicémbalo* de Giovanni Battista Degli Antonii de 1687. Pero el ejemplo que parece haber sido el más acercado a las suites de chelo de Bach son algunas de las piezas de Marin Marais, entre ellas la *tendresse* y la *délicatesse*.

Cabe mencionar que la partitura original de las *suites* está perdida y una de las fuentes principales es una copia hecha por Anna Magdalena Bach, así como otra copia poseída por Johann Meter Kellner, organista y compositor amigo del autor.⁶ Es bien sabido que el redescubrimiento de Bach fue hecho por Mendelsohn al encontrar una partitura de él en una carnicería, pero el descubrir estas *suites* fue mérito del violonchelista catalán Pablo Casals, al encontrarlas en una librería.

La suite que interpreto es la número dos, escrita en re menor y transcrita en mi menor por el guitarrista italiano Paolo Pegoraro. La razón por la cual utilizo esta transcripción es debido a que he cotejado algunas otras transcripciones (entre otras la de Stanley Yates y la de Tadashi Sasaki)) y ésta es la que más me convence en todos los aspectos; primeramente es una tonalidad que se adapta perfectamente a la guitarra, ya que tocarla en la tonalidad original es prácticamente imposible debido al registro del violoncello; otra razón, es que me parece que el enriquecimiento que hace de la línea homófona, es simple al no utilizar

⁶ Alberto Basso, FRAU MUSIKA (Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1998), pp. 626,627.

demasiadas notas ni acordes completos, y es bastante sutil y fino para que las notas que agrega sean solo un refuerzo de la armonía.

Antes de pasar al análisis musical de la obra, me gustaría comentar el concepto de *suite*, así como de cada una de las danzas de esta *segunda suite para violoncello* que citan algunos de los teóricos e intérpretes más importantes del barroco, entre ellos Johann Joachim Quantz y Carl Philipp Emanuel Bach.

Suite. El nombre de *suite* proveniente del francés *suivre* (sucesión), describe una forma musical donde diferentes danzas instrumentales de carácter contrastante se siguen unas a otras, alternándose entre lentas y rápidas, compás ternario y binario, carácter expresivo y brillante y ritmos propios de cada danza.

En tiempos de Bach el orden y las danzas que integraban básicamente la suite eran los siguientes: Alemanda, Corrente, Zarabanda y Giga. Frecuentemente se designa a Froberger como el creador de este orden estándar, porque fue “el primer compositor que agrupa de manera sistemática estas cuatro danzas”. Antes que él, se observa en manuscritos de Louis Couperin, una reunión de piezas hecha por géneros o sin orden bien definido. Sin embargo, la estructura de Froberger no es del todo fija y la mayoría de los compositores introducen variantes.⁷ Por ejemplo Bach en esta suite agrega el preludio y el minuet.

Preludio. Pieza musical corta que tiene su origen en las composiciones para laúd del Renacimiento. Estos preludios eran improvisaciones a las que se dio uso de breves introducciones a piezas más largas o elaboradas como la suite, la fuga, la cantata, la ópera y el oratorio. A veces, los laudistas ejecutaban un preludio para probar la afinación y temperamento de su instrumento o la acústica de un salón antes de que iniciara una sesión musical.⁸

Allemande. De origen alemán y conocida en otros países como Inglaterra y Francia desde el siglo XVI, la allemande o alemanda tuvo su origen a partir de una danza medieval antigua.

⁷ Albert Schweister y M. Hubert Gillot, J. S. Bach. El músico- poeta (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960), p. 167.

⁸ Carl Philipp Emmanuel Bach, Saggio di Metodo per la Tastiera (Milán: Edizioni Curci, 1973), p. 25.

Algunas de sus características son las siguientes: cada parte tiene una breve coda y aproximadamente la misma extensión, generalmente comienza con anacrusa de corchea o semicorchea, su compás es binario, usualmente 4/4, no es muy rápida, en su conjunto su movimiento es caminado y de mucha fluidez.

Courante. Era una danza que se bailaba en las cortes de Italia, Inglaterra y otras partes de Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII, su carácter era informal y de entretenimiento. En Francia se le llamó courante y a diferencia de la corriente italiana que era alegre, en este país fue una danza más formal. Para Quantz la courante debía ser interpretada majestuosamente.⁹

Sarabande. El origen de la palabra es incierto y aunque se ha atribuido su origen a vocablos árabes-persas como: Serbend, que significa canto. Lo más probable es que su difusión a la cultura occidental se haya hecho a través de la cultura española, ya que algunos autores como Zamacois coinciden en que la sarabande o zarabanda apareció en España en el siglo XVI.¹⁰

La sarabande es la pieza más lenta de la suite, usualmente de compás ternario simple, por lo general 3/4. Aire pausado, en ocasiones de movimiento moderado, es solemne y tiene carácter de gravedad, orgullo y nobleza. Se caracteriza por su frecuente acento en el segundo tiempo y por la predominación de las siguientes figuras rítmicas: ♪♪.♪ ó ♪♪

Minuet. Era una de las danzas de la aristocracia francesa de mediados del siglo XVII. Su nombre quiere decir “baile menudo” porque se bailaba precisamente con pasos pequeños. Originalmente era rápida, pero al llegar a la corte del Rey Sol se volvió más lenta. Escrita generalmente en 3/4, se interpreta como si fuera en 6/4. En el barroco temprano el minuet era una danza binaria, pero al llegar a la época de Bach se transformó en una forma ternaria, la parte B del minuet tiene un carácter que contrasta con la parte A, cambiando en algunas ocasiones de tonalidad. Generalmente es más lírico.

⁹ Johann Joachim Quantz, Trattato sul flauto traverso (Bologna: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992), pp. 342,343.

¹⁰ Joaquín Zamacois, Curso de formas musicales (Barcelona: Editorial Labor, 1982), p. 178.

Gigue. La referencia que me parece más acertada acerca del origen de la gigue, es la que señala Luis Horst¹¹, al mencionar que se encontró en Inglaterra en el siglo XVI, donde el término “jig” designaba una danza de ritmo liviano e irreverente, que era común ejecutarla al final de las obras de teatro, acompañada de un conjunto de versos libres. Generalmente escrita en compás de 3/8, 6/8 o 12/8.

¹¹ Louis Horst, Formas Preclásicas de la Danza (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966), p.59.

1.4.-Análisis Musical

Preludio

A mi parecer es el movimiento más introspectivo dentro de la suite. El motivo inicial comienza con la aparición de la tríada menor en el primer grado de la tonalidad (*mi menor*) que se desarrolla mediante una serie de arpeggios sobre el séptimo grado para así cerrar la primera frase:

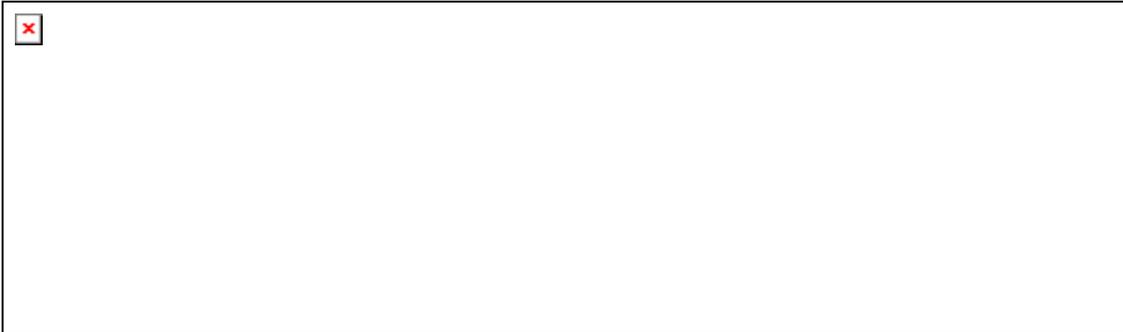
1. Prelude



La siguiente idea musical son ocho compases en los cuales existe una progresión modulante que termina en *Sol Mayor*:



A continuación vuelve a aparecer el motivo inicial en el relativo mayor, aunque inmediatamente modula a la dominante y comienza una serie de modulaciones, aquí el desarrollo se vuelve pasión, esa parte de introspección del inicio desea ser revelada, un tinte de optimismo inunda esta segunda parte:



Este clima de tensión es tranquilizado armónicamente cuando el motivo de la obra aparece nuevamente pero en la dominante de *mi menor* y mediante un dibujo melódico parecido al inicial, dando paso en el compás 44 a una nueva progresión de carácter angustiante en la dominante:

La última parte la llamaré sección cadencial ya que se desarrolla entre la subdominante y la dominante a través de polifonía oculta para finalizar en el primer grado:

Allemande

En esta danza de estructura $||:A:||:B:||$. Existe en su inicio, un signo muy característico de la escritura de Bach: en el cual la nota inicial está escrita en dieciseisavos pero se interpreta como si fuera un octavo. Escrita de manera simétrica, se compone por 12 compases cada una de las partes.

Pasando a cuestiones armónicas, el inicio de la danza en el primer grado, se ve alterado hasta el tercer compás que modula a *la menor*.

2. Allemande

Al final del cuarto compás y todo el quinto compás realiza una progresión politónica que regresa nuevamente al primer grado de *mi menor* en éste mismo compás:

En el compás 8 modula a *si menor* y en esta tonalidad permanece hasta la parte B. Cabe destacar la “tirata” que realiza Bach para reforzar el acorde de dominante de la dominante y la tercera de picardía que introduce al final de la primera parte:

V del V

Tercera de picardía

La segunda parte inicia en la dominante de la tonalidad original y después de modular en el compás 15 a *la menor* permanece en esta tonalidad hasta el compás 19 cuando modula a *Sol Mayor*:

Me parece interesante señalar la cadencia rota que se presenta en el compás 21 y el regreso a través de una cadencia perfecta a *mi menor*.

V de Em

VI

Esta allemande, está llena de melancolía y a pesar de la cascada de dieciseisavos que se encuentran en toda la danza nunca deja de tener un carácter bailable, incluso dando la oportunidad de jugar con la “inegalité” en algunos pasajes. Desde el inicio una formula rítmico-melódica sin preámbulos declara sobre cual de las líneas deberá proceder todo el movimiento y la continuidad del discurso encuentra en algunos lugares un reposo, “una fermata” en la cual se recuperará la energía empleada hasta ese punto de la obra, para después continuar con el discurso.

Courante

Escrita en estilo italiano es la danza con más brío y luminosidad de la suite, el impulso inicial para llegar al acorde de dominante con séptima en el segundo compás, nos marca la alegría y la liberación de ésta. Encontrando en este lugar, el punto de reposo y de partida de un desarrollo escalístico que aparecerá a lo largo de la danza. La siguiente frase de cuatro compases pasa por la tónica y el quinto grado para reposar nuevamente en el sexto compás con otra nota larga en el relativo mayor:

3. Courante

En el compás 10 la dominante de *mi menor* irrumpe para crear tensión, que después es complementada por la dominante de la dominante, resolviendo en el compás 13 al nuevo primer grado, *si menor*. Sobresale la polifonía oculta del compás 15 que nos conduce al sexto y quinto grado de la misma tonalidad, para en el último compás de la primera parte conducirnos a la nueva tónica, *Si Mayor*.

La parte B comienza igual que la primera parte a excepción que el reposo lo realiza en la subdominante y después del desarrollo escalístico vuelve a reposar, pero en otra tonalidad, *Do Mayor*:



En el compás 22 modula a *Sol Mayor* después de realizar una cadencia perfecta. La progresión armónica es similar en la repetición de la polifonía oculta de la primera parte, pasando por la dominante de *mi menor* y por la dominante de la dominante en el compás 31, finalmente regresa a la dominante y termina en el primer grado:



El final de esta danza es majestuoso y soberbio, dando paso a realizar un gran contraste con la sarabande.

Sarabande

Bach la coloca al centro de la suite con la probable intención de crear un punto de reposo y meditación dentro de lo abrumador de las otras danzas. De carácter intensamente expresivo, la composición es asimétrica, contando con 12 compases la primera parte y 16 la segunda. Pero al interior de cada parte se encuentran diseños rítmicos iguales en algunos compases. Por ejemplo: son iguales entre ellos los compases 1 y 5, los compases 2, 4, 6 y 8, y por último los compases 9 y 10.

Destaca en la primera parte la colocación del acorde de dominante en el segundo tiempo debido a que en la zarabanda se acentúa este tiempo.

La primera frase consta de 4 compases en la tonalidad de *mi menor* en el que destaca la figuración rítmica que como ya mencioné se repetirá más adelante. La siguiente frase que comienza en el compás 5 presenta casi el mismo diseño rítmico y melódico, pero armónicamente existen diferencias ya que en el compás 7 hay una dominante de *Re Mayor* que resuelve en el siguiente compás. Esta resolución funciona a la vez como dominante de *Sol Mayor* dando fin a la segunda frase. La tercera y última frase de la primera parte siguen estando en el relativo mayor, es decir *Sol Mayor*, y presenta un pequeño desarrollo del diseño rítmico inicial:

4. Sarabande

1

8

8

15

La segunda parte comienza con la dominante de *Do Mayor*, resolviendo en el compás 14, inmediatamente después aparece la dominante de *la menor* que resuelve en el compás 16 dando fin a la primera frase de ésta segunda parte. La segunda frase pasa por varias dominantes creando tensión y a la vez ansia por reposar en algún punto.

Llama la atención la cadencia rota en el compás 21 que seguirá manteniendo dicha tensión hasta la aparición de la cadencia perfecta en el compás 24.

La última frase, compás 25 realiza a manera de coda una progresión de dominantes: dominante de *Do Mayor*, dominante de *la menor*, dominante de *Re Mayor*, dominante de *Si Mayor* y por último en el compás 27 la dominante de *mi menor* que resuelve a la tónica en el siguiente compás:

c.13



c.15



c.20



c. 26



Minuet I

Éste minuet I de estructura binaria, está compuesto por 8 compases en la parte A y 16 en la parte B, que se repiten respectivamente. Es de carácter elegante y por cuestiones propias de la manera de bailar la danza se debe interpretar acentuando cada seis tiempos y no cada tres como lo señala el compás. Esta danza es perfecta para articular algunas notas en el tiempo débil y al igual que todas las danzas, realizar ornamentaciones es de gran enriquecimiento en las repeticiones.

La parte A se compone de dos frases de cuatro compases cada una. La primera frase esta escrita sobre los acordes de tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V). La segunda frase tiene una estructura melódica parecida pero el giro armónico es diferente: I-VI-IV-V, culminando con una semicadencia al V para dar lugar a la segunda parte que comienza en la región de dominante:

5. Minuet I

13

La parte B consta de dos periodos de 8 compases cada uno y a su vez cada periodo esta constituido por dos frases de 4 compases.

El primer periodo comienza en el V de *mi menor* que ahora se vuelve I de *Si Mayor* y se desarrolla sobre los acordes de I y IV. El segundo periodo comienza con la dominante de *la menor* que resuelve en el compás 19 a la tónica y finalmente en el compás 21 aparece la dominante de *mi menor* para concluir esta segunda parte con una cadencia perfecta en los compases 23 y 24:

13

Minuet II

Escrito en el homónimo mayor provoca un cambio en el carácter de la danza, a la elegancia del primer minuet se le agrega un toque de inocente alegría, una especie de *divertimento*. Este segundo minuet tiene la misma estructura del minuet I, constando de 8 compases la primera parte y 16 la segunda. El primer periodo es exactamente igual al minuet I, armónicamente hablando I-IV-V, pero en la tonalidad de *Mi Mayor*:



La parte B, comienza en el I de *Si Mayor* para después ir en el compás 11 al IV ó lo que es lo mismo: V de *La Mayor* resolviendo en el siguiente compás. En el compás 13 aparece el V de *do sostenido menor* convirtiendo a esta frase un poco oscura en comparación con las frases anteriores, y es hasta el compás 17 que modula a *fa sostenido menor* con una cadencia II-V-I, que resuelve en el compás 19. En el compás sucesivo el I de *fa sostenido menor* se transforma en II de *Mi Mayor* y ya de regreso a la tonalidad en la que empezó, utiliza en la última frase una sección cadencial con los grados V-II-IV-V y I.



Después de este segundo minuet, se regresa al primero de una manera mucho más ornamentada, para así concluir la forma ternaria.

Gigue

La última danza de esta suite, cierra la obra de una manera festiva. El motivo inicial de la danza le otorga un carácter burlesco y lleno de vehemencia, mismo que a veces aparecerá de una manera más grave y un poco meditabunda, pero siempre predominando éste carácter.

Escrita en forma binaria $||:A:||:B:||$, su estructura es asimétrica contando con 32 compases la parte A y 45 la parte B.

La primera frase expone una idea musical sobre la cual se desarrollará toda la obra:



La segunda frase modula a *Sol Mayor* mediante una cadencia II- V- I:



Del compás 9 al 14 aparecen una serie de acordes de VII resolviendo al primer grado de diferentes tonalidades, otorgando una sensación de inestabilidad armónica, que se estabiliza hasta el compás 20 en el cual regresa a la tonalidad de *mi menor* que a su vez se convierte en el VI de *Sol Mayor*, comenzando un fragmento cadencial que pasa por los siguientes grados: III-VI-II-VII y I de *Sol Mayor*:



En el compás 21 se produce una modulación a *si menor* a través de la dominante, sobresale en esta primera parte de la *gigue* la utilización de un motivo repetitivo de cuatro compases que pasa por los siguientes grados: I-IV-V-II y concluyendo con una cadencia que da fin e inicio a la segunda parte:

La segunda parte comienza presentando la misma idea musical inicial pero en el relativo mayor, *Sol Mayor*. Después de pasar por la tonalidad de *la menor* en los compases siguientes, regresa a *Sol Mayor* hasta el compás 53. Finalmente el retorno a *mi menor* que es la tonalidad inicial de la danza se produce en el compás 59, a los pocos compases vuelve a aparecer el motivo repetitivo de la primera parte, pasando por los grados: I-IV-I-VI:

Los 12 compases finales y por lo cual es asimétrica la danza, funcionan como *coda*, ya que además de su función cadencial, realiza una nueva presentación del motivo repetitivo concluyendo la obra con una cadencia VI-II-V-I.

