



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**LA GUITARRA, LEGATARIA DE
QUINIENTOS AÑOS DE REPERTORIO
MUSICAL**

Opción de tesis
NOTAS AL PROGRAMA
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA –GUITARRA–
PRESENTA

ADOLFO EMILIANO PIÑA MENDIETA

ASESOR:

Mtro. **Eloy Cruz Soto**

The logo consists of four thick horizontal black bars stacked vertically, positioned above the text 'ENM UNAM'.

**ENM
UNAM**

México, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A Lili por heredarme su amor por la música...
A Melesio por toda su filosofía de vida...
Y a Pepe por ser mi compañero inseparable...*

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme la realización de mi formación profesional, así como el desarrollo de una carrera deportiva representando sus colores azul y oro.

A la Escuela Nacional de Música en cuyas aulas aprendí la importancia y la necesidad de la música en el entorno del ser humano.

A Federico Bañuelos por darme las herramientas necesarias para conocer los lenguajes que la guitarra ha heredado y producido. Asimismo, a los maestros que, a lo largo de 20 años, me han compartido sus conocimientos de manera significativa: Saúl López, Gerardo Carrillo, René Viruega, Néstor Castañeda, Elías Amabilis y José Antonio Guzmán.

A mi asesor y a mis sinodales: Eloy Cruz, Néstor Castañeda, René Viruega y Mario Stern por sus comentarios, sugerencias y orientaciones que, sin duda, fueron de vital importancia en el proceso de este trabajo. De igual forma agradezco a los maestros David Domínguez y Paolo Mello por otorgarme su tiempo y su invaluable conocimiento.

A mi familia y amigos:

Lili y Melesio; Bety y Felipe Montesinos; Rosi; Pepe, Grace, July, Mitzi, Marisol, Félix y Mijail, mis hermanos; Ulises, Yair, Alfredo, Alexis, Mauro, Ale, Bogus, Javier y Mariana, mis otros hermanos; Rafael Acosta y los Locos del Ritmo, y Germán López y Sonnata por su infinita camaradería y enseñanza dentro y fuera del escenario. A los amigos con quien compartí las pistas de atletismo y a los entrenadores Irma Corral y Fabrizio Chamor por enseñarme el valor y la importancia de la disciplina y la perseverancia. Especial agradecimiento a la familia Guzmán Cuevas. A todos los que han brindado su amistad y cariño: a la familia Piña, Jorge Gámez, Astrid y la familia Stoopen, Circe Badillo, Genaro Jaimes, Araceli Dorantes y Maykel Díaz.

A la compañera, pareja y amiga con quien compartí cada día el desarrollo de este trabajo, y de quien recibí la mayor parte de los comentarios y motivación para llevarlo a cabo. Gracias Ximenita por tu amor y por crecer junto conmigo.

El laúd en el repertorio de la guitarra (SIGLO XVI-XVII)

El Laúd Renacentista

- A fancy No.6* (D.P.) ¹ John Dowland
-*Fantasie No.1* (D.P.) (1563-1626)

El Laúd Barroco

- Sonate (Dresde No. 5)* Silvius Leopold Weiss
(1686-1750)

La guitarra clásica-romántica. Renovación de su prestigio. (1750-1780)

- Introduction et variations sur l'air: Marlborough. Op.28* Fernando Sor
(1778-1839)

INTERMEDIO

La Guitarra moderna (a partir del modelo de Antonio Torres de Jurado s. XIX-XX)

- Variaciones sobre un tema de Cabezón* Manuel M. Ponce
(1882-1948)
- El Polifemo de oro.* Smith Brindle Reginald
(1917-2003)
- La Catedral.* Agustín Barrios Mangoré
(1885-1944)