1.5.-Sugerencias de Interpretación

a) El principal problema interpretativo de la *suite*, es resolver la ejecución de las ligaduras de fraseo tal como están escritas en la partitura original.

Al hablar de las ligaduras de fraseo, debo hablar de la principal diferencia técnica existente entre la guitarra y el violoncello, que es: *el arco*. En el cello las ligaduras se pueden realizar a través de un solo impulso del arco, otorgándole con esto el sentido musical de fraseo, mientras que en la guitarra al carecer del arco se sirve del recurso técnico llamado “ligado guitarrístico”, punto muy importante en la suite, ya que estos ligados deben ser consecuentes con la frase musical, es decir, si la frase es decreciente el ligado debe corresponderle.

b) Otra situación que se requiere resolver, es la ornamentación de las danzas. Personalmente me apoyé en tratados especializados en música antigua, entre otros, el libro de Joachin Quantz y el de Carl Phillip Emmanuel Bach.

Al hablar de la *suite*, se habla de una unidad y aunque se componga de diferentes danzas, cada una forma parte de un todo. Por lo tanto, y de acuerdo con muchos excelentes intérpretes, como: Pieter Wispelwey¹² o Bruno Cocset¹³, considero que la suite puede ser interpretada “in attacca” o mejor dicho, sin pausas entre sus movimientos, para justificar que la carga emotiva fluya sin interrupción.

A continuación mencionaré las danzas en las cuales encontré dificultades técnicas e interpretativas más relevantes.

· En el *preludio*: la pulsación rítmica es de suma importancia, ya que permite flexibilizar el tempo y las frases. La articulación y la “inegalité” debe ser poca y de buen gusto para de esta manera no volver la danza predecible.

¹² Violonchelista holandés nacido en 1964, alumno de Anner Bylsma y considerado por la crítica especializada como uno de los chelistas más versátiles, ya que su repertorio abarca desde Bach hasta Britten, entre otros

¹³ Violonchelista francés, famoso por sus interpretaciones de música antigua y por formar parte del ensamble Hespèrion XX de Jordi Savall

· La *courante*: presenta dificultad debido a la velocidad propia de la danza. Una buena digitación de ambas manos (entendiéndose por esto, el evitar cruzamientos de mano derecha), así como el uso de “ligados ascendentes” en mano izquierda, ayudan a obtener una mejor fluidez y relajación a lo largo de la danza.

· En la *gigue*: el uso del staccato puede embellecer de manera notable la danza. Existen ciertos puntos ideales para complementar una frase o motivo con un adorno que ayude e impulse el dibujo melódico de la pieza. Recomiendo en esta danza el estudio por separado de las frases complicadas con ritmos punteados, además de hacer énfasis en las progresiones rítmico-melódicas que se encuentran a lo largo de ésta.

Ejemplo:



Posible estudio:



2. DREI TENTOS DE HANS WERNER HENZE (1926)

2.1.-Hans Werner Henze

Nació en Gütersloh, Westfalia (Alemania) el 1 de julio de 1926. Henze es el mayor de los seis hijos de un profesor de primaria alemán, y desde muy temprano mostró un gran interés por el arte y la música, lo que unido a su puntos de vista políticos, produjo un temprano conflicto con su conservador padre.

Comenzó sus estudios musicales en la Escuela Estatal de Música de Braunschweig en 1942, pero tuvo que dejarlos al ser alistado por el ejército alemán en 1944 (casi al final de la segunda guerra mundial). Al poco tiempo fue capturado y hecho prisionero hasta el final de la guerra. En 1945 se convirtió en pianista de acompañamiento en el teatro de la ciudad de Bielefeld y gracias a esto pudo continuar sus estudios con Wolfgang Fortner en la Universidad de Heidelberg.

Al principio trabajó con la técnica dodecafónica, con ejemplos como su *Sinfonía núm. 1* y el *Concierto para Violín núm. 1*, de 1947. En 1948 se convirtió en ayudante musical del *Deutscher Theater* en Constanza, Alemania, en donde compuso su primera ópera *Das Wundertheater* (basada en una obra de Cervantes).

En 1950 pasó a ser director musical del ballet del Teatro Estatal de Hessen en Wiesbaden, en donde compuso dos operas para radio, su primer concierto para piano, así como su primer trabajo para escena de verdadero éxito, la ópera influenciada por el jazz, *Boulevard Solitude*, una moderna revisión de la tradicional historia de Manon Lescaut.¹⁴ Henze tomó también parte en la famosa Escuela de Nueva Música de Darmstadt, Alemania, el cual fue un vehículo clave en la propagación de las técnicas musicales de vanguardia.

¹⁴ Enzo Restagno, Henze (Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1986), p. 14.

En 1953, dejó Alemania decepcionado por actitudes de homofobia y por el clima político en general para trasladarse a Italia, en donde vive desde entonces. Inicialmente tuvo que sufrir aún más decepciones, con los polémicos estrenos de la ópera *König Hirsch* (1952-55), a partir de un texto de Carlo Gozzi y del ballet *Maratona* con libreto de Luchino Visconti.

Tiempo después, inició una larga y fructífera cooperación con la poetisa Ingeborg Bachmann. Con ella como libretista, compuso las operas *Der Prinz von Homburg* (1958) a partir de un texto de Heinrich von Kleist y *Der junge Lord* (1964) a partir de textos de Wilhelm Hauff así como *Serenades and Arias* (1957) y su *Choral Fantasy* (1964).

De 1962 a 1967, Henze dio clases magistrales de composición en el Mozarteum de Salzburgo y en 1967 se convirtió en profesor visitante en el Dartmouth College de New Hampshire, Estados Unidos. Durante esos años, uno de sus mayores éxitos fue el estreno de la ópera *The Bassarids (Die Bassariden)* (1964-65) en el Festival de Salzburgo.

A partir de esta época, aumentó considerablemente su implicación política influenciando también su obra musical. Por ejemplo, el estreno del oratorio *Das Floss der Medusa* (1968) en Hamburgo fracasó ya que sus colaboradores de Berlín Occidental rechazaron interpretar la obra bajo un retrato del Che Guevara y de una bandera revolucionaria que su libretista había situado sobre el escenario, razón por la cual fue una de las personas detenidas al final del estreno. Henze dedicó un año a la enseñanza en Cuba, aunque luego quedó desilusionado con la política de Fidel Castro.¹⁵

Su posición política también influenció mucho la creación de su *Sinfonía núm.2* (1969), su *Concierto para violín núm. 2* (1971) y su pieza para palabra hablada y orquesta de cámara *El Cimarrón*, compuesta a partir de un libro del autor cubano Miguel Barnet sobre la fuga de unos esclavos negros durante el periodo colonial cubano.

¹⁵ Enzo Restagno, *Henze* (Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1986), pp. 17-19.

La labor de crítica política de Henze llegó a su cenit en 1976 con el estreno de la ópera *We Come to the River*, debido al gran contenido político de la obra.

En ese mismo año, fundó la asociación *Cantiere Internazionale d'Arte* en Montepulciano, Italia, con la intención de promover música contemporánea, estrenando ahí mismo su ópera infantil *Pollicino* en 1980. De 1980 a 1991 impartió la cátedra de composición en la Escuela de Música de Colonia, Alemania. En 1984 creó en la región austriaca de Estiria, el Festival de Música Juvenil *Deutschlandsberg*.

En esta época, sus óperas volvieron a ser más convencionales, con ejemplos como *The English Cat* (1983) y *Das verratene Meer* (1990) basada en la novela *Gogo no Eiko* del escritor japonés Yukio Mishima.

Sus últimas obras, si bien argumentablemente menos controvertidas, continúan con su implicación política y social. Como por ejemplo: el *Requiem* (1990) escrito en memoria del músico Michael Vyner. Su *novena sinfonía*, para coro mixto y orquesta (1997), incluyendo versos de la novela *The Seventh Cross* de Anna Seghers, que es una mirada a la época más oscura del pasado alemán, en la que el mismo Henze vivió su niñez y adolescencia.

Su más reciente éxito fue el estreno de la ópera *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* (2003) en el Festival de Salzburgo, basada en un cuento de hadas sirio.

2.2.-Contexto Histórico

Las transformaciones políticas, las revoluciones sociales y culturales que se suceden en el siglo XX no tienen parangón con periodos anteriores de la historia. Y es precisamente ésta época en la cual vive Hans Werner Henze.

Durante el siglo pasado se dio fin al colonialismo directo, los estados totalitarios desaparecieron de todas las naciones desarrolladas, los avances tecnológicos y el continuo desarrollo de la revolución industrial iniciada en el siglo XVIII, contribuyeron de manera irreversible al mejoramiento de las condiciones de vida de buena parte de la población mundial.

Sin embargo estos mismos adelantos empujaron a la humanidad a las más grandes desgracias producto de las guerras que también se vieron beneficiadas del desarrollo tecnológico y el incremento de la producción industrial.¹⁶

Durante la temprana infancia de Henze, Hitler se había apoderado de Alemania con un apoyo de la población alemana sin precedentes. Alemania dejó de lado la República de Weimar y se convirtió en un estado totalitario al igual que la Italia de Benito Mussolini.

Mientras tanto, Alemania se desarrollaba nuevamente mediante la industria y la inversión del estado en infraestructura. Desgraciadamente la Segunda Guerra Mundial marcó como ningún otro acontecimiento a ésta década y al siglo en general.

Como ya mencioné anteriormente, Henze tuvo participación directa dentro de la guerra al ser alistado en el ejército alemán, hecho que obviamente marcó su vida. Su patria al finalizar la guerra había sufrido enormes pérdidas humanas y materiales.

Henze también vio cómo la URSS, que había sido aliada de los países que derrotaron a Alemania y las demás naciones del Eje, rápidamente se vio transformada en el “enemigo de occidente”, periodo que se conoció como “Guerra Fría”. Hecho que influyó más en su persona y en su música al refugiarse en Cuba.

¹⁶ Martha Gargari, Historia del Mundo Contemporáneo (México D, F: Alambra, 2005), p. 36.

En el primer lustro de la década de los sesentas, el régimen implantado en Cuba por Fidel Castro y el Che Guevara, orientó la política de Cuba hacia la URSS, de la cual paso a ser un incondicional aliado en detrimento de los intereses geoestratégicos de Estados Unidos. La situación tuvo su punto más dramático en la “Crisis de los misiles de 1962” la cual llevó a la humanidad a estar más cerca que nunca de una tercera guerra mundial.¹⁷ Henze en Cuba encontró grandes amigos y se influenció bastante de su música, aunque no coincidió en todos los aspectos con la política de Castro.

Mientras tanto en Europa se consolidó la reconciliación franco-alemana, sobre las que en gran medida se basó la construcción de la Unión Europea (UE) que se había iniciado en la década anterior. Alemania se afianzó como tercera potencia económica mundial detrás de Estados Unidos y Japón. Gran Bretaña, al igual que Francia, perdió prácticamente la totalidad de sus colonias, en un proceso que se inició una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial.

Ya en los años setentas, el conflicto árabe-israelí y la etapa final de la guerra de Vietnam dominaron la mayor parte de la vida política de esta época. El mercado del petróleo se vio sacudido por las disposiciones de la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo) que arrastró a los países industrializados a una crisis en el sector energético y por ende a toda la industria y la sociedad. Se dió un bloqueo en el suministro del petróleo y fueron las naciones productoras las que fijaron los precios del combustible.

Por obvias razones Henze siempre estuvo al pendiente de los conflictos políticos del mundo y criticando desde su música, el manejo de éste.

El inicio de los años ochenta estuvo marcado por el aumento de las tensiones entre la URSS y EEUU. La amenaza nuclear se hizo más latente que nunca, por lo que a mediados de la década se produjo un acercamiento entre los dos bloques, que se vio favorecido principalmente por las políticas conocidas en occidente como Glasnot y Perestroika, del mandatario soviético Mijail Gorbachev.

¹⁷ Martha Gargari, Historia del Mundo Contemporáneo (México D, F: Alambra, 2005), p. 37.

Estos hechos afectaron sin duda a Henze ya que prohibieron algunas de sus operas en la Alemania Occidental.

En 1989 la URSS y el bloque soviético en general se encontraron más debilitados que nunca. En noviembre el muro de Berlín que encarnaba la división de dicha ciudad desde el fin de la segunda guerra mundial, fue demolido por los propios berlineses, dando con ello el golpe de gracia a la era soviética.

Esta década dio nacimiento a un nuevo mundo. Tras la caída del muro de Berlín se desencadenó la desintegración de la URSS dando nacimiento a nuevos estados independientes y permitiendo la reforma política en las naciones que habían permanecido bajo su influjo. De entre estas naciones sobresaldría la Federación Rusa, que fue liderada por Boris Yeltsin durante todo el período.¹⁸

La República Popular China empezó a ver los beneficios de su política de transformación económica iniciada a finales de los años setenta, que hicieron que el país abandonara poco a poco los principios de la economía comunista clásica desarrollando una particular economía de mercado.

Alemania es actualmente una de las potencias económicas e industriales más poderosas, no solo en Europa, sino a nivel mundial. Musicalmente existe un gran desarrollo contando con las mejores orquestas y maestros de Europa. Henze, aún con todo este desarrollo, sigue viviendo en Italia.

¹⁸ Martha Gargari, Historia del Mundo Contemporáneo (México D, F: Alambra, 2005), pp. 40-43.

2.3.-Drei Tentos

Antes de hablar en particular de la obra, me gustaría mencionar el concepto de *tento*; “los organistas españoles de los siglos XVI y XVII daban este nombre a una piezas intermedias entre el preludio y el *ricercar* de los demás países, y que parecían destinadas a **tantear** el teclado como se practicaba en el preludio. En su acepción más justa, tal como fue empleado el *tento* en la música antigua española, viene a significar lo que hoy se llama *preludio*”.¹⁹

Los Drei Tentos para guitarra sola, fueron creados a manera de *intermezzi* dentro de una de las más interesantes obras de Henze, la **Kammermusik**, compuesta en 1958 para soprano y pequeño ensamble de cámara.

La *Kammermusik*, tuvo su inspiración en una de las obras del gran poeta romántico Friedrich Hölderlin llamada: *In lieblicher Bläue* (En el amado azul). Esta poesía fue escrita durante los largos años de locura que marcaron el final de la vida del poeta. Hölderlin fue un genio visionario que vivió los últimos cuarenta años de su vida en un manicomio, escribiendo poesías de inquietante lucidez que poco a poco mientras el poeta envejecía se hacían más lejanas y fuera de la realidad, hablando metafóricamente de otros mundos. Podríamos llamarla locura o algún tipo de virtud profética, pero lo cierto es que era un hombre de extraordinaria sensibilidad e imaginación.

Dentro del *In lieblicher Bläue*, se encuentra ya sea la belleza o el sufrimiento en su más grande expresión. La música de Henze pienso que quiere representar y resumir el significado de esta poesía de Hölderlin.

A continuación presento los textos, sobre los cuales están inspirados los *Drei Tentos*, en una traducción propia:

Tento I

Tú, Pequeño arroyo, me parece que te puedo tocar mientras corres, así claro, como el ojo de la divinidad, a través de la Vía Láctea. Te conozco bien, pero lagrimas me surgen de los ojos.

¹⁹ Michel Brenet, Diccionario de la Música (Barcelona: Editorial Iberia, 1946), p.510.

Tento II

En la vida frecuentemente el ojo encuentra seres que se pueden considerar más bellos que las flores. Oh! Yo lo sé bien!

Tento III

Hijo de Laio, pobre extranjero en Grecia! La vida es muerte, y también la muerte es vida.²⁰

²⁰ El texto original es el siguiente: "Du schönes Bächlein, du scheinst ruhend, indem du rollest so klar, wie das Auge der Gottheit, durch die Milchstrasse. Ich kenne dich wohl, aber Thränen quillen aus dem Auge"

"Es findet das Aug'oft im Leben Wessen, die viel schöner noch zu nennen wären als die Blumen. O! Ich weiss dass wohl!"

"Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland! Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben"

2.4.-Análisis Musical

Tento I

En comparación con el poema, se pueden considerar algunas similitudes. Primeramente el *tento* está desarrollado en el registro agudo, el cual le otorga una atmósfera etérea, casi metafísica. La mayoría de las indicaciones que Henze señala, están sobre un matiz *piano* (*p*), y algunas veces aun más *piano* (*pp*), creando con esto una intensidad ligeramente perturbante.

El *tento*, está formado por dos partes, las cuales están muy bien delimitadas tanto en el principio como en el final por las mismas ideas musicales.

El inicio de la obra es una especie de túnel que inicia en el primer compás e irrumpe después por completo en una precipitosa e inevitable caída hacia el diseño fundamental:



Encontrando en el segundo compás el motivo principal del *tento*, un intervalo de segunda mayor:



Ahora que la pieza ha encontrado el eje sobre el cual girará, mantiene el equilibrio oscilando sobre sí mismo (a) mientras, que introduce el segundo motivo con un intervalo de quinta justa (b):



Una combinación de los dos motivos produce otra idea, la cual llamare idea A:



Idea que se repite pocas veces en toda la obra, por ejemplo al final de la primera parte:



El motivo principal lo usa Henze dos veces para generar suspenso antes de un cambio de registro. Las notas *fa sostenido* y *sol sostenido* y sus contrapartes *mi* y *fa sostenido* las repite insistentemente hasta que la obra alcanza el fin de la primera parte:



La segunda parte inicia otra vez con la especie de túnel que desemboca en el motivo principal:



Utilizando otra vez el acompañamiento de *fa sostenido* y *sol sostenido*, usado otra vez para señalar el fin de una sección, esta vez en la principal línea melódica:



Para el final de la obra se presenta nuevamente la idea A:



Me parece que una sensación de éxtasis es provocada por la repetición del motivo principal a lo largo de toda la obra. En resumen Henze se sirve de una estructura simple de dos partes basada sobre dos intervalos, uno de segunda mayor y uno de quinta justa.

Tento II

En ésta obra llama la atención el constante cambio de compás que existe, así como las múltiples indicaciones de Henze sobre la dinámica.

El irregular movimiento rítmico del segundo *tento* produce dos efectos significativos, uno, es que al escucharlo nos hacemos conscientes de nuestro cuerpo, se podría decir, que dan ganas de bailar al escuchar la sección *Vivace*. El otro efecto es que suscita una intensa pasión.

Desde el punto de vista estructural, este *tento* tiene tres secciones. La primera consiste en una exposición excitante de los motivos-intervalicos, sobre los cuales se basa la pieza, apareciendo indicaciones del compositor como: *rubato* y *leggiero quasi legato*. Después le sigue la sección *Vivace*, en la cual sobresale el aumento en la pulsación rítmica por lo que la obra se vuelve más rápida y a mi forma de ver aumenta la tensión, creando con esto el climax de la obra. Para finalmente en el compás 40 llegar a la última sección, que es de pura declamación.

En el inicio de la obra aparece el motivo sobre el cual se desarrollara gran parte de la obra, basado sobre el intervalo de tercera menor:



Que pudo haber estado escrito así:



Henze se sirve del intervalo de octava para dar mayor expresividad y recurre a la misma fórmula en el compás siguiente:



Los grandes intervallos son introducidos de manera diferente a partir del compás 10. Ahora aparecen realmente dos voces, aunque Henze en el compás 14, lo escribe de esta manera:



Pero habría podido ser así:



Escrito con la polifonía oculta un poco a la manera de Bach, como se puede apreciar en el primer capítulo de éste trabajo.

El motivo principal con el intervalo de tercera menor, es utilizado de manera invertida en el compás 10, asumiendo esta vez un verdadero significado temático:



Y se transforma en una tercera mayor, consiguiendo la máxima fuerza expresiva en el compás 21 dentro de la sección *Vivace*:



Mientras tanto, en la misma sección un intervalo de sexta menor, que es a su vez la inversión de una tercera mayor, es utilizado por Henze en la línea más grave y se encuentra también en la melodía.

El otro intervalo lleno de significado temático que aparece bastante frecuente en este *tento*, es el intervalo de cuarta, el cual se encuentra en el primer compás:



Pero no se manifiesta plenamente sino hasta el *accelerando* que precede a la sección *Vivace*:



Casi al final del *tento*, este intervalo es desarrollado brevemente junto con el intervalo de tercera mayor:



Los tres motivos principales son reunidos sutilmente en una contundente resolución final:



El *mi bemol* es introducido por el *do* y el *re* del compás anterior, para así formar el intervalo inicial de tercera menor, así mismo el *si* de la melodía proviene del *mi*, como lo muestra la línea superior:



Al final el motivo utilizado en la sección *Vivace* (intervalo de sexta menor) es resuelto en un *si bemol*:



Tento III

La forma del tercer *tento* es libre. Fundamentalmente es una canción napolitana fragmentada por interrupciones que en un primer momento parecen no tener mucha conexión con la totalidad de la obra, pero al final se funde con la melodía.²¹

Fragmentos melódicos de un canto de tipo folclórico, casi siempre en octavas, muestran el inicio nostálgico y melancólico de este *tento*. El total del material temático está contenido en la primera frase. En la melodía principal aparecen los intervalos más significativos: el de cuarta (a) y de tercera (b).

De estos dos el de cuarta es el más importante ya que da la base interválica para el *leggero e scorrevole*, compuesto de dieciseisavos. Otro motivo esencial para el desarrollo de la pieza es la melodía casi siempre a grados conjuntos que algunas veces sube y otras baja (c).

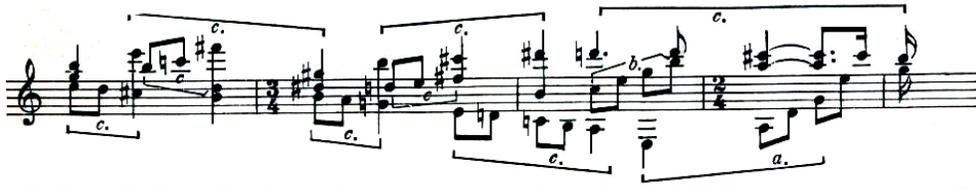
The image contains two musical staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, showing a sequence of notes with intervals labeled 'a' and 'b'. The lower staff is a rhythmic accompaniment in 3/4 time, consisting of sixteenth notes, labeled 'leggero e scorrevole' and 'p'.

Los dieciseisavos vuelven a aparecer en el compás 11.

The image shows a single musical staff with a rhythmic pattern of sixteenth notes, labeled 'come sopra' and 'pp'.

²¹ David Leisner, "Tre vedutte prospettiche dei Drei Tentos di Henze," *il "Fronimo"*, Octubre, 1977, pp. 19-22.

En una melodía particularmente bella, a la mitad los tres motivos vienen reunidos en un contrapunto bastante interesante:



El tercer *tento* no parece tener una inspiración trágica de acuerdo al poema, aunque sí evoca un aura de nostálgico sentimentalismo, que emerge con notable claridad en la mitad de la pieza, en donde la melodía viene armonizada en tercetas:



Y también casi al final en donde un acorde de séptima mayor sigue evocando esta aura sentimental:



Al final utiliza el tema inicial literalmente, pero los armónicos en el último compás resumen perfectamente la ligereza y el sentimiento cíclico que contiene la obra:



2.5.-Sugerencias de Interpretación

El ritmo y las indicaciones de dinámica son componentes muy importantes en la obra. Sus constantes cambios de compás, así como el timbre que se utilizará en cada *tento* e incluso en cada frase, son una parte esencial de ésta, convirtiéndola en una obra técnicamente difícil, pero también dejando un gran margen de libertad para el gusto de cada intérprete.

- A lo largo del primer *tento* la escritura en el registro agudo de la guitarra es muy frecuente, por lo que el cuidado en pisar exactamente el traste indicado debe ser muy minucioso. Así mismo, es importante mantener la duración de cada nota – tal como lo exige el compositor-, resolviendo ésta dificultad mediante extensiones en la mano izquierda.

- En el segundo *tento*, la rítmica sincopada mezclada con los sonidos sobre agudos y la rapidez de gran parte de la obra, exigen una buena digitación de ambas manos. Recomiendo para la parte sobre aguda (a partir del compás 10), tratar de dejar la mayoría de las notas ligadas unas a otras y de esta manera evitar que suene entre cortada la melodía. Una manera de resolver los pasajes difíciles es estudiando cada sección con ritmos punteados y con un tempo lento.

- El fraseo claro y el contraste de timbres entre las secciones del tercer *tento*, harán de este movimiento una obra hermosa y de distensión para el escucha en contraste con el movimiento anterior. Los intervalos sobre los cuales está basada la obra necesitan ser marcados con énfasis, por lo que sugiero un ataque más frontal a la cuerda.

Los *drei tentos* gozan a mi juicio de una libertad sonora grandiosa, personalmente puedo explorar casi todos los timbres de mi guitarra con los diferentes ataques de mi mano derecha. Recomiendo ampliamente jugar con las dinámicas escritas por el compositor y encontrar un equilibrio con la sonoridad que pueda brindar la guitarra de cada intérprete.

3. VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CABEZÓN DE MANUEL MARÍA PONCE (1882-1948)

3.1.-Manuel María Ponce

Los azares propios de la inestable vida política de México durante el siglo XIX determinaron el nacimiento del compositor en Fresnillo, Zacatecas. Aún cuando sus padres provenían de Aguascalientes, se vieron obligados a abandonar dicha ciudad por un pasado nada conveniente en la época de los gobiernos y ayuntamientos liberales: “Su padre había servido a Maximiliano en tiempos del imperio. De modo que la familia Ponce se había refugiado en Zacatecas, lugar donde nació el decimosegundo de sus hijos el 8 de Diciembre de 1882”.²²

Tres meses después la familia Ponce regresó a la ciudad de Aguascalientes, ciudad en la cual permaneció Manuel los primeros dieciocho años de su vida y la que consideró siempre como su tierra.

La vida de Ponce durante su infancia y adolescencia transcurrió sin mayores contratiempos. En la casa paterna se cultivó la música de manera constante, así que la trayectoria de Ponce no es el único signo que nos revela la pasión musical de su familia, Josefina su hermana llegó a ser una reconocida maestra de piano y fue esta su primera maestra.

A la edad de ocho años realizó su primera creación musical, *La marcha del sarampión*, demostrando ya desde muy joven su talento para la composición.

²² Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra (México D, F: CNCA, 1998), p.

Por medio de su hermano José entró en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano de principios de siglo. Ponce acudió al pianista español en busca de consejo y no solo obtuvo la promesa de recibir clase, sino también un ofrecimiento para alojarse en casa de este. Sin pensarlo demasiado, se trasladó a la ciudad de México, ingresando al conservatorio en 1901, desgraciadamente la burocracia de la institución le exigía cursar todas las materias desde el nivel básico, debido a esto, tomó la decisión de regresar de nuevo a Aguascalientes.

Los años 1902 y 1903 fueron de cierta incertidumbre, pues no prosiguió sus estudios musicales con otros maestros o en otras instituciones, sino que se dedicó a impartir sus conocimientos en una academia local de música y a ofrecer, de vez en cuando, algún concierto.

El año de 1904 fue definitorio para la vida del compositor, ya que decidió dedicarse a la música de manera profesional y tras largas charlas con su hermano Antonio y por medio de Eduardo Gabrielli, músico al cual había conocido en la clase de Mañas y el cual le otorgó una carta de recomendación para entrar al Liceo de Bologna, se embarcó hacia Italia en enero de 1905.

Una vez instalado en Italia recibió lecciones de piano de Cesare Dall'Olio, pero desafortunadamente la muerte del maestro le impidió continuar sus estudios, así en 1906 se trasladó hacia Berlín, Alemania, en donde estudió con Martin Krause.²³

La estancia en Berlín fue aprovechada al máximo. Además de llevar a buen fin el curso con Krause, algunas obras de Ponce formaron parte de las audiciones regulares que tenían lugar en el Conservatorio.

Ponce regresó a Aguascalientes en 1907 y tras la muerte de Ricardo Castro se suscitaron varios movimientos en el conservatorio, por lo cual, se trasladó a la ciudad de México para ocupar la cátedra de piano en dicha institución.

²³ Profesor en el conservatorio Stern de Berlín, celebre alumno de Liszt y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau.

Los tres años que transcurrieron entre 1909 y 1912 fueron de suma importancia, ya que durante ese periodo Ponce se ganó para sí un lugar indiscutible en la escena musical de México, lo mismo como compositor que como pianista y maestro.²⁴

Obligado por circunstancias políticas de las que más adelante hablaré, Ponce abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió hacia la Habana, en lo que fue un exilio relativamente voluntario en Cuba. Al poco tiempo su situación económica en la isla se volvió insostenible, así que en 1917 regresó a México, no sin antes adoptar muchos ritmos del folclor cubano y hacer amistad con muchos de sus intelectuales y músicos.

Después de este periodo turbio, la vida parecía prometerle mejores circunstancias y estabilidad, ya que prosiguió sus actividades docentes en el conservatorio, compuso asiduamente y ofreció algunos conciertos y conferencias, así que, en Septiembre de 1917 contrajo matrimonio con Clema Maurel.

En 1924, sin duda el año más gris de su vida profesional, prácticamente no compuso ni escribió en los periódicos, como normalmente lo hacía. Además, Ponce intuía que su propio lenguaje musical debía evolucionar, buscar nuevos horizontes, por lo tanto decidió volver a Europa a actualizar y enriquecer sus conocimientos.

Instalado en París, estudio en la École Normale de Musique con Paul Dukas, del cual se convirtió en su alumno más avanzado. Esta es la época más fructífera de Ponce. Tanto sus composiciones, como sus amistades se renovaron, allí conoció músicos tan importantes como: Heitor Villalobos, Joaquín Rodrigo, Edgar Varèse, etc.

Así mismo reanudó su amistad con el guitarrista español Andrés Segovia, que radicaba en París desde hacía un par de años, a través de las múltiples composiciones que Segovia le encargaba a Ponce, lo dio a conocer al mundo de la guitarra y al mundo musical europeo. Tal como se aprecia a través del extracto de la siguiente carta escrita por Segovia -durante una gira europea, en 1929-, dirigida al maestro Ponce:

²⁴ Corazón Otero, Manuel M. Ponce y la guitarra (México D, F: Edamex, 1997), p. 49.

*“Eres un gran músico, querido Manuel y me produce una enorme alegría, el que tu gran talento coincida en tu persona con tu gran alma. Yo siento además una impaciencia porque todos te conozcan, te quieran y te admiren como yo, que a veces me saca fuera de tino. –Pero en fin, ya te apreciarán”.*²⁵

Cuando Ponce regresó a México contaba con cincuenta y un años, a esa edad no solo tuvo que comenzar de nuevo, sino también asegurar una posición estable que le permitiera dedicarse a la composición. Fueron momentos difíciles. Por una parte, Ponce permaneció sin empleo, y por otra, su presencia en México despertó rivalidades y encendió ánimos de aquellos músicos en desacuerdo con las ideas y acciones de Carlos Chávez, quién era director de la Sinfónica de México y ocupaba varios cargos importantes a nivel público. Después de batallar para conseguir empleo, ocupó una plaza de piano en el conservatorio y otra en la Escuela Universitaria de Música.

La década de los cuarenta se inició para Ponce de manera afortunada y prometedora, recibió numerosos premios en su honor en México y en Cuba, además de una gira por Sudamérica al lado de Segovia, quien estrenó en Montevideo el *Concierto del sur*, una de sus obras maestras escritas para guitarra. Esta gira representó para Ponce un aliciente muy especial en su carrera que se tradujo en la composición de sus últimas obras, entre estas, el *Concierto para violín y orquesta*, estrenado por el violinista Henrik Szeryng y la Sinfónica de México.

Los años finales de Ponce constituyeron un contraste entre el deterioro de su salud y los ecos de todos sus logros anteriores, entre los reconocimientos que le otorgaron, resalta el Premio Nacional de Artes y Ciencias, que recibió en febrero de 1948, siendo la primera vez que se le otorgaba a un músico. Tres meses después, en Abril de 1948, falleció en su casa al sur de la ciudad de México.

²⁵ Corazón Otero, Manuel M. Ponce y la guitarra (México D, F: Edamex, 1997), p. 54.

3.2.-Contexto Histórico

Manuel M. Ponce vivió su juventud durante el Porfiriato (1876-1910), y fue así mismo, producto de una sociedad provinciana, de la que fue nutrido por la religiosidad y el conservadurismo familiares.

Sus primeras manifestaciones artísticas encuadraron perfectamente con la “paz porfiriana” que, en lo cultural, se deleitó a sí misma en la construcción de un México imaginario donde los aires franceses de cultura creían hacer a un lado la realidad mexicana plena de injusticia, analfabetismo, desarrollo económico desequilibrado, etc.

En un principio, y como tantos otros artistas, Ponce entendió que el progreso era sinónimo de lo europeo y que la paz y la estabilidad son necesarias para la realización de empresas culturales más elevadas, más románticas (en cuanto idealistas), situación bastante lógica si revisamos las raíces del padre, que había sido colaborador de Maximiliano en el segundo imperio (1864-1867).²⁶

La revolución fue para él un torbellino enorme, que como para muchos músicos significó el exilio después de un día de concierto. En octubre de 1910, un mes antes del estallido de la Revolución Mexicana, los alumnos de su academia ofrecieron su primer recital privado que por supuesto incluyó obras del maestro. A pesar de su afán por no involucrarse en los movimientos políticos y sociales que se sucedían en México por aquel entonces, Ponce no pudo eludir los efectos de la Revolución.

Desde finales de 1913 la situación política del país se había vuelto insostenible. Un año antes, a pesar del asesinato de Francisco I. Madero, algunos mexicanos pensaron que la presencia de Victoriano Huerta en la presidencia significaría el fin de la guerra y el regreso a una mínima estabilidad. Así lo creyó un notable grupo de intelectuales, entre quienes se encontraba el propio Ponce,

²⁶ Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra (México D, F: CNCA, 1998), p. 31.

quién además cometió el error de aceptar un mínimo salario mensual de manos del gobierno huertista para dedicarse a la composición.

Para finales de 1914 el hecho de haber creído en la paz ofrecida por Huerta se volvió una terrible desventaja política, e incluso una amenaza a la propia seguridad de quienes habían colaborado con su régimen o simplemente se habían abstenido de participar políticamente en contra del dictador.