¹ La clasificación de ambas *Fantasías* fue realizada por Diana Poulton

LA GUITARRA, LEGATARIA DE 500 AÑOS DE REPERTORIO MUSICAL

ÍNDICE

Introducción	7
Resumen del contenido	7
Antecedentes	10
I. El laúd: fuente primordial en el desarrollo de la guitarra (SIGLOS XVI-XVII)	
El Laúd Renacentista	11
El melancólico John Dowland (1563-1626)	13
Dowland y el laúd	15
Las <i>Fantasías</i> en la época de Dowland: <i>Fantasia No.1</i> y <i>Fantasia No.6 (D.P.)</i> ²	16
El Laúd Barroco	20
Silvius Leopold Weiss (1686-1750)	20
La <i>Suite</i>	22
La <i>Suite</i> barroca	23
<i>Sonate (Dresden No. 5)</i>	23
II. La guitarra clásica-romántica: Renovación de su prestigio (1750-1780)	
La guitarra Clásica-Romántica	32
Fernando Sor	34
<i>Introduction et variations sur l'air: Malboroug. Op.28</i>	37
III. La guitarra moderna: legataria de 500 años de tradición musical (SIGLOS XIX-XX)	
La guitarra a partir del modelo de Antonio Torres de Jurado	42
Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)	42
<i>La Catedral</i>	46
Manuel M. Ponce: el romántico nacional y modernista (1882-1948)	50
<i>Variaciones sobre un tema de Cabezón</i>	53
Reginald Smith Brindle (1917-2003)	58
<i>El Polifemo de oro</i>	60

²La clasificación de ambas *Fantasías* fue realizada por Diana Poulton

Bibliografía	64
Discografía	65
Notas al Programa	65
Páginas Web	65
Anexo 1	
Programa de mano de examen público	67

Introducción

La historia es el relato de los acontecimientos pasados, pero también de los que están sucediendo; tal es el caso de la genealogía de la guitarra actual, de la que si bien no se conoce con exactitud cuál es su origen, sí se puede afirmar que es producto de un largo proceso de transformación de ciertos instrumentos de cuerda punteada con una caja de resonancia y un mástil sobre el que se tienden las cuerdas. Todos esos instrumentos han compartido características generales y, en su momento, han sido registrados como “guitarras”, sin importar sus diseños, la habilidad –incluso el virtuosismo en algunos casos– de los ejecutantes. Así se puede entender que la historia de este instrumento aún no concluye y que se le reconoce como un objeto que ha evolucionado y dado origen a otros de diferentes nombres y con vida propia, pero que indiscutiblemente se perfeccionan en la guitarra. Ella ha sido heredera de un vasto repertorio de idiomas musicales generados a lo largo de varios siglos, desde la alta Edad Media hasta nuestros días. Ha asumido en su camino la música escrita para los diferentes laúdes (del renacentista al barroco); el repertorio de la vihuela e instrumentos propios del SIGLO XVI; la música para guitarra barroca de los SIGLOS XVII Y XVIII, así como la de la guitarra Clásica-Romántica de los primeros tres cuartos del SIGLO XIX y, sin problema alguno, la música escrita originalmente para la guitarra actual (a partir del modelo de Antonio de Torres de mediados del SIGLO XIX).

Esto se debe a que la guitarra ha sido un instrumento notable y dialéctico, es decir, “ha podido transitar de lo culto a lo popular y de lo popular a lo culto sin problema alguno, creando siempre terrenos fértiles para constantes y enriquecedores intercambios, desarrollos y mestizajes”.³

Resumen del contenido

El presente trabajo es una reseña de esa evolución y se le ejemplifica con el estudio de siete obras de seis compositores importantes en la historia de la guitarra y de la música misma. Se le ha dividido en tres capítulos de acuerdo con el tipo de instrumento para el que fueron escritas.

³ Bañuelos, Federico. *De nube en nube...* Quindecim Recordings. México, 2005. QP 148

I. El laúd: fuente primordial en el desarrollo de la guitarra (SIGLOS XVI-XVII)

El laúd renacentista

La primera parte de este capítulo comprende al laúd renacentista, ejemplificado en dos *fantasías* (la *Número 1* y la *Número 6*, de acuerdo con la clasificación de Diana Poulton) de John Dowland, tañedor de laúd, cantante y compositor inglés. Cabe aclarar que sus arias a una o varias voces, sus *fantasías* para laúd o sus obras para conjunto de violas, figuran entre las obras cumbres de la música isabelina. A su paso por las cortes europeas expuso sus dotes como compositor. Hoy en día es reconocido como uno de los máximos exponentes del Renacimiento inglés.

La segunda parte pertenece al laúd barroco, el cual fue una alegoría durante el siglo XVI cuando se desarrolla en Europa e incluso en el continente americano la *Suite*, una forma instrumental que reúne la danza y la música en una sola obra, a la cual algunos compositores italianos llamaron *Sonata*, misma que se convirtió –junto con el *Concerto*– en una de las formas más significativas del Barroco, y está representado en *La Sonata Dresden No.5* del alemán Silvius Leopold Weiss, quien ha sido considerado como el último de los grandes laudistas compositores.