En Julio de 1914 Huerta abandonó el país y en Agosto siguiente Carranza entró a la ciudad de México como jefe del ejército Constitucionalista. Cuando 1914 llegó a su fin solo había algo en claro: el país estaba envuelto en un cataclismo político y haber adoptado una posición de consentimiento frente al régimen de Huerta y sus atrocidades había sido un grave error político. Por más que para Ponce tal posición obedeciera al deseo de continuar las propias tareas artísticas y no al casamiento con uno u otro ideario; fue también objeto de una campaña de persecución por parte de un anónimo grupo de antagonistas, lo que desembocó en su exilio en Cuba, en marzo de 1915.²⁷

Ya en Cuba, Ponce buscó un acercamiento con el gobierno de Carranza, escribiendo una carta al cónsul de México en La Habana, en la cual se ponía a las órdenes del gobierno a raíz del ataque de Francisco Villa a Columbus, el cual había creado un clima de tensión entre México y Estados Unidos. El acercamiento ocurrió en un buen momento ya que el envío de una expedición punitiva para castigar a Villa y la incursión de tropas norteamericanas en nuestro territorio ocuparon por completo a Carranza y los suyos, y el hecho sirvió para unir de manera temporal a gran número de mexicanos. Bajo este clima Ponce regresó a México.

Para 1923, poco antes de que Ponce partiera hacia París, el país seguía viviendo una época de incertidumbre, en ese año Villa fue asesinado y el gobierno tuvo diversos enfrentamientos con el clero a raíz de la expulsión del delegado apostólico, quien había colocado la primera piedra de un monumento a Cristo Rey

²⁷ Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra (México D, F: CNCA, 1998), p. 34.

en el cerro del Cubilete. Esta situación –que desembocó en la llamada guerra cristera- fue difícil para Ponce ya que su hermano sacerdote Antonio cayó preso.²⁸

Durante su estancia en París la situación política en México vió desfilar varios presidentes, entre ellos a Plutarco Elías Calles y a Pascual Ortiz Rubio. Hecho, que no modificó en nada su precaria situación económica y de la cual subsistía gracias a las clases que impartía y a las composiciones que realizaba para Segovia principalmente.

Instalado ya en México, vivió la apertura del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1938) hacia los refugiados de la Guerra Civil Española, y el enriquecimiento cultural que propició su gobierno en el entorno mexicano.

En los años siguientes obtuvo algunos premios por parte del gobierno mexicano, mientras buscaba una pensión que le asegurara estabilidad para los últimos años de su vida.

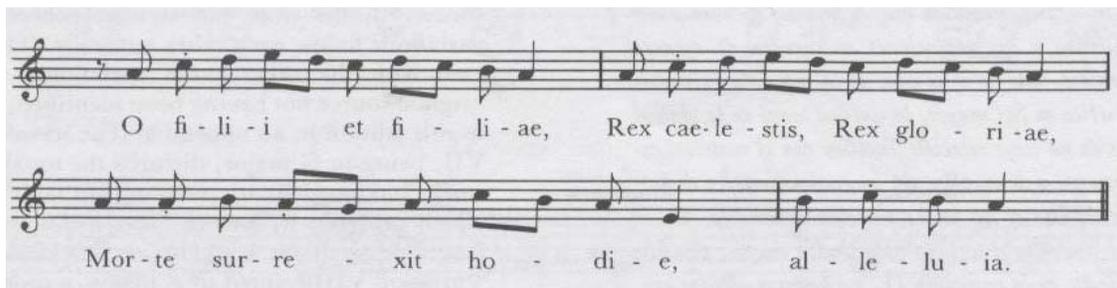
²⁸ Corazón Otero, Manuel M. Ponce y la guitarra (México D, F: Edamex, 1997), p. 49.

3.3.-Variaciones sobre un tema de Cabezón

Manuel M. Ponce concluyó las variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón el 8 de febrero de 1948, poco antes de su muerte acaecida el 30 de abril del mismo año. Esta fue su última composición que fue dedicada y escrita para el presbítero Antonio Brambila, su amigo y confesor. Al relatarle a Ponce, la imborrable impresión recibida en Roma por la audición de unas diferencias para órgano de Cabezón, el padre Brambila sugirió la creación –sobre el mismo tema proporcionado por él mismo- de una obra similar para guitarra. Ponce accedió gustoso a esta petición y armonizó el tema componiéndole seis variaciones y una fughetta.

De acuerdo con los datos obtenidos por el guitarrista y musicólogo Miguel Alcázar²⁹, el cual decidió localizar la obra de Cabezón que el Dr. Brambila recordaba haber escuchado en Roma, obtuvo resultados inquietantes debido a que en la edición de sus obras completas no figuraba ninguna composición con el tema empleado por Ponce.

El mismo Alcázar señala que de acuerdo al Dr. Miguel Querol –director del Instituto Español de Musicología- el tema provenía de un himno de Pascua titulado *O Filii et Filiae*, perteneciente a la página 1645 del *Liber Usualis Miase et Officii* (editorial Desclée de 1948):



²⁹ Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce* (México D, F: Ediciones Étoile, 2000), p. 296.

3.4.-Análisis Musical

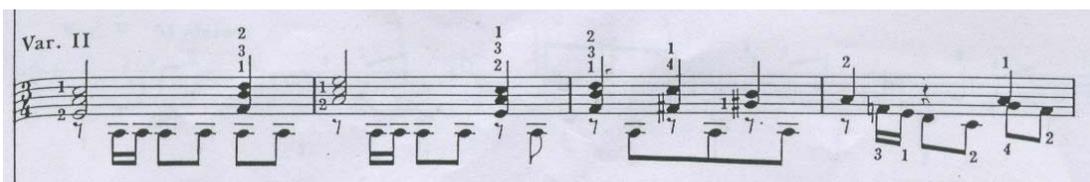
El tema citado por el presbítero Brambila, es armonizado por Ponce en la tonalidad de *la menor*, presentándolo de una manera bastante simple y nítida –una frase de cuatro compases- al no ocupar elementos ajenos a la tonalidad, lo cual me hace pensar en la posible serenidad que lo rodeó antes de morir.



En la primera variación, la escritura de Ponce es más dinámica a diferencia de la presentación del tema, apareciendo éste, intrínseco, adornado dentro de un tejido musical en el que aparecen notas de paso, escapes, etc. Escrita en *la menor*, utiliza la escala menor armónica otorgando al cuerpo de la obra una sensación de ir “in crescendo”:

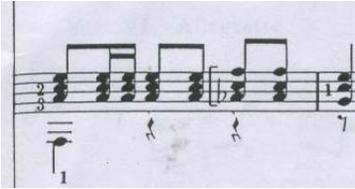


Para llegar a la segunda variación en “*attacca*” con gran fuerza. El contraste rítmico con los dos movimientos anteriores está constituido principalmente por el movimiento de la línea melódica del bajo, el cual no solo acompaña al tema principal sino que también impulsa dinámicamente a esta variación.



Escrita en *la menor*, resalta la tensión otorgada por acorde de sexta napolitana ubicado en el último tiempo de compás 47:

C. 47



La tercera variación esta escrita en la misma tonalidad y a diferencia de las anteriores contrasta la disminución del tempo y la aparición del tema en la voz intermedia.

En las interpretaciones que he escuchado por lo general no se distingue el tema debido a la conducción inadecuada de éste. Puede resolverse su dificultad con una buena digitación de mano derecha.



La cuarta variación esta escrita en el homónimo mayor y forma parte del momento de mayor lirismo dentro de la obra. Cabe mencionar que al igual que en las Variaciones sobre las Folias de España³⁰ solo existe una variación en la tonalidad homónima



³⁰ Obra escrita para guitarra en 1929 por Manuel M. Ponce y considerada por muchos críticos musicales como su mejor obra para guitarra

En la quinta variación regresa a la tonalidad menor, en la cual el tema es realizado y desarrollado por el bajo, utilizando la escala menor armónica:



En la sexta variación el tema es armonizado por terceras en la voz más aguda, complementada por una célula rítmica de dieciseisavos en el bajo que le proporciona energía y fuerza:

Para finalizar, Ponce compone una pequeña fuga a dos voces, que es sin lugar a dudas el momento más dramático y de mayor clímax dentro de la obra.

Comenzando con el famoso tema en el *sujeto* de la fughetta:

Después, como lo marcan las reglas de la fuga, continúa la *respuesta* a la quinta superior, destacando que en el *episodio o divertimento* modula a *re menor*:

This image shows a musical score for a fugue, consisting of four staves. The music is written in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (numbers 1-4) above the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and articulations, typical of a fugue's 'divertimento' section.

La *coda* final alcanza, en base al cromatismo y a los acordes de cuatro sonidos, el momento de mayor fuerza y dolor, no solo dentro de la fughetta sino en la totalidad de la obra:

This image shows the final coda of the fugue, consisting of three staves. The music is written in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (numbers 1-4) above the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and articulations, typical of a fugue's 'divertimento' section.

En el acorde final Ponce sorprende con la tercera de picardía y en vez de terminar en *la menor* culmina en su homónimo mayor:



3.5.-Sugerencias de Interpretación

En realidad existen pocos problemas técnicos a lo largo de la obra. En gran parte, ésto se debe a la tonalidad en la que está escrita, la cual permite realizar la mayoría de las digitaciones en “primera posición” facilitando con ello su interpretación.

Cabe señalar, que:

- La aparición del tema a lo largo de las variaciones se da en diversas posiciones, es decir, algunas veces se encuentra en la voz superior, otras veces en la voz media o en la más grave, tal como lo señalé en el análisis de la tercera variación; en la cual sobresale la aparición del tema en una de la voces intermedias.

A continuación hablaré sobre los detalles técnicos e interpretativos que considero más importantes a lo largo de la obra.

- Al inicio de la pieza, es de suma importancia destacar la presentación del tema ya que será la frase musical que se desarrolla en las variaciones, por lo cual considero que debe ser presentado de manera sencilla y nítida. Una vez que el tema ha sido expuesto con claridad, esto le otorgará al intérprete la libertad de crear a través de las variaciones un mundo y una atmósfera de acuerdo a su propia imaginación.

- En la primera variación, el tema aparece intrínseco en un tejido de adornos, radicando la dificultad técnica en la necesidad de darle un mayor peso a la digitación de mano derecha cuando aparecen estas notas del tema.

- Tanto en la segunda como en la sexta variación, la principal dificultad a resolver es la buena articulación de las notas en dieciseisavos, la cual se logra haciendo uso de “ligados ascendentes y descendentes”, además de una buena utilización del “smorzato” (apagadores) en la mano derecha. Personalmente pienso que estas variaciones tienen mucha similitud entre sí. Primeramente, el carácter me parece impetuoso y hasta cierto punto ansioso, los cuales son contrarrestados con sus respectivas variaciones subsiguientes, logrando con esto un punto de tensión y distensión dentro de la obra.

- El lirismo de la tercera variación, la convierte en una de las variaciones de mayor flexibilidad con respecto al *tempo*, la pulsación rítmica es un elemento fundamental para poder jugar con el “rubato”, pero manteniendo siempre una base rítmica sólida.

- La cuarta variación, está escrita en el homónimo mayor y pienso que debido a su escritura, el intérprete se ve obligado a realizar algún tipo de contraste. En mi caso elegí hacer un timbre y un ataque diferente, resaltando con este recurso la brillantez de la tonalidad de *La mayor*.

- En la *fughetta* final, debe uno cuidar el realizar también un tipo de contraste entre el *sujeto* y la *respuesta*, ésto ayudará al escucha a seguir con más atención la estructura de la fuga.

Es importante para concluir, contrastar el último acorde de la obra (la tercera de picardía) el cual es una sorpresa y por lo tanto merece destacarse.

4. DANZAS ESPAÑOLAS No. 2 Y No. 5 DE ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

4.1.-Enrique Granados

Nació el 27 de Julio en 1867 en Lleida, provincia de Cataluña, España. Sin embargo desde muy joven se mudó con su familia a Barcelona debido a las cuestiones laborales de su padre.³¹ Fue en esta ciudad en la que comenzó sus primeras lecciones de música con Joan Baptista Pujol, maestro con el que estudiaron músicos como Albéniz y Malats.

Tres años más tarde, en 1883, participó en un concurso de la Academia Pujol ganando el primer premio, en donde se encontraban dentro del jurado figuras como Isaac Albéniz y Felipe Pedrell, al escucharlo éste último, le ofreció ser su maestro de armonía y composición.

Desgraciadamente, en 1886, forzado por las necesidades familiares tras el fallecimiento de su padre, se vio obligado a buscar trabajo como pianista en el café de las Delicias, lugar en el cual conoció a Eduardo Conde, hombre de negocios que se convirtió en su mecenas y amigo por varios años.

Al igual que la mayor parte de los artistas e intelectuales de su tiempo, se vio atraído por París, y contando con el apoyo de Eduardo Conde logró trasladarse a esta ciudad en 1887. Llegó con la ilusión de ingresar en el conservatorio, pero al no haber plazas disponibles, decidió estudiar piano de manera particular con Charles Wilfrid de Bériot.

En París, estableció contacto con la escuela de músicos más conservadora, asociados tiempo después con la Schola Cantorum; entre estos Vincent d'Indy y Camille Saint- Saëns. Por lo tanto, las obras que compuso en Francia no son nada representativas de la vanguardia de aquella época, ligada al impresionismo. Durante su estancia parisina iba guardando sus composiciones en un cuaderno que denominó *Álbum: París, 1888*. Este álbum, muestra al joven compositor luchando por buscar un estilo propio además de contener obras para piano solo, entre estas el dueto para piano *La Aldea*.

³¹ Calixto Granados Armenteros, nacido en Cuba y de oficio militar.

En 1892 junto a Amadeu Vives, Lluís Millet y Enric Morera crearon lo que habría de ser el máximo símbolo de la cultura catalana, el Orfeó Català, del cual se deslindó años más tarde. Al siguiente año, contrajo matrimonio con Amparo Gal y fue durante esta época en que se mantuvo ausente de la vida musical en Barcelona.

Su reaparición en público se dio en 1895, en un recital de la Sociedad Catalana de Conciertos en el teatro Lírico, siendo éste momento un parteaguas en su carrera profesional, ya que se sucedieron varias presentaciones a nivel nacional y estrenos de sus obras, entre estas los famosos *Valses Poéticos*.

Paralelamente a su actividad como intérprete y compositor, mostró interés por la pedagogía, creando en 1901 la Academia Granados. En dicha academia, incorporó los últimos métodos de educación musical de la época, así como también la organización de ciclos de conciertos y de conferencias.

Como profesor cosechó grandes éxitos y a partir de su propia experiencia como pianista, su objetivo fue elaborar un método propio de enseñanza; creando para sus alumnos una serie de ejercicios en forma de estudios pedagógicos.

En 1903 contaba con una salud delicada por lo cual le era más difícil mantener su actividad concertística, no obstante había tenido gran éxito en Madrid y por lo tanto decidió participar en un concurso de composición convocado por el Conservatorio madrileño, del cual resultó ganador al presentarse con la obra para piano solo, *Allegro de concierto*.

Al año siguiente se estrenó en Barcelona, en un concierto de la Unión Musical una de sus obras más famosas, *Escenas románticas*.

Granados, mantuvo una estrecha relación con muchos de los mejores músicos e intérpretes de su época y gracias a su talento tuvo oportunidad de tocar con algunos de ellos en distintas ciudades españolas y europeas.

Después de una gira por Madrid regresó a Barcelona en el momento de la Semana Trágica³²; siendo esta atmósfera de revuelta social en la que compuso su

³² Iniciada en Barcelona, el 26 de Julio de 1909, después del desastre de la Guerra con Marruecos, al anunciarse la incorporación a filas de la reserva activa; ésta afectaba directamente a hombres casados con familias a su cargo que, por otra parte, se hallaban muy influidos por ideas socialistas

obra maestra, *Goyescas*. Inspirado en la obra del pintor español Francisco Goya, al cual consideraba un genio representativo de España.

A raíz del éxito obtenido por las *Goyescas* en 1912, conoció al pianista norteamericano Ernest Schelling³³, que ejerció sobre él una influencia decisiva y cuya amistad conservó por el resto de su vida. Por intermediación de Schelling, Granados entró en contacto con la editorial Schirmer de Nueva York, con la que firmó un contrato para publicar todo lo que escribió durante dos años. También, el mismo Schelling lo animó a componer una ópera a partir de su obra para piano *Goyescas*, interesando al director de la ópera de Chicago en el proyecto.

Mientras trabajaba en la obra, Schelling convenció al director de la Ópera de Nueva York en programarla, así en 1915, Granados se embarcó junto con su esposa hacia los Estados Unidos, teniendo pactados una serie de conciertos en Chicago y Nueva York, al lado de figuras como Pablo Casals.

Finalmente el estreno de *Goyescas* en Nueva York tuvo lugar en Enero de 1916, obteniendo la opinión favorable de la crítica, la cual lo calificó de ser un excelente músico. Poco antes de su partida de dicha ciudad, tuvo una invitación para tocar en la Casa Blanca. El presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson era un gran amante de la música y su hija una cantante semiprofesional, debido a ésta situación postergó un poco más su estancia.

y sindicalistas. A los pocos días se inició una huelga de todas las comunicaciones: ferroviarias, telegráficas y telefónicas, fueron incendiadas gran número de iglesias, por lo que se produjeron combates callejeros entre las tropas y los revolucionarios, y fue hasta el día 31 que fueron dominados los últimos brotes de subversión.

³³ Pianista y director de orquesta de origen norteamericano (1876-1939).

Acabados todos sus compromisos con gran éxito, regresó junto con su esposa a España en Marzo de 1916, primeramente llegaron a Inglaterra en donde hicieron una escala para visitar a algunos amigos y a los pocos días partieron hacia Barcelona; destino al cual no llegaron al ser torpedeado el buque por un submarino alemán poco después de salir del puerto, muriendo ahogados el 24 de Marzo de 1916. El asunto ocasionó un escándalo internacional y el gobierno alemán tuvo que pagar una fuerte indemnización a los seis hijos del músico, así como emitir una disculpa oficial.³⁴

³⁴ John W. Milton, El rossinyol abatut (Lleida: Pagés Editors, 2005), p. 189.

4.2.-Contexto Histórico

Granados vivió y trabajó en Barcelona en un periodo artístico en el que las tendencias vanguardistas eran muy activas, por lo que él fue visto por sus colegas como un compositor conservador que permaneció un poco al margen de la vanguardia local. Sus años de mayor actividad concertística coincidieron con el auge del modernismo en Cataluña, por lo que algunos autores tienden a clasificarle dentro de este movimiento.³⁵

“Era un compositor al que no le gustaba sujetarse a fórmulas, por lo que es muy difícil sacar conclusiones teóricas acerca de su estilo. No sigue el esquema europeo de desarrollo temático y organización lógica formal: su música tiene más que ver con el recurso tan habitual en la poesía española de volver una y otra vez sobre las mismas ideas, y de este modo, tiende a componer más por repetición de melodías que por el desarrollo de su material melódico, añadiendo a cada repetición una decoración distinta y cada vez más luminosa”.³⁶

Un componente esencial de su lenguaje armónico, es la frecuente yuxtaposición que hace de lo modal y lo tonal, recurso más allegado a las obras posrománticas de autores como, César Franck y de Vincent d'Indy, que propias del impresionismo.

Considero importante subrayar, que a excepción de algunas obras, Granados no se inspiró en el folclor y aunque sus melodías parecen populares, son originales.

Sus influencias musicales fueron muy diversas, por ejemplo en sus óperas se siente la presencia de Wagner, y fue normal debido a la presencia de la música del compositor alemán en toda esa época en Barcelona, pero sus influencias mayores fueron los compositores románticos europeos de la primera mitad del siglo XIX, especialmente de Schumann y Chopin, y aunque tuvo contacto con la

³⁵ Tomás Marco, Historia de la música española. Siglo XX (Madrid: Alianza Música, 1983), pp. 82-85.

³⁶ John W. Milton, El rossinyol abatut (Lleida: Pagés Editors, 2005), p. 191.

música de Debussy y Ravel por medio de Albéniz, nunca se sintió atraído por las armonías experimentales del impresionismo.

La fascinación que el pasado ejerció en él esta probablemente ligada a la que impulsó a la Generación del 98³⁷, en busca de una definición de la estética de lo español; sin embargo aunque se le relacione con éste u otro movimiento cultural, fue esencialmente un compositor posromántico como ya mencioné y que dotó a España de un glorioso romanticismo tardío.

A finales de 1800 la influencia del movimiento cultural conocido como *Renaixença* se había adueñado por completo de la vida musical en Barcelona. Surgieron numerosas sociedades cuyo objetivo era cultivar la música folclórica, y de ellas, la que alcanzó mayor popularidad e influencia fue el Orfeó Català. Pero a medida que el grupo se acercaba más a la música folclórica catalana y adquiría un tinte de reivindicación política, Granados se fue distanciando de él.³⁸ Esto quiere decir que Granados separó la música y la política en sus quehaceres, pero también le afectó años más tarde cuando regresó a Barcelona y le sucedieron los terribles acontecimientos de la Semana Trágica, que como ya comenté lo inspiraron para crear las *Goyescas*.

Desafortunadamente para la historia de la música, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) a pesar de la neutralidad española en el conflicto, cobró en él a una de sus víctimas más importantes.

Dejando en compositores como Albeniz, Turina y Mompou³⁹ la responsabilidad de continuar con el estandarte de la música española. Así como una sucesión natural para la historia de la música.

³⁷ Generación que intentaba reinsertar a la cultura española en los presupuestos del siglo XX y también significó una regeneración de la literatura y del pensamiento español. Entre sus integrantes se encontraban músicos e intelectuales como: Manuel de Falla, Antonio Machado, Oscar Esplá, etc.

³⁸ Tomás Marco, Historia de la música española. Siglo XX (Madrid: Alianza Música, 1983), pp. 149-151.

³⁹ Ver capítulo siguiente.

4.3.-Danzas Españolas

Las danzas españolas fueron concebidas para piano y realizadas en 1883, cuando Granados contaba con tan solo dieciséis años, hecho que resulta casi increíble para algunos críticos como Collet⁴⁰, el cual señala que el autor las compuso durante su estancia en París. Las doce danzas fueron publicadas en cuatro volúmenes por separado que constaban de tres danzas cada uno, y el estreno de algunas de ellas fue en el Teatro Lírico de la Ciudad de Barcelona, en Abril de 1890.

La obra integral se apoya en la evocación o giro popular español, para crear una música auténticamente española, como había ocurrido y ocurría en otras naciones de Europa. Añadiendo a esto el conocimiento de Granados de los grandes recursos del piano de su tiempo, el conocimiento de sus posibilidades técnicas y un estilo completamente romántico al conjugar estos recursos.

Las danzas que propongo en el programa son la número dos y la número cinco, dichas danzas como ya comente fueron escritas para el piano, por lo cual mi compañero de dúo y yo⁴¹, nos dimos a la tarea de realizar una transcripción para dos guitarras que respetara lo más posible, la escritura original de Granados, tanto en la tonalidad, como en los fraseos.

⁴⁰ Alicia de Larrocha, Integral para piano de E. Granados (Barcelona: Editorial Boileau, 2004), p. 15.

⁴¹ Dúo de guitarras "Novae Musicae", integrado por José Luis Segura y el sustentante

4.4.-Análisis musical

Danza no. 2 “Oriental”

La tonalidad original de la danza es *do menor*, pero debido a la cordatura de la guitarra, en la cual la nota más grave es un *Mi 4*; la tonalidad en la que esta escrita es imposible de tocar, por lo tanto, consideramos que la tonalidad de *mi menor* era la más adecuada, además de permitir un discurso musical fluido.

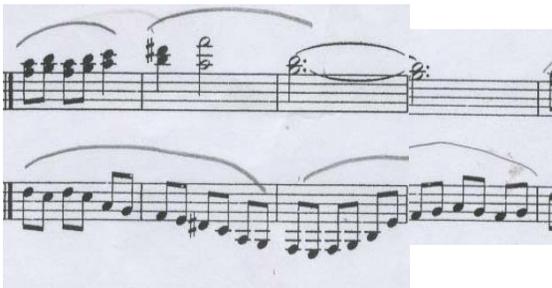
El título “oriental” no fue dado por el autor, pero en efecto, su interválica característica, la afectación de una nota que se altera o no, en una intuida búsqueda del melisma oriental -a lo cual contribuyen asimismo los mordentes o grupetos de figuras rápidas-, imprimen a la obra la esencia por la cual se le denominó con este nombre.

La danza, es de forma ternaria A-B-A. Dentro de la parte A, destaca antes de todo, las indicaciones de tempo y métrica hechas por el compositor, ya que serán los principales contrastes con la parte B. En esta primera sección, el tempo es “Andante” y el compás es 3/4.

El inicio esta marcado por una introducción asignada a la segunda guitarra (compás 1 y 2) que después se convierte en un acompañamiento discreto, creando la atmósfera y el entorno armónico que indica la obra, para sobre la misma, escuchar un tema dulce realizado a dos voces en terceras, que a mi parecer asemejan a una pequeña cajita de música, que nos trae de muy lejos ciertos recuerdos de una danza de estilo oriental:

The image shows a musical score for two guitars. The top staff is labeled 'Guitarra 1' and the bottom staff is labeled 'Guitarra 2'. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). Guitarra 1 plays a melodic line with slurs and a trill at the end. Guitarra 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Siempre concediéndole al acompañamiento un plano de soporte, aparece una nueva frase, con este motivo de mayor luminosidad, pero igual melancolía:



Esta misma frase se repite de igual manera, para después aparecer el primer periodo con la misma exactitud. En el siguiente periodo cambia el acompañamiento fluido por una melodía aún más melancólica y en la que ahora la primera guitarra acompaña mediante acordes de dominante-tónica:

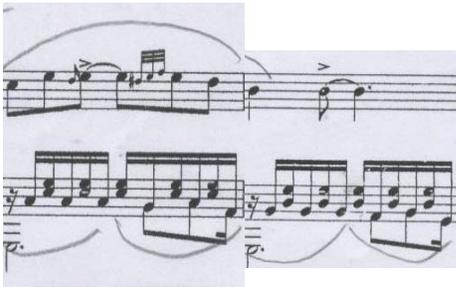


La parte B es precedida por un compás introductor, que establece una base armónica en semicorcheas, que, en momentos, destacarán con contrapuntos complementarios al material temático. El cambio de compás a 6/8 y la indicación de “Lento Assai”, constituyen el contraste mencionado anteriormente, pero también sobresale una copla de origen malagueño⁴², la cual se convierte en el motivo musical de esta segunda parte:



⁴² Alicia de Larrocha, *Integral para piano de E. Granados* (Barcelona: Editorial Boileau, 2004), p.

La sección consta de tres frases iguales en su extensión de seis compases cada una, contadas con claridad por motivos de dos en dos. La proposición temática se desarrolla y se ornamenta con diversas “gracias”, como: apoyaturas, grupetos, etc.



Para culminar dramáticamente con el cierre de la copla:



La tercera parte, de nuevo A, se repite de manera literal a excepción de la repetición del primer periodo.

A	B	A
Compás 1-47	Compás 48-66 Utilización de la escala de <i>mi menor</i> armónica de los compases 53 al 60.	Compás 67-113

Desde mi punto de vista, es muy importante tener presente que se trata de una danza, y pese a sus líricas frases que deberán verse enriquecidas por el rubato, no debe perderse nunca el ritmo y el pulso.

También considero importante la buena articulación de las notas rápidas en este caso mordentes y grupetos, realizándolos con claridad y considerándolos como ornamentaciones.

La segunda guitarra o mano izquierda, es merecedora de una atención mayor que la de un simple acompañamiento, ya que debe ensamblar con la melodía en todas las dinámicas realizadas y permanecer junto a esta, aún en los momentos de mayor libertad.

Danza no. 5 “Andaluza”

Escrita en *mi menor*, se adapta perfectamente a la guitarra mostrando como único impedimento la cordatura de la guitarra, por lo cual la transcripción esta hecha a la octava superior, por todo lo demás la partitura permanece intacta en todos sus componentes. Por lo general se tomó como determinación respetar los criterios de la danza anterior en la que la mano izquierda del piano la llevaba la segunda guitarra y viceversa, a excepción de la parte intermedia.

El título de la obra como en la danza anterior no fue dado por Granados, pero sucede la misma situación, en la que los subtítulos evocan perfectamente el carácter de la obra.

La forma es ternaria A-B-A, y su estructura es la siguiente:

A	B	A
Compás 1-31	Compás 32-64	Compás 65-96

Los dos primeros compases de introducción son una clara evocación a la guitarra, preparativos al tema inicial que es a su vez, melancólico y explosivo:

The image shows a musical score for two guitars. The title is "Danza no. 5 Andaluza". The tempo is "Andantino, quasi allegretto". The score is written for two guitars, labeled "Guitarra 1" and "Guitarra 2". The music is in 8/8 time and G major. The first two measures show a melodic line in the first guitar and a rhythmic accompaniment in the second. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Proposición complementada en los siguientes compases, que se desarrolla y cierra con aumentado dolor:



Una segunda idea musical aparece en el compás 15, en la que la cabeza temática en notas dobles, se reitera en tres sucesivos compases, para cambiar muy delicadamente del modo menor al mayor:



Una tercera idea musical (compás 19), contiene la auténtica explosión dramática, creando un brillante momento que, inmediatamente se dulcificara sobre el acorde de la dominante de *Mi Mayor* (compases 22-24):





La segunda sección tiene un carácter completamente distinto, el cambio de tonalidad a *Mi Mayor* y el cambio de tempo a “Andante”, transforman a esta sección en tierna y delicada.

Sí en la primera parte el acompañamiento asemejado a la guitarra posee su importancia, aquí es la melodía sostenida por simples acordes, lo que resalta más. La variación temática parte de esta proposición realizada en parte sobre intervalos de décima (compás 31):



No deja de aliviarse la tristeza de este recuerdo, cuando aparece un nuevo tema y sus derivaciones que parten de aquí:



La tercera sección, con la única variación de sus tres compases finales, es exactamente igual a la primera.

Esta danza es la más famosa de la serie, y también la danza que evoca en mayor medida el aire andaluz español, en la cual, la guitarra es parte esencial de su cultura, por lo tanto considero que a pesar del aire melancólico de la melodía inicial, debe ser abordada la obra con arrojo y valentía interpretativa, evocando un aire gitano, que contrastará más tarde con la delicadeza de la sección intermedia.

4.5.-Sugernecias de interpretación

En el trabajo del dúo es importante escuchar y opinar acerca de las frases de cada una de las guitarras, para que mediante los argumentos de los integrantes, llegar a una conclusión. El equilibrio que debe existir entre la sonoridad de las dos guitarras, así como el trabajo de ensamble de éstas, constituyen el principal objetivo a conseguir en las danzas. En la *danza 2*, el escuchar a la primera guitarra por parte de la segunda guitarra y servir como base armónica crea una gran confianza para que la guitarra principal conduzca la melodía “a placer”.

En la parte B de la danza “lento assai” es aún más importante mantener la pulsación rítmica, ya que la melodía se presta para “rubatear” y hacer un poco más largas las frases.

En la *danza 5*, el carácter extrovertido andaluz y la brillantez de la melodía son puntos claves a ensamblar. La parte B, debido a su cambio de tonalidad y de *tempo* permiten al intérprete jugar con las frases y realizar un cambio de carácter, a mi parecer un momento de ternura, que complementa perfectamente la parte A.

5. SUITE COMPOSTELANA DE FREDERIC MOMPOU DENCAUSSE (1893-1987)

5.1.-Frederic Mompou

Nació en Barcelona el 16 de Abril de 1893, siendo el tercer hijo de un matrimonio de descendencia francesa con una fuerte tradición en la fundición de campanas. Formado en las Écoles Françaises de Barcelona, pronto empezó a recibir lecciones de piano del maestro Pere Serra i González, junto con su hermano Josep, futuro pintor.

En 1907 abandonó las Écoles Françaises y siguió sus estudios con los hermanos lasallistas, mientras tanto continuó su formación musical con Pere Serra en el conservatorio del Liceo.

Recién cumplidos los 15 años, realizó su debut en público en el cual obtuvo gran éxito; fue entonces cuando abandonó sus estudios académicos y pudo dedicarse por completo al piano, con el consentimiento de su madre, que observando el carácter retraído y la propensión a la enfermedad de Frederic, creyó que lo mejor para él sería una profesión artística.⁴³

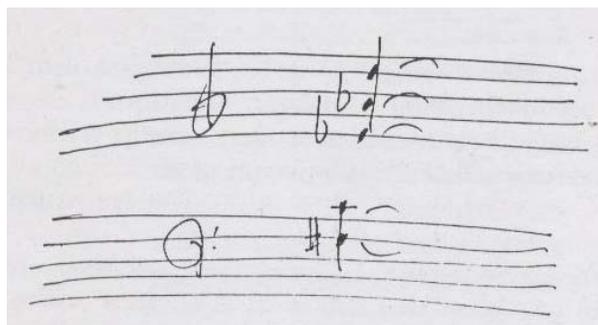
Fue en esta época cuando surgió la fascinación ejercida por las resonancias de las campanas, especialmente en el taller que aún mantenían sus abuelos en la Barcelona de principios del siglo XX; este fenómeno sonoro sería de vital importancia para su incesante búsqueda de las relaciones armónicas y otorgaría una singular calidez a la sonoridad de sus obras.

El Mompou de esta época, aparece como un joven introspectivo, hondamente preocupado tanto por sus problemas personales como por los artísticos.

⁴³ Lluís Millet, Frederic Mompou (Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau, 1993), p. 20.

Diversas experiencias aparentemente dispersas -tales como la muerte de su abuelo y su primera vivencia amorosa- así como la audición de singulares artistas en la Barcelona de principios del siglo XX, entre los que figuraban: Malats, Granados, Horszowski, y sobre todo, Gabriel Fauré (especialmente con su *Quinteto* opus. 89), constituyeron importantes acontecimientos que le condujeron a la actividad creadora. Finalmente los primeros frutos de su creación tuvieron lugar en Septiembre de 1911 con el primer movimiento de las *Impressions Íntimas*, titulado inicialmente “*Plany*” y luego “*Lento cantabile*”.

La aproximación de Mompou al mundo de la composición se llevó a cabo de manera lenta, intuitiva y profundamente selectiva; a menudo buscaba acordes, escritos en pequeños papeles, como el llamado “acorde metálico”, más adelante bautizado como “barri de platja”(barrio de playa), y en el que, según sus propias palabras, se podía resumir toda su música.



En todo este lento acercamiento hay una actitud rebelde e intransigente, muestra de su peculiar metodología por conseguir un estilo personal, alejado de los arquetipos de la época y entendido como su particular visión del arte de los sonidos

Después de una conversación con Enrique Granados, el cual le convenció de la necesidad de ampliar sus conocimientos en París con Fauré y llevando en mano una carta de recomendación del mismo Granados, decidió trasladarse a dicha ciudad en 1911.