Estas primeras obras –escritas originalmente para laúd, aunque éste convivía con la vihuela y la guitarra barroca– fueron parte significativa del repertorio instrumental durante los SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.

II. La guitarra clásica-romántica. Renovación de su prestigio (1750-1780)

A finales del SIGLO XVIII, el empleo de guitarras con órdenes (pares de cuerdas por cada orden) fue cediendo, y su lugar poco a poco fue habitado por la guitarra de seis cuerdas simples. Para 1800 el empleo de la nueva guitarra alcanza cada vez mayor presencia con autores como Fernando Sor, quien evidencia en su música la transición del periodo Clásico al Romanticismo. De él se incluye *Introduction et variations sur l'air: Marlborough. Op. 28*.

III. La guitarra moderna: legataria de 500 años de tradición musical (S. XIX-XX)

En los albores del SIGLO XIX, la guitarra presenta características muy cercanas a lo que sería el modelo de guitarra que realizó Antonio de Torres Jurado a mediados del mismo siglo y que, hasta la fecha, ha sido el paradigma adoptado tanto en el ámbito de concierto como en el contexto popular.

Este tercer Capítulo atiende a tres obras escritas originalmente para la guitarra moderna: la primera de ellas considera el romanticismo latinoamericano, la segunda el romanticismo-nacionalista en México y la tercera y última pertenece a la música de vanguardia de mediados del SIGLO XX.

El nuevo modelo de guitarra (moderna) tuvo gran aceptación en América Latina por la sencilla razón de que se adaptó perfectamente a la música popular, de la cual muchos compositores tomaron temas de danzas y canciones en las que cimentaron sus composiciones. Es el caso de Agustín Pío Barrios “Mangoré”, quien junto con Manuel M. Ponce y Heitor Villa-Lobos, forman la terna autoral más importante para la guitarra de la primera mitad del SIGLO XX.

La catedral es una de las obras más importantes del repertorio guitarrístico y de ella se han encontrado diversas versiones, tanto en manuscritos como en grabaciones del propio “Mangoré”.

En México, Manuel María Ponce realizó una aportación relevante al repertorio de la guitarra y esto se debe, en gran parte, a la estrecha relación que mantuvo con el guitarrista español Andrés Segovia, quien lo impulsó a escribir para este instrumento. *Variaciones sobre un tema de Cabezón* es la última obra realizada por Ponce y fue escrita para guitarra; dicha obra se encuentra incluida en este capítulo como representante de la música mexicana.

Dentro de la obra que Reginald Smith Brindle realizó para la guitarra, se encuentra *El Polifemo de oro*, obra correspondiente al serialismo tonal, basada en el poema de Federico García Lorca. En ella aparece reiteradamente la guitarra como un instrumento propio para la nueva música que se componía entonces.

Antecedentes

El origen de la guitarra es bastante incierto debido a la poca claridad en los testimonios iconográficos y literarios anteriores al SIGLO XV. Si bien se pueden apreciar en ellos antecedentes del instrumento bajo el principio de tensar una o varias cuerdas a un cuerpo resonante y a un mástil, resultan controvertidos en el momento de trazar una línea histórica que los conduzca hasta las guitarras del XVI, ya que no se conoce la música escrita especialmente para instrumentos anteriores a este periodo; inclusive sus nombres deben de ser inferidos de referencias y menciones indirectas.

Sin embargo, la historia de la guitarra en Europa –pero sobre todo la música escrita para ella– puede ser esbozada sin especulaciones a partir del Renacimiento. Para el SIGLO XVI ya es posible situar un instrumento con una forma y un nombre específicos, que posee un repertorio determinado con un contexto social que puede ser descrito de manera razonablemente precisa.⁴

⁴ Cruz, Eloy, *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*, E. N. M., México, 1993, P.19.

I. El laúd: fuente primordial en el desarrollo de la guitarra (SIGLOS XVI-XVII)

El laúd fue un instrumento que impresionó a la sociedad de la Europa de los SIGLOS XVI y XVII. La población tuvo un gusto e interés especial por la música para este instrumento, así como lo fue la vihuela en la península ibérica, hecho que permitió abrir las fronteras del instrumento para todo el mundo del Renacimiento europeo.