Al llegar a París Mompou tenía 18 años, siendo la edad límite para entrar en el conservatorio, se encontró también con el condicionamiento de que solo se admitía un extranjero -lugar que ya había sido ocupado- no pudiendo conseguir su entrada al conservatorio y por lo tanto tampoco las lecciones con Fauré.

Mediante otra recomendación de Granados conoció a Ferdinand Motte-Lacroix (famoso pianista de los años veinte en París, maestro en el Conservatorio de Strasburgo) el cual se convirtió en su profesor de piano y uno de los primeros intérpretes y propagadores de su obra compositiva. Al poco tiempo comenzó lecciones de Armonía con el compositor Marcel Samuel-Rousseau (organista y compositor, alumno de César Franck). Con Motte-Lacroix se estableció enseguida una excelente relación entre ambos, y a las pocas semanas el compositor le escribía a la madre de Mompou en términos laudatorios.

Mientras tanto Mompou asumió perfectamente el estilo de vida parisiense, tanto en el ambiente estudiantil de la residencia, donde pronto contó con muy buenos amigos, como en la asistencia a los numerosos y excelentes conciertos de la capital, regresando a España solo para la época estival. Fue en el verano de 1912, en un viaje que hizo con toda su familia a La Garriga⁴⁴, cuando reanudó su trabajo compositivo, del que, después de rechazar diversas composiciones, solo quedarían *Barca* y *Oració de l'ermita*, ya empezadas anteriormente en París.

El regreso a la capital francesa supuso un cambio de residencia. A pesar de encontrarse en un ambiente más libre y positivo, el curso 1912-13 fue para Mompou una triste experiencia de abatimiento existencial del que solo le salvó la suma diligencia de su maestro. Fue en esta época (finales de 1913) cuando se decidió definitivamente por la composición abandonando su primera idea de ser intérprete de piano.

⁴⁴ Ciudad situada al noreste de Barcelona, famosa por sus aguas termales.

El comienzo de la guerra de 1914 supuso un paréntesis obligado para la vida parisiense. Durante estos años terminó el cuaderno de *Impressions intimes* y otras obras para piano (*Scènes d'enfants*, 1915-18; *Pessebres*, 1914-17; *Suburbis*, 1916-17, y, *Cants Màgics* 1917-19) y puso música a un texto de su amigo Blancafort, *L'hora grisa* (1915).

Dos años después de terminada la guerra, a principios de abril de 1920, regresó a París con su hermano Josep; dio a conocer sus obras a Motte-Lacroix, quien después de entusiasmarse con ellas, le preparó una entrevista con Emile Vuillermoz; pero ésta no se celebró debido a la angustiante timidez de Mompou, el cual tomó apresuradamente el tren hacia Barcelona. De regreso a París, cabe mencionar el concierto interpretado por Motte-Lacroix en la Sala Érard el 15 de abril de 1921; en esta ocasión estrenó tres obras de Mompou: *Cuatro canciones catalanas*, *Scènes d'enfants* y *Cants màgics*.

El concierto fue un éxito y representó para Mompou su consagración como compositor en un París lleno de nuevas propuestas artísticas. El círculo de españoles residentes en París se abrió a su música: (R. Viñez, J. Nin, el padre Donostia, M de Falla) así como los franceses (M. Ravel, F. Poulenc, D. Milhaud, H. Collet, H. Prunières, Albert Roussel) y otros artistas internacionales: (Villalobos, Bartók y Stravinski).

Pero una vez pasada la atmósfera del triunfo, Mompou volvió otra vez a su pesimismo, abandonando la composición e internándose en un doloroso sufrimiento íntimo. En cuanto a las obras de este periodo, aparte de un intento de cuarteto de cuerda que abandonaría durante la primavera y el verano de 1926, se registran los *Dialogues I y II* (1923).

“Acosado por la dicotomía personal entre el torbellino de su actividad mundana y la torturante ascesis interior, Mompou cayó en una densa urdimbre de creciente preocupación que manifestó tanto en su vida como en la hondura de sus obras especialmente en los *Preludis I-VI* (1927-30), *Le Nuage* (texto de Matilde Pomés, 1928 y la *Cançó i dansa n°4* (1928), así como en la obra para violín y piano *Altitud*”.⁴⁵

⁴⁵ Antonio Iglesias, *Frederic Mompou* (Madrid: Alianza Editorial, 1977), p. 47.

Fueron precisamente los veranos de esta época (1927-30) los más productivos en el terreno de la composición: Mompou pasaba temporadas de descanso en Barcelona y diversas ciudades suizas; asimismo su fama se extendía no solo en su Barcelona natal, sino en Estados Unidos y México, gracias a unos artículos laudatorios de Irving Scwerke en el Chicago Tribune y de Luis Taibo en la Noche de México.

El decenio de 1931-41 estuvo lleno de sucesos que afectaron profundamente la vida del compositor, limitando su capacidad creadora. Poco después del advenimiento de la República en España (1931) los acontecimientos se sucedieron con rapidez. Su hermano Josep cayó enfermo y su padre murió en 1935; Mompou tuvo que ayudar a su familia, y sus estancias en Barcelona se hicieron cada vez más frecuentes. Cuando estalló la guerra civil en España, después de unas semanas de incertidumbre, decidió marchar hacia Italia con toda la familia; después su madre contrajo nuevo matrimonio con un conocido político en 1936 y Mompou por fin logró regresar a París, donde parece haber reencontrado la paz. Su círculo de amigos se había ampliado con Gregorio Marañón, Conxita Badía, Ventura Gassol y muchos otros refugiados españoles.

No obstante el estallido de la segunda guerra mundial, regresó definitivamente a Barcelona hasta 1941. La vida musical de la ciudad pasaba uno de sus peores momentos. Esto fue debido a la inexistencia de conjuntos estables, a la atmósfera general de decaimiento por la represión cultural del régimen franquista (1939-1975) y a la huída masiva de artistas e intelectuales. El Orfeo Català había sido clausurado; la Orquesta Pau Casals desecha desde 1936. La actividad musical barcelonesa era solo un pálido reflejo de lo que había sido en el periodo de entreguerras.

Dentro de ese ambiente negativo, fue en 1941, durante un concurso de piano en el cual Mompou era parte del jurado, en donde conoció a una de las concursantes, Carmen Bravo, con quien después se casó.

El renacimiento de su actividad compositiva corrió al parejo de sus nuevas apariciones en público como intérprete, para lo que tuvo que vencer los grandes obstáculos derivados de su carácter retraído e introspectivo. Esto hizo que se ganara el reconocimiento artístico en España. En esa época (1945) le fue concedido el Premio Nacional de Música, mientras que en Mayo de 1952 ingresó en la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona como académico numerario de la recién creada sección de Música. Después de tantos años de lucha con su carácter y su timidez, una gira por el sur de Francia y, especialmente, un viaje a Londres para grabar un disco como intérprete de su obra (1950) representaron sus primeros pasos hacia la recuperación de sí mismo, después de tantos años de lucha con su carácter y su timidez. Desgraciadamente no todo fue bueno, en Febrero de 1953 murió su madre, después de siete largos años de postración.

El matrimonio con Carmen Bravo en 1957 abrió para Mompou una época de consolidación definitiva de su personalidad y, en cierta manera, un replanteamiento general de su actividad compositiva, la cual tendió hacia los caminos de la abstracción, la simplicidad y la profundidad.

En este contexto, cabe destacar lo que significó para Mompou su presencia activa, desde la primera edición (1958), en los cursos de música española “Música en Compostela” celebrado en la ciudad de Santiago de Compostela, España. Un grupo de músicos inicialmente formados por Andrés Segovia, Conxita Badía, Alicia de Larrocha y Frederic Mompou, y organizados por Ramón Borrás, empezaron la andadura de este singular curso veraniego, que ha sido hasta la fecha, el principal curso de Música Española y ha visto pasar en sus antecelas a los más grandes intérpretes y compositores españoles.

Mompou se volcó en esta actividad, ejerciendo su magisterio a una edad en la que sus colegas pensaban en la jubilación; el contacto directo con los alumnos significó para él un importante punto de inflexión, que fructificó no sólo en el aspecto pedagógico y humano sino también en lo compositivo. Entre las obras que escribió en torno a esta ocasión fueron: *Carros de Galicia* (piano 1960), *Suite Compostelana* (guitarra 1962), etc.

En esta última etapa compositiva destacaron por sus especiales características, la serie de obras para piano titulada *Música Callada* (cuatro cuadernos. 1959-67). Nacidas de la poesía de San Juan de la Cruz, que representaron la cima de su obra pianística.

Los últimos años de su vida fueron vividos con intensidad creciente. Bajo los cuidados de su esposa Mompou conoció la fama internacional. Por segunda vez en su ancianidad, toda la España cultural de estos años se volcó en audiciones, conciertos y homenajes con motivo de su obra.

Finalmente, tras años de postración murió en Barcelona en 1987⁴⁶.

⁴⁶ Antonio Iglesias, Frederic Mompou (Madrid: Alianza Editorial, 1977), pp. 57-59

5.2.-Contexto Histórico

Al inicio del siglo XX, las circunstancias de la vida española estuvieron bien delimitadas. A la caída del imperio español, España arrastraba grandes problemas económicos y sociales, en parte debidos a su precaria industrialización y en otro sentido al no haber acabado de desprenderse de estructuras casi medievales.

La semana Trágica⁴⁷ de Barcelona, era ya una llamada a las fallas en el sistema. Probablemente, si las cosas no estallaron antes se debió a la afortunada circunstancia de la neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), lo cual permitió una efímera euforia económica basada en esta posición.

La dictadura de Primo de Rivera (1923-1931) no solucionó mucho esta situación, por lo cual, la caída del dictador y la proclamación de la II República (1931) fue bien acogida por la mayoría en un principio pero no lo suficiente para solucionar una tensión nacional que se venía arrastrando. Durante la mayor parte de la República se vivió en un ambiente de preguerra que hacía presagiar cual sería su desenlace, la Guerra Civil (1936-1939).

En este marco político social se desarrolló el movimiento intelectual español, que tuvo su expresión más conocida en la llamada “Generación del 98”⁴⁸, la cual intentaba reinsertar a la cultura española en los presupuestos del siglo XX y también significó una regeneración de la literatura y del pensamiento español. Después, entre los tiempos de la dictadura y la II República surgió la “Generación del 27”⁴⁹, con la que la literatura se modernizó.

Es difícil incluir a Mompou en uno de estos dos grupos, ya que por edad, fue un poco más joven que los incluidos en la Generación del 98 y, un poco mayor que la generalidad de los compositores de la Generación del 27. Por lo cual es considerado un compositor intergeneracional.

⁴⁷ Ver pie de página 31

⁴⁷ Ver pie de página 34

⁴⁸ Entre estos se encontraban músicos como: Robert Gerhard, Joaquín Nin, Jaume Pahissa, etc

La característica principal del desarrollo musical en los primeros años del siglo XX en España, fue la recuperación de un tiempo perdido, un tiempo que incluyó todo el siglo romántico, prácticamente no asimilado por la sociedad española, además de su propia realidad exterior en aquel tiempo. Cabe mencionar que la música de Mozart y Haydn era muy poco conocida y que los grandes románticos estaban casi inéditos, en cierta medida porque la zarzuela había dominado casi en su totalidad los teatros del siglo XIX.

No es raro que en ese contexto la obra sinfónica de los compositores españoles no encontrara un espacio, fue la Generación del 98 la encargada de crear un sinfonismo español. En él, Manuel de Falla ocupó un lugar muy importante para abrir puertas a sus contemporáneos y así también propició la creación de nuevas sociedades filarmónicas.

En aquella época el Estado apenas si intervenía en el desarrollo de la música, salvo en el sostenimiento de la enseñanza en los conservatorios. Las orquestas funcionaban privadamente y rara vez recibían subvenciones. Solo el Teatro Real en Madrid obtuvo una cierta protección estatal. En cuanto a los compositores, la actividad del Estado era prácticamente inexistente.

En Barcelona se creó el CIC (Compositors Independents de Catalunya) en la cual figuraban algunos compositores importantes catalanes como: Robert Gerhard, Manuel Blancafort y Frederic Mompou. Desgraciadamente pese a los buenos intentos de encontrar un camino propio, el grupo se disolvió a los pocos meses de haberse fundado ya que era muy difícil mantenerse sin el apoyo del Estado.

Sin embargo, poco a poco se fue sintiendo la necesidad tanto económica como reguladora por parte del Estado, en una cuestión que se fue haciendo más importante e imposible de sostener solo con la iniciativa privada.

La II República creó unas Juntas de Música para intervenir en el tema, pero su funcionamiento no fue muy bueno, por lo cual desaparecieron al poco tiempo.

La época de la dictadura coincidió con un silencio en la etapa creativa de Mompou, situación que se reanuda en 1926, ya en la II República Mompou solo iba a Barcelona a vacacionar, gozando de buena reputación entre sus colegas.

La Guerra Civil (1936-1939) fue un hecho traumático para todos los que la vivieron y para todos los que sin vivirla sufrieron de una manera u otra sus consecuencias. Significó además una transformación institucional y social, también acarreó años de aislamiento que, unidos a nuevos planteamientos ideológicos, retrasó las posibilidades de evolución de la música española, sobre todo para los músicos que sufrieron directamente estas consecuencias. Éste es el caso de Mompou que al ver la problemática social, decidió refugiarse en Italia con su familia y después en París, pero también desafortunadamente hubo figuras que no pudieron salir de España y fueron asesinados, como los casos de los compositores: Antonio José⁵⁰ y Manuel Font de Anda⁵¹.

Durante los tres años de Guerra Civil, como ya mencioné, la música española permaneció aislada del exterior. A su término estalló la Segunda Guerra Mundial, que prolongó la situación durante casi seis años, puesto que los escasos contactos que llegaron de la Alemania nazi o la pequeña proyección de la música española hacia la misma no fueron los más adecuados. Al final de la Guerra universal, el bloqueo impuesto a España prolongó el aislamiento de una manera total hasta el tratado con los Estados Unidos en 1953 y aún de forma amplia varios años más. De esta forma, la música española pasó una veintena de años dejada a sí misma, y eso fue grave para un país que había perdido buenos compositores, buenos intérpretes y enseñantes vitales.

Tras el fin de la Guerra Civil, la máxima figura que quedó en España, puesto que Falla acabó por marcharse, fue la de Joaquín Turina. No vivió muchos años más el compositor sevillano y tampoco aportó ninguna nueva obra fundamental a su catálogo, aunque su labor administrativa fue beneficiosa en la reconstrucción de algunas instituciones musicales desmanteladas. Estas instituciones fueron las que más sufrieron y hubo que rehacerlas o reconducirlas. La vital importancia que comenzaban a llevar la Orquesta Sinfónica y Filarmónica de Madrid, pasó a la historia y ambas instituciones desaparecieron.

⁵⁰ Músico nacido en Burgos en 1902, autor de una de las sonatas más importantes para guitarra, fusilado al iniciar la Guerra.

⁵¹ Compositor sevillano de zarzuelas y cuplés, asesinado oscuramente en Madrid.

Ya en el franquismo (1939-1975) estas Orquestas reaparecieron pero con un repertorio estricto, que conllevó un desfase informativo, falta de oportunidades para los compositores y los intérpretes y consecuencias graves para el público; esto se debió a que el General Franco, solo permitía cierta música y ciertos compositores que no exaltaran la conciencia social del pueblo español. El régimen no se ocupó mucho de la música, sólo la esencial para que subsistiera un par de Orquestas y siempre que la estética coincidiera con ciertas ideas oficiales.

Mompou regresó a Barcelona en 1941. La situación musical pasaba por una mala situación; muchas Orquestas y recintos culturales habían cerrado en Barcelona y fue poco a poco que comenzó la reconstrucción de la vida musical en España, por medio de pequeños círculos musicales como los institutos franceses de Madrid y Barcelona, y posteriormente el Instituto Alemán, el Ateneo de Madrid y el Club 49 de Barcelona.

Ya a la caída del Franquismo, España comenzó una acelerada reconstrucción económica que fue a la par del desarrollo de instituciones musicales como el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea creado en 1985 y la apertura del nuevo auditorio de Madrid en 1988 por citar algunos, pero desafortunadamente no todo fue bueno, ya que fueron perdiendo valiosos artistas como el caso de Mompou, fallecido en 1987.

5.3.-Suite Compostelana

La suite surgió gracias a la relación que tuvieron Mompou y Andrés Segovia, originada en los últimos años de la década de los cincuenta dentro del festival “Música en Compostela”. La gran admiración que sentía el uno por el otro, así como el gran trabajo concertístico que había emprendido Segovia ya algunos años atrás, lo confrontó con el limitado repertorio guitarrístico existente, lo cual lo impulsó a solicitar obras a muchos de los compositores que conocía.

Así dentro del marco del festival y de la hermosa ciudad de Santiago de Compostela, Mompou compuso la Suite en 1962. Siendo esta la primera de las tres obras para guitarra que contiene su catálogo; ya que tiempo después le siguieron la Canción y Danza No. X, original para piano y coro y adaptada por el compositor para guitarra, y finalmente en 1972 la Canción y Danza No. XIII, esta sí, original para guitarra.

La Suite fue publicada por Segovia en 1964 para la editorial francesa “Salabert”, pero el manuscrito original de Mompou se encontró en los papeles de Segovia dentro del Museo Segovia, en Linares (España), el 7 de Mayo del 2001 por Angelo Gilardino y editado por la editorial italiana Bèrben.

Al momento que se publicó el manuscrito aparecieron algunas diferencias con el publicado por Segovia. Es bien sabido que éste hacía algunas sugerencias a los compositores –sobre todo a los que no tocaban guitarra- para hacer las obras más accesibles al instrumento. También en otras ocasiones modificaba la obra de acuerdo a su gusto personal quitando compases, cambiando acordes, etc. Esto pasó con muchas de las obras escritas para él, siendo también éste el caso.

A continuación pondré los ejemplos que considero más importantes de las diferencias de ambas ediciones:

En el tercer movimiento de la suite “Cuna”, Segovia decide cortar diez compases, que aparecen más tarde en el manuscrito, compases 53-63; sustituyéndolos por los primeros compases del movimiento:

Ed. Salabert

Guitar

En el original aparece lo siguiente:

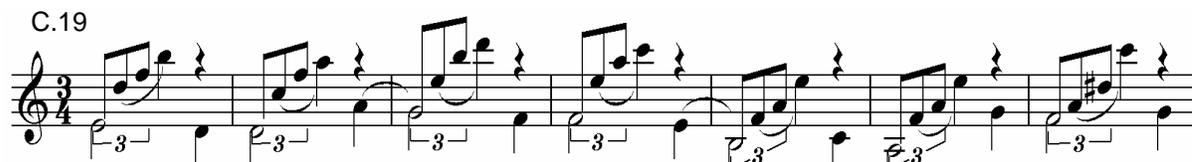
Ed. Bèrben

Tempo I°

Dentro del mismo movimiento, Segovia cambia la disposición de las notas del acorde, compases 19-35

Ed. Salabert

C.19



Ed. Bèrben

C.19



En el segundo movimiento "Coral", Segovia cambia el acorde, compás 30:

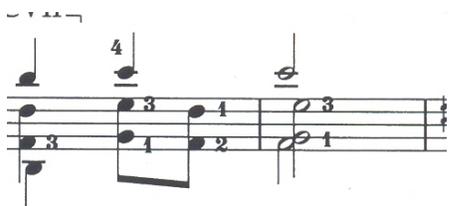
Ed. Salabert

C. 30



Ed. Bèrben

C. 30



En el siguiente ejemplo considero que Segovia hace un gran enriquecimiento a la fuerza con que debe terminar la obra desde mi punto de vista y por lo cual me parece interesante señalarlo.

Último movimiento de la suite "Muñeira", compases 144-150

Ed. Salabert

C. 144

8ª alta



Ed. Bèrben

C.144

a tempo

46

CVII

ff

Estos son solo algunos de los cambios hechos por Segovia, se sabe que en muchos casos los compositores estaban de acuerdo, y a mi parecer en ocasiones enriquecía la obra como el último caso mostrado. Por lo cual he decidido tocar una mezcla de ambas ediciones: del primero al quinto movimiento la Edición Bèrben, directa del manuscrito original y el último movimiento de la Edición Salabert, con las modificaciones hechas por Andrés Segovia.

5.4.-Análisis Musical

Preludio

Este primer movimiento de la suite está impregnado de un sutil ambiente impresionista caracterizado por la utilización de diferentes timbres y colores, de armonía modal y de frases musicales que dan la impresión de ser pequeños pincelazos que conforman una unidad; creando una atmósfera calma, casi contemplativa, lo cual me hace recordar las tardes veraniegas de Santiago de Compostela, en la que la efímera lluvia y la neblina no permiten ver la ciudad con claridad, hecho que fue la posible inspiración de Mompou.

El preludio presenta una forma ternaria A (1-17) B (18-52) A' (53-73). Conteniendo la primera parte el tema principal de este movimiento, caracterizado por una composición intervalica que reaparecerá en diferentes momentos del preludio, acompañado este tema de un pedal con la nota *si* que le otorga la sensación de ser una melodía definida pero que a su vez éste pedal le hace parecer abstracta y difuminada.



Este tema tiene un pequeño desarrollo en el cual será muy importante el manejo del intervalo de cuarta:

Dentro de la misma parte A, se retoma el tema en otro tono y en otro modo:



La parte B del Preludio esta compuesta por pequeños fragmentos intervalicos, ya utilizados anteriormente, que son bastante contrastantes con el sentimiento meditabundo de la primera parte, intercalados con frases que recuerdan la parte A, logrando con ello una sensación de unidad.

Véase el manejo del intervalo de cuarta, citada en el ejemplo dos.

Ej:

meno mosso e espress.

a tempo

Pero encontrando su principal diferencia en la variación realizada a manera de coda, basada nuevamente en el intervalo de cuarta y compuesta por frases utilizadas por el compositor anteriormente:

El siguiente diagrama muestra como se mueve armónicamente el Preludio:

A		B		A'	
<i>Si frigio</i> del compás 1-11	<i>Mi frigio</i> del compás 12-17	<i>La eoleo</i> del 18-21, con fragmentos de la parte A en <i>mi frigio</i> "	A partir del compás 26 aparece <i>mi menor</i> y <i>la menor</i> , y del 47 al 52 la escala cromática	El tema A, una cuarta superior, en la menor	Coda final en la misma tonalidad, cadencia V ₉ - I.

Coral

Es una austera polifonía modal a tres voces, que deriva de un canto religioso llamado “Canto de Ulteira”. Este canto, ha sido interpretado a través de muchos siglos por los peregrinos que visitan la ciudad de Santiago de Compostela.⁵²

La forma está constituida por un A (1-9) B (10-26) C (27-42) A (43-51) B (52-60), y el manejo rítmico de los cuartos y los octavos forman el esqueleto de este movimiento:

Lento - legato

CVII_

p

La sección A comienza en *fa# eoleo* y con una estructura bien delimitada del fraseo, conformada por dos frases de cuatro compases cada una, y con una extensión cadencial al final de la segunda frase que termina en la dominante

p

⁵² Lluís Millet, Frederic Mompou (Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau, 1993), p. 154

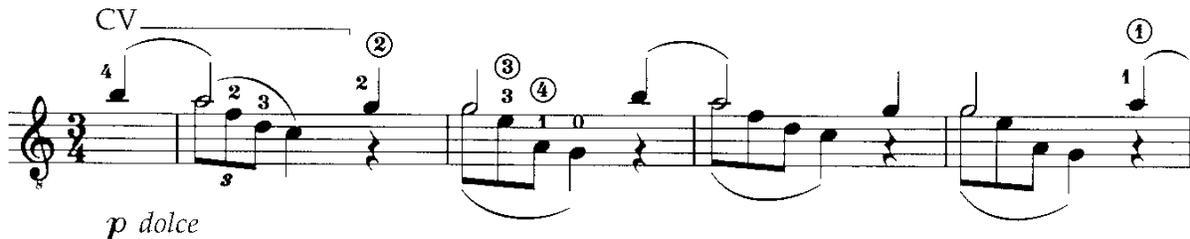
La sección B se encuentra en el mismo modo, y a diferencia de la parte A, esta formada de dos periodos de ocho compases, en la cual la voz más grave tiene mayor movimiento y vida, logrado a través de una progresión rítmica y melódica alcanzando el punto de mayor fuerza en el movimiento

La sección C, en *La Mayor* esta formada por dos periodos de ocho compases al igual que la parte B

Finalmente se repite de manera literal la parte A, por el contrario de la parte B, que solo consta de un periodo de ocho compases.

Cuna

Como su nombre lo indica, la pieza es una canción de cuna, en la cual el ritmo de tresillo que ocupa la mayor parte de la obra, la convierte en un susurro endormecedor que contrasta con el lirismo de la parte central.



La parte central "C" esta formada por células rítmico- melódicas que se desarrollan a manera de progresiones

Più lento e molto cantabile

Musical score for the central section of 'Cuna', starting at measure 36. The tempo and mood are *Più lento e molto cantabile*. The score is in 3/4 time and features a treble clef. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 36 and ends at measure 40. A bracket labeled 'CIII' spans measures 37-39. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes. The second staff starts at measure 41 and ends at measure 45. A bracket labeled 'CII' spans measures 42-44, and another bracket labeled 'CV CVII' spans measures 44-45. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

El diagrama armónico es el siguiente:

A	B	C	B	A
Compás 1-18 <i>Do Mayor</i>	Compás 19-35 <i>Modo eolio en La</i>	Compás 36-52 <i>Modo dorio en Mi</i>	Compás 53-63 <i>Modo eolio en La</i>	Compás 64-84 <i>Do Mayor</i>

Recitativo

El recitativo es una forma de composición usada comúnmente en óperas, oratorios cantatas y obras similares, que se describe como un discurso melódico acompañado con música. Generalmente, los textos se recitan marcando los acentos de las palabras y las pausas entre los párrafos, como si se declamara enfáticamente una poesía.⁵³ En éste caso, es el movimiento más enigmático de la suite, en el cual Mompou utiliza los dos géneros operísticos del recitativo: el “secco” y el “accompagnato”. Estos géneros aparecen en los primeros compases de la obra.

Primeramente, el recitativo secco se presenta en el tema inicial, compuesto por una monodia basada sobre los intervalos de tercera y cuarta que lo convierten en un tema doloroso y sugestivo.

Lento molto espressivo e cantabile

Después de esta presentación a manera de introducción y que asemeja el canto solista de un cantante, entra el acompañamiento:

Meno lento

CVIII

⁵³ Joaquín Zamacois, Curso de formas musicales (Barcelona: Editorial Labor, 1982), p. 134

La manera en que utiliza estos recursos se repite pero a la cuarta inferior y ya en la parte central combina estos dos elementos de manera casi esquemática: melodía-acompañamiento

The image displays two musical excerpts. The first excerpt shows a melodic line with notes 2, 3, 1, 4 and a bass line with notes 5, 6. The second excerpt shows a more complex passage with measures labeled CVIII and CIII, featuring various fingerings and articulations.

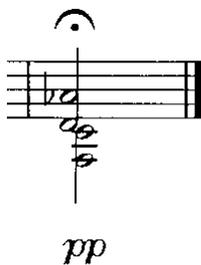
En la última sección de la obra, utiliza elementos del motivo inicial:

The image shows a musical motif labeled CI, consisting of a melodic line with notes 3, 4, 2, 4 and a bass line with notes 4, 3.

Combinado con el acompañamiento, siempre sobre el intervalo de tercera y cuarta

The image shows a musical chord structure with notes 4, 1, 0, 3.

Merece una mención especial el último acorde de la obra, un *fa menor* con sexta agregada, que remarca el aura misteriosa que tiene este movimiento:



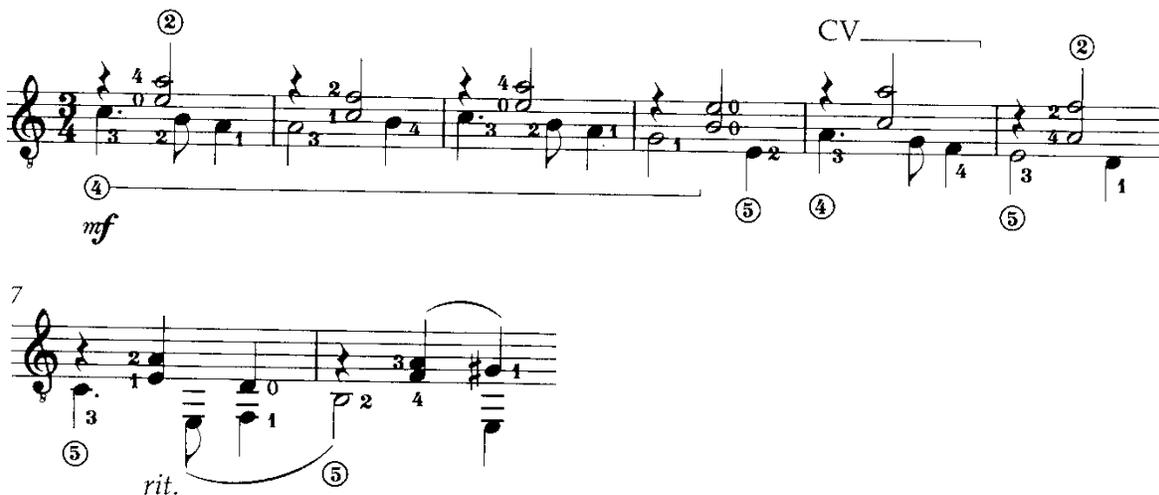
Canción

Como en la tradición operística, la canción sigue después del recitativo y contrasta su dulzura con el misterio del movimiento pasado. La obra esta basada sobre el siguiente esquema rítmico: 3/4 

Resalta la ternura del tema inicial realizado con el esquema rítmico señalado anteriormente y que llamare tema A, éste tema aparece frecuentemente en toda la obra armonizado de maneras diferentes:



Aquí lo vemos armonizado en los primeros compases en *la eoleo*:



The first seven measures of the piece are shown with guitar-style fingerings and dynamics. The notation includes:

- Measure 1: *mf*, fingering ④ on the bass line, ② on the treble line.
- Measure 2: fingering ⑤ on the bass line, ④ on the treble line.
- Measure 3: fingering ⑤ on the bass line, ④ on the treble line.
- Measure 4: fingering ⑤ on the bass line, ④ on the treble line.
- Measure 5: fingering ⑤ on the bass line, ④ on the treble line.
- Measure 6: fingering ⑤ on the bass line, ④ on the treble line.
- Measure 7: *rit.*, fingering ⑤ on the bass line, ② on the treble line.

Additional markings include a circled 2 above the first measure, a circled 2 above the last measure, and a circled 4 below the first measure. A *CV* marking is present above the fifth measure.

Después de este periodo de ocho compases aparece el tema B, con el mismo número de compases y esquema rítmico:



Aquí esta armonizado en *mi eoleo*:



- *mf*



En la parte central de la obra se encuentra el momento de mayor tensión y climax, basado sobre el mismo esquema rítmico y armónicamente en *la eoleo*:



f



Para terminar la obra retoma el tema A con una ligera variación a manera de coda:



Este es la estructura de la canción:

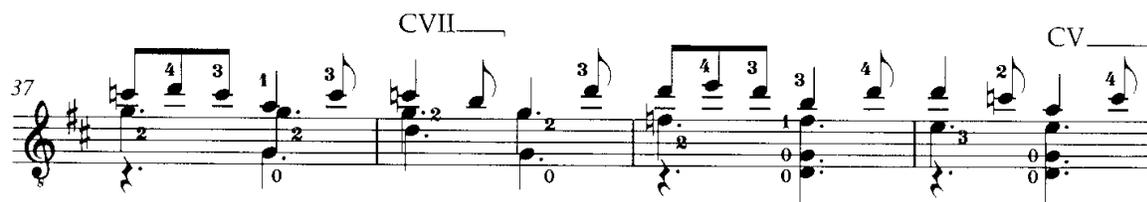
A 1-49			B 50-75			A' 76-97	
Tema A 1-16	Tema B 17-33	Tema A' 34-49	Tema C 50-57	Tema D 58-66	Tema C' 67-75	Tema A' 76-90	Coda 91-97

Muñeira

La muñeira (muiñeira en gallego. Significa molinera) es una danza popular de las comunidades autónomas españolas de Galicia y de Asturias que se canta y baila acompañada de varios instrumentos entre ellos: el tamboril, la pandereta, el tambor y la gaita, siendo esta la más representativa. Escrita generalmente en 6/8. Su origen es muy antiguo; algunos lo atribuyen a los griegos, y otras hipótesis creen que tiene su origen en las danzas de los celtas⁵⁴.

Esta danza es un perfecto final a la suite, con su carácter alegre y brioso le otorga un fino contraste con respecto a la calma y misticismo que hay en la obra entera. Es, así mismo una de las pocas referencias folclóricas en la obra de Mompou y por si quedaba alguna duda del origen de su inspiración en esta suite, cita el compositor el baile gallego más típico.

Escrita en *Re Mayor* y de una estructura muy simple: A-B-A, resaltan los temas alegres en su mayoría y algunas modulaciones importantes como en el compás 34 que cambia a *Sol Mayor*:



⁵⁴ Antonio Iglesias, Frederic Mompou (Madrid: Alianza Editorial, 1977), p. 74

Y el cambio de tonalidad en la parte B:

The musical score consists of three staves of guitar music. The first staff shows measures 77-80 with a dynamic marking of *f animato*. The second staff starts at measure 77 with a dynamic marking of *p*. The third staff starts at measure 81 with a dynamic marking of *f*. Roman numerals *CVI* and *CIII* are placed above the staff in the third system. Fingering numbers (1-4) are indicated above and below notes throughout the piece.

La coda culmina con rasgueos que le inyectan una fuerza perfecta al final de la obra:

The musical score shows measures 15-18. It begins with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a final cadence consisting of a whole note chord in the right hand and a half note chord in the left hand.

La estructura de la obra es la siguiente:

A 1-74					B 75-102	A' 103-150		
Tema A 1-17	Tema B 18-34	Tema C 35-50	Tema B' 51-66	Puente de transición 67-74	Desarrollo de los temas con cambio de tonalidad	Tema A' 103- 138	Puente de transición 139-143	Coda 144- 150

5.5.-Sugerencias de Interpretación

La *suite compostelana*, es sin duda la obra técnicamente más difícil del programa. Interpretativamente todos sus movimientos tienen un aire de melancolía, a excepción de la última danza (de carácter festivo).