El antecesor más directo del laúd es el *al'ud* árabe procedente de Asia Occidental, introducido en Europa a través de España a principios del SIGLO VIII. El término *al'ud* significa madera o vara flexible. Desde el SIGLO XIII fue probada la existencia de registros en fuentes literarias de la presencia de laúdes en Europa occidental. Durante la Edad Media fue cambiando su forma admitiendo varios tamaños y diferencias en la ornamentación, caja de resonancia, en los trastes; es decir, para entonces no era un instrumento bien definido y por lo tanto admitía diferentes aspectos.

Como no sobrevivieron laúdes fabricados antes de 1500, la información debe ser reunida de ilustraciones, esculturas y descripciones, y dado que los laúdes han sido representados y mencionados en diferentes textos, se ha podido identificar que siempre ostentaron las cuerdas en pares y que en un principio sólo tenían cuatro órdenes.

El Laúd Renacentista

El laúd oriental era tocado con un plectro. Con este método –que inicialmente se utilizó en Europa– el instrumento fue principalmente melódico con, quizá, acordes rasgueados en cadencias y otros puntos importantes. Durante la segunda mitad del SIGLO XV se comenzó a puntear el laúd con la yema de los dedos; de esta manera pasaría de ser exclusivamente melódico a un instrumento con la capacidad de realizar polifonía. Este cambio tan revelador en el desarrollo del laúd condujo a la invención de sistemas especiales de notación conocidos como tablatura⁵. Las primeras tablaturas fueron pensadas para un instrumento de seis órdenes. Este método no sufrió ningún cambio durante más de cien años, puesto que perduró durante casi todo el SIGLO XVI.

Las primeras descripciones sobre afinación del laúd datan del SIGLO XV y fueron realizadas por Johannes Tinctoris, teórico musical y compositor flamenco. Este personaje explicó en pocas palabras que los órdenes medios se afinan a un intervalo de

⁵ La tablatura de guitarra es una representación gráfica de las cuerdas y trastes del instrumento, con indicaciones rítmicas generales que permiten leer cualquier música solamente en instrumentos del tipo de la guitarra. Ver Cruz, Eloy, *Op. cit.* p.41

tercera mayor (*ditonum*) y el resto en cuartas (*diatessaron*). Aquella afinación aún mantiene una influencia notable en la guitarra actual: entre las cuerdas segunda y tercera existe un intervalo de tercera mayor, mientras que en el resto es de cuartas justas⁶.

A principios del SIGLO XVI aparecieron los primeros laúdes con forma “clásica”. Éstos tenían un clavijero con once clavijas: cinco pares de cuerdas, afinado cada par al unísono o a la octava, y una cuerda simple que correspondía a la primera cuerda; contaba con diez trastes y contenía una roseta central finamente tallada en el centro de la caja de resonancia. Este último detalle era común en todos los laúdes. La extensión era de dos octavas y una séptima.⁷ Durante este siglo, algunas familias alemanas constructoras de instrumentos se asentaron en Italia y le otorgaron características propias (como sello familiar) a sus instrumentos.

Ya entrado el Renacimiento la tendencia a construir instrumentos de diferentes tamaños respondía a los heterogéneos tipos de voces humanas. Surgieron diversos tipos de laúdes en tamaño y en tesitura de acuerdo con el número de cuerdas graves que se añadieron incluso fuera del ya agrandado diapasón y extendieron éste para utilizar cuerdas de mayor longitud con el propósito de lograr mejores resultados hacia los graves.

El número de trastes sobre el diapasón del laúd variaba de acuerdo con el país en donde eran fabricados. John Dowland dijo que no recordaba haber visto laúd alguno con menos de ocho trastes, cantidad que al parecer era el estándar en la segunda mitad del SIGLO XVI. La colocación de éstos siempre ocasionaba problemas, tanto para los teóricos como para los ejecutantes. A finales del SIGLO XVI y principios del XVII, teóricos y compositores, como Praetorius y Mersenne, asumieron que la entonación del laúd (y otros instrumentos con trastes) representaba temperamentos iguales, en tanto que los instrumentos de tecla eran afinados en algún temperamento específico.⁸

Durante los SIGLOS XVI y XVII la música para laúd era portadora de las ideas prevalecientes de la época. Italia y Francia, principalmente, dieron vida al laúd en una primera etapa, misma que se expandió hacia los países germánicos y flamencos hacia el Barroco.

El melancólico John Dowland (1563-1626)

⁶ Stanley, Sadie, *The New Grove Dictionary of Music*, Macmillan: Grove, London, c2001, p. 347

⁷ Recordemos que la guitarra moderna tiene una extensión de tres octavas y una quinta.