El trabajo consiste en crear un “microcosmos” en cada una de las danzas y no perder de vista que estas a su vez, forman finalmente parte de una totalidad, de un “cosmos”.

a) En el *preludio*, el dibujo cromático de la melodía (compás 47 al 52) es el momento de mayor apremio técnico de éste movimiento, pero eligiendo una digitación basada en las dos primeras cuerdas se reduce la dificultad. Los colores (timbres) son de gran importancia, principalmente por el sutil aire impresionista evocado por Mompou.

b) En el *coral*, el manejo del peso de cada una de las voces que componen los acordes otorgan al movimiento un mayor equilibrio, es decir, lograr un balance perfecto entre cada voz. Otra dificultad que encuentro es el uso de la “cejilla” la cual aparece en muchas frases del *coral*, recurso que causa bastante fatiga muscular si no se encuentra un punto de reposo dentro de ésta. Mi recomendación es soltar el dedo pulgar de la mano izquierda del brazo de la guitarra en los cambios de posición y de sección, otorgándole con esto “un respiro” a la mano.

c) En el tercer movimiento, el ritmo de tresillos me recuerda un arrullo, de carácter sigiloso, metafóricamente hablando, casi un susurro, asimilando con esto el título, *cuna*.

d) En el *recitativo*, la dificultad consiste en mantener el misterio con el cual inicia. Buscando crear al escucha la sensación de no saber que nota seguirá, hacia dónde conducirá la melodía.

e) Las extensiones a realizar para mantener la duración de las notas en la *canción*, son las partes en las cuales debe poner más atención el ejecutante, ya que una mala digitación de mano izquierda puede poner en riesgo la fluidez de la frase.

f) La *muñeira* es el movimiento más difícil de la suite, los ligados y la rapidez de la obra pueden ayudar o dificultar su realización.

Sugiero su estudio de manera sumamente lenta y por partes, poniendo mucha atención al ritmo y al pulso desde el inicio procurando no perderlos. También en este movimiento el manejo de timbres diferentes lo considero necesario, una obra de carácter tan contrastante con los anteriores se puede servir de diversos recursos para ayudar a complementar el carácter festivo que la rodea.

ANEXO

Notas al Programa de mano

SUITE BWV 1008

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

La suite BWV 1008, forma parte de las *seis suites para violonchelo solo* de Johann Sebastian Bach. Estas suites datan del periodo que pasó al servicio del príncipe Leopold de Köthen como su *Kapellmeister*, de 1717 a 1723. En ese mismo periodo, uno de los más productivos de su vida en el campo de la música instrumental y orquestal, Bach compuso las sonatas para flauta, las sonatas y partitas para violín solo y las seis *Suites para violonchelo solo*, entre otras.

Mientras que algunos predecesores de Bach ya habían compuesto tanto para violín solo (entre ellos: Biber, Walter y Westhoff), como para el violonchelo solo (entre ellos: Domenico Gabrielli y Marin Marais), las *Suites para violonchelo solo* son las primeras obras de su tipo compuestas en Alemania y, hasta la fecha, el parámetro indiscutible frente al cual se comparan todas las obras similares compuestas en fechas posteriores.

Cabe mencionar que la partitura original de las *suites* está perdida y una de las fuentes principales es una copia hecha por Anna Magdalena Bach, así como otra copia poseída por Johann Meter Kellner, organista y compositor amigo del autor. La transcripción que toco esta realizada por el guitarrista italiano Paolo Pegoraro, la cual decidí interpretar porque a mi criterio es la que mayor cuidado tiene en tratar de asimilar las digitaciones guitarrísticas de acuerdo con las ligaduras de fraseo existentes en la copia hecha por Anna Magdalena Bach. Otro motivo, es el enriquecimiento que hace de la línea homófona, el cual me parece simple al no meter demasiadas notas ni acordes completos, y al mismo tiempo bastante sutil y fino, ya que las notas que agrega son solo un refuerzo de la armonía.

A excepción del *preludio*, las danzas de la suite, están construidas sobre estructuras similares, pero el carácter es contrastante entre cada una de ellas.

La tríada menor del **Preludio**, es el motivo recurrente a lo largo de la danza, el cual aparece en momentos clave de la estructura de ésta, creando tensión y

dolor cada vez que se ejecuta. A mi parecer es la danza más introspectiva dentro de la suite, en la cual la pasión se encuentra en cada frase deseando ser revelada, existiendo momentos quizá de optimismo pero poco esperanzadores, ya que nuevamente el regreso a la tristeza con la que inició da fin a este movimiento.

La **allemande**, se encuentra llena de melancolía y a pesar de la cascada de dieciseisavos que existe en toda la danza nunca deja de serailable, incluso dando la oportunidad de jugar con la “inegalité” en algunos pasajes. Desde el inicio una fórmula rítmico-melódica declara sin preámbulos sobre que línea deberá proceder todo el movimiento y la continuidad del discurso encuentra en algunos lugares un reposo, “una fermata” en la cual se recuperara la energía empleada hasta ese punto de la obra, para después continuar con el discurso.

Escrita en estilo italiano, la **courante**, es la danza con más brío y luminosidad de la suite, el impulso inicial para llegar al acorde de dominante con séptima en el segundo compás, nos marca la alegría y liberación de ésta. Encontrando en este lugar, el punto de reposo y de partida de un desarrollo escalístico que aparecerá a lo largo de la danza. Personalmente, considero que la majestuosidad y soberbia con las que finaliza esta danza deben marcar un contraste perfecto con el carácter de la siguiente danza: la **sarabande**.

Bach coloca la **sarabande**, al centro de la suite con la posible intención de crear un punto de reposo y meditación dentro de lo abrumador de las otras danzas. De carácter intensamente expresivo, la composición permite jugar con diferentes ornamentos, siempre con buen gusto, buscando con esto embellecerla y teniendo cuidado de no perder el diseño melódico de la estructura inicial.

Los **minuet I y II**, son de carácter elegante, por lo que considero necesario una buena articulación de las frases así como su correcta acentuación, permitiendo con esto conservar el carácter danzable que caracteriza a esta danza, más que a alguna otra dentro de la suite.

La última danza de esta suite, la **gigue**, cierra la obra de una manera festiva. El motivo inicial de la danza le otorga un carácter burlesco y lleno de vehemencia, mismo que a veces aparecerá de una manera más grave y un poco meditabundo, pero siempre predominando éste carácter.

DREI TENTOS

Hans Werner Henze (1926)

Los Drei Tentos para guitarra sola, fueron creados a manera de *intermezzi* dentro de una de las más interesantes obras de Henze, la ***Kammermusik***, compuesta en 1958 para soprano y pequeño ensamble de cámara.

La *Kammermusik* tuvo su inspiración en una de las obras del gran poeta romántico Friedrich Hölderlin llamada: *In lieblicher Bläue* (En el amado azul).

Esta poesía fue escrita durante los largos años de locura que marcaron el final de la vida del poeta. Hölderlin fue un genio visionario que vivió los últimos cuarenta años de su vida en un manicomio, escribiendo poesías de inquietante lucidez que poco a poco mientras el poeta envejecía, se hacían más lejanas y fuera de la realidad, hablando metafóricamente de otros mundos. Podríamos llamarla locura o algún tipo de virtud profética, pero lo cierto es que era un hombre de extraordinaria sensibilidad e imaginación.

Dentro del *In lieblicher Bläue*, se encuentra ya sea la belleza o el sufrimiento en su más grande expresión. La música de Henze pienso que quiere representar y resumir el significado de esta poesía de Hölderlin.

El ritmo y las indicaciones de dinámica son componentes muy importantes en la obra. Sus constantes cambios de compás, así como el timbre que se utilizará en cada *tento* e incluso en cada frase son una parte esencial de ésta.

Tento I

Los intervalos de segunda mayor y de quinta justa, dan vida a este primer *tento*, siendo los núcleos sobre los cuales girará la obra.

Una atmósfera etérea, casi metafísica, es lograda en gran parte por la escritura en el registro agudo. Así mismo, la gran cantidad de indicaciones hechas por Henze en cuanto a dinámica (las cuales están sobre el *piano*, y algunas veces aun más, *pianissimo*), van creando a lo largo del *tento* una intensidad ligeramente perturbante.

Tento II

El irregular movimiento rítmico del segundo *tento* produce dos efectos significativos, uno, es que al escucharlo nos hacemos conscientes de nuestro cuerpo, se podría decir que dan ganas de bailar al escuchar la sección *Vivace*. El otro efecto es que suscita una intensa pasión.

Tento III

La forma del tercer *tento* es libre, fundamentalmente es una canción fragmentada por interrupciones que en un primer momento parecen no tener mucha conexión con la totalidad de la obra pero al final se funde con la melodía.

Fragmentos melódicos de un canto de tipo folclórico, casi siempre en octavas, muestran el inicio nostálgico y melancólico de este *tento*. El total del material temático está contenido en la primera frase, apareciendo en la melodía principal los intervalos más significativos: el de cuarta justa y el de tercera menor.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CABEZÓN

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Manuel M. Ponce concluyó las variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón el 8 de febrero de 1948, poco antes de su muerte acaecida el 30 de abril del mismo año. Esta fue su última composición que fue dedicada y escrita para el presbítero Antonio Brambila, su amigo y confesor. Al relatarle a Ponce, la imborrable impresión recibida en Roma por la audición de unas diferencias para órgano de Cabezón, el padre Brambila sugirió la creación –sobre el mismo tema proporcionado por él mismo- de una obra similar para guitarra. Ponce accedió gustoso a esta petición y armonizó el tema componiéndole seis variaciones y una *fughetta*.

El tema citado por el presbítero Brambila es armonizado por Ponce en la tonalidad de *la menor*, presentándolo de una manera bastante simple y nítida al no ocupar elementos ajenos a la tonalidad, lo cual me hace pensar en la posible serenidad que lo rodeó antes de morir.

A lo largo de las variaciones, el tema inicial aparece armonizado en diferentes voces, con diferentes ritmos, e incluso una de las variaciones está escrita en el homónimo mayor, pero a mi juicio nunca pierde la serenidad y simpleza del inicio. Logrando con esto la infinita posibilidad de crearle al interprete la oportunidad de jugar con la sonoridad de su guitarra.

DANZAS ESPAÑOLAS No 2 Y No 5*

Enrique Granados (1867-1916)

Las danzas españolas fueron concebidas para piano y realizadas en 1883, cuando Granados contaba con tan solo dieciséis años. Las doce danzas fueron publicadas en cuatro volúmenes por separado que constaban de tres danzas cada uno, y el estreno de algunas de ellas fue en el Teatro Lírico de la Ciudad de Barcelona, en Abril de 1890.

La obra integral se apoya en la evocación o giro popular español, para crear una música auténticamente española, como había ocurrido y ocurría en otras naciones de Europa. Añadiendo a esto el conocimiento de Granados de los grandes recursos del piano de su tiempo, el conocimiento de sus posibilidades técnicas y un estilo completamente romántico al conjugar estos recursos.

La transcripción de la obra para piano fue realizada por mi compañero de dúo y yo, buscando la perfecta adaptación para las guitarras, respetando el carácter y las notas escritas por Granados.

Danza No 2 “Oriental”

El título “oriental” no fue dado por el autor, pero en efecto, su interválica característica, la afectación de una nota que se altera o no, en una intuida búsqueda del melisma oriental –a lo cual contribuyen asimismo los mordentes o grupetos de figuras rápidas-, imprimen a la obra la esencia por la cual se le denominó con este nombre.

* Dúo de guitarras Novae Musicae, integrado por José Luis Segura y el sustentante

La parte A de la danza, esta marcado por una introducción asignada a la segunda guitarra, creando la atmósfera y el entorno armónico que indica la obra, para después escuchar un tema dulce realizado a dos voces en terceras por la primera guitarra, que a mi parecer asemejan a una pequeña cajita de música, que nos trae de muy lejos ciertos recuerdos de una danza de estilo oriental.

En a parte B sobresale una copla de origen malagueño, la cual se convierte en el motivo musical de la segunda parte.

Danza No 5 “Andaluza”

El titulo de la obra como en la danza anterior no fue dado por Granados, pero sucede la misma situación, en la que los subtítulos evocan perfectamente el carácter de la obra.

El carácter andaluz de la danza encuadra perfectamente a mi parecer más con la guitarra que con el piano, por lo cual pienso que la trascripción para dos guitarras encuadra perfectamente con la expresividad de la obra.

En la primera sección, los dos primeros compases de introducción son una clara evocación a la guitarra, preparativos al tema inicial que es a su vez, melancólico y explosivo y será la idea musical sobre la cual se desarrollará la danza.

La segunda sección tiene un carácter completamente distinto, el cambio de tonalidad al homónimo mayor, así como el cambio de tempo, convierten ésta sección tierna y delicada. Si en la primera parte el acompañamiento asemejado a la guitarra poseía su importancia, aquí lo es, la melodía sostenida por simples acordes.

SUITE COMPOSTELANA

Frederic Mompou (1893-1987)

La suite surgió gracias a la relación que tuvieron Mompou y Andrés Segovia, originada en los últimos años de la década de los cincuenta dentro del festival “Música en Compostela”. La gran admiración que sentía el uno por el otro, así como el gran trabajo concertístico que había emprendido Segovia ya algunos

años atrás, lo confrontó con el limitado repertorio guitarrístico existente, lo cual lo impulsó a solicitar obras a muchos de los compositores que conocía.

Así dentro del marco del festival y de la hermosa ciudad de Santiago de Compostela, Mompou compuso la Suite en 1962. Siendo esta la primera de tres obras para guitarra que contiene su catálogo; ya que tiempo después le siguieron la Canción y Danza No. X, original para piano y coro y adaptada por el compositor para guitarra, y finalmente en 1972 la Canción y Danza No. XIII, esta sí, original para guitarra.

La suite se compone de los siguientes movimientos:

Preludio

Este primer movimiento de la suite está impregnado de un sutil ambiente impresionista caracterizado por la utilización de diferentes timbres y colores, de armonía modal y de frases musicales que dan la impresión de ser pequeños pincelazos que conforman una unidad; creando una atmósfera calma, casi contemplativa, lo cual me hace recordar las tardes veraniegas de Santiago de Compostela, en la que la efímera lluvia y la neblina no permiten ver la ciudad con claridad, hecho que fue la posible inspiración de Mompou.

Coral

Es una austera polifonía modal a tres voces, que deriva de un canto religioso llamado “Canto de Ulteia”. Éste canto, ha sido interpretado a través de muchos siglos por los peregrinos que visitan la ciudad de Santiago de Compostela.

Cuna

Como su nombre lo indica, es una canción de cuna, en la cual el ritmo de tresillo que ocupa la mayor parte de la obra, la convierte en un susurro endormecedor que contrasta con el lirismo de la parte central.

Recitativo

El recitativo es el movimiento más enigmático de la suite, en el cual Mompou utiliza los dos géneros operísticos del recitativo: el “secco” y “el accompagnato”. Llama la atención, la primera idea musical compuesta por una

monodia dolorosa y misteriosa, basada sobre los intervalos de tercera y cuarta que serán la base melódica de la pieza.

Canción

Como en la tradición operística la canción sigue después del recitativo y contrasta su dulzura con el misterio del movimiento pasado. La obra esta basada sobre el siguiente esquema rítmico: 3/4 

Resalta la ternura del tema inicial realizado con el esquema rítmico señalado, apareciendo éste, frecuentemente en toda la obra armonizado de diferentes maneras.

Muñeira

La muñeira (muiñeira en gallego. Significa molinera) es una danza popular de las comunidades autónomas españolas de Galicia y de Asturias que se canta y baila acompañada de varios instrumentos entre ellos: el tamboril, la pandereta, el tambor y la gaita, siendo esta la más representativa. Escrita generalmente en 6/8. Su origen es muy antiguo; algunos lo atribuyen a los griegos, y otras hipótesis creen que tiene su origen en las danzas de los celtas.

Esta danza es un perfecto final a la suite, con su carácter alegre y brioso le otorga un fino contraste con respecto a la calma y misticismo que hay en la obra entera. Es, así mismo una de las pocas referencias folclóricas en la obra de Mompou y por si quedaba alguna duda del origen de su inspiración en esta suite, cita el compositor el baile gallego más típico.

BIBLIOGRAFÍA

Alcázar, Miguel Alcázar. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. México D, F: Ediciones Étoile, 2000.

Bach, Carl Philipp Emmanuel. Saggio di Metodo per la Tastiera. Milán: Edizioni Curci, 1973.

Basso, Alberto. FRAU MUSIKA. Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1998.

Basso, Alberto. La época de Bach y Haendel. Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1977.

Brenet, Michel. Diccionario de la Música. Barcelona: Editorial Iberia, 1946.

Fleming, William. Arte, Música e Ideas. New York: Rinehart and Winston, 1970.

Gargari, Martha. Historia del Mundo Contemporáneo. México D, F: Alhambra, 2005.

Harnoncourt, Nikolaus. El Diálogo Musical. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

Horst, Louis. Formas Preclásicas de la Danza. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

Iglesias, Antonio. Frederic Mompou. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Larrocha de, Alicia. Integral para piano de E. Granados. Barcelona: Editorial Boileau, 2004.

Marco, Tomás. Historia de la música española Siglo XX. Madrid: Alianza Música, 1983.

Millet, Lluís. Frederic Mompou. Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau, 1993.

Milton, John W. El rossinyol abatut. Lleida: Pagés Editors, 2005.

Miranda, Ricardo. Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra. México D, F: CNCA, 1998.

Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la guitarra. México D, F: Edamex, 1997.

Quantz, Johann Joachim. Trattato sul flauto traverso. Bologna: Librería Musicale Italiana Editrice, 1992.

Restagno, Enzo. Henze. Torino: E. D. T. EDIZIONI, 1986.

Schweitzer, Albert., y Hubert, Gillot M. J. S. Bach. El músico- poeta. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona: Editorial Labor, 1982.

Artículos en revistas especializadas

Leisner, David. "Tre vedute prospettiche dei drei tentos di Henze." il "Fronimo", Octubre, 1977, pp. 19-22.