⁸Sadie, *Op. cit.* p. 351

J. Dowland pertenece al periodo de transición entre el Renacimiento tardío y el Barroco. Nació en Londres en 1563. Fue compositor, laudista y cantante. Es considerado uno de los íconos del Renacimiento inglés a pesar de haber realizado la mayor parte de su obra fuera de Inglaterra. A finales del SIGLO XVI, las cortes europeas albergaban a los mejores músicos, y Dowland siempre anheló un espacio en la corte de la reina Elizabeth I, lugar que en más de dos ocasiones le fue negado. Hay quien afirma que la causa de ese impedimento fue su catolicismo opuesto a la monarquía anglicana; sin embargo, cabe aclarar que para la corte de la Reina Virgen trabajaba el compositor William Byrd quien profesaba la fe católica; quizá deberían considerarse los testimonios que demuestran que la personalidad de Dowland estaba cargada de emociones complejas, y es posible que la singularidad de Dowland pudiera haber influido en la postergación de su plaza en la corte de Inglaterra.

Poco se sabe de su iniciación musical; sin embargo las propuestas estéticas musicales que se desarrollaban en países como Francia, Dinamarca y Holanda, ejercieron un ascendiente notable en su desempeño como músico y compositor. Durante su adolescencia viajó a París como sirviente de Sir Henry Cobham, embajador de Inglaterra ante la corte francesa, y fue durante esta etapa de su vida cuando se convirtió al catolicismo. Se cree que también en Francia pudo haber conocido los *ayrs* y las danzas, que desempeñaban una función importante en las mascaradas y cuya fluidez melódica influyó en su formación y en su estilo.

En 1588 obtuvo el grado de bachiller en Música por la Christ Church de Oxford; ya por ese tiempo había alcanzado cierta fama como laudista. Seis años más tarde vuelve a ver truncadas sus expectativas de ingresar en la corte de Elizabeth I y decide viajar nuevamente al interior del continente europeo con un objetivo definitivo, Italia, con el propósito particular de encontrarse y estudiar con el gran madrigalista Luca Marenzio, cuya obra era conocida y respetada en Inglaterra.

Tras su salida transitó por las cortes alemanas del Duque de Braunschweig, en Wolfenbüttel, y el Landgrave de Hesse, en Kassel; posteriormente llegó a Venecia, y de ahí partió hacia Padua, Génova, Ferrara y finalmente llegó a Florencia, en donde fue invitado a tocar en la corte de los Médicis ante Fernando I, gran Duque de Toscana. En este lugar tuvo uno de sus primeros percances por su fe católica, convicción que –según él– marcó su suerte. De hecho, algunos autores afirman que fue uno de los factores que influyeron en su decisión de salir de Italia y abandonar su plan de visitar a Marenzio. Sin embargo, “a partir de un testimonio del propio Dowland y de una carta conservada

escrita a Marenzio, parece claro que los dos compositores mantuvieron correspondencia con regularidad desde la llegada de aquél a Italia, y que ambos se respetaban mutuamente.”⁹

La huida de Italia se narra en el documento más notable conservado del puño y letra del propio Dowland. Se trata de la larga carta enviada por él al poderoso sir Robert Cecil, tras su llegada a Nùremberg sano y salvo. Este extraordinario documento, fechado el 10 de noviembre de 1595, da a conocer con claridad el alcance de la confusión de Dowland y su situación anímica, sumamente emotiva. En ella relata una serie de frustraciones, despojos, tristezas e incluso de incomprensiones que redondean su vida, mismas que se expresan en su forma y estilo de componer la música. Sus mayores obras están inspiradas por una concepción trágica de la vida profundamente sentida y una preocupación por las aflicciones, el pecado, las tinieblas y la muerte¹⁰.

Es indudable que muchas de sus composiciones se inspiran en la propensión de la época isabelina y jacobina hacia la melancolía. Lo que no se sabe, más que por algunos hechos históricos, es que si esta forma de escribir y entender la música también iba relacionada con su carácter. “Semper Dowland semper dolens” (siempre Dowland, siempre doliente) el juego de palabras del propio Dowland es aún el comentario particular repetido más a menudo acerca del compositor.

No es sino hasta sus últimos años de vida cuando se le ofreció un puesto como músico de la corte del Rey Carlos I de Inglaterra a los 49 o 50 años. Al parecer no se trató de una vacante sino de un puesto creado exclusivamente para él, con lo que el número de los laudistas de corte aumentó de cuatro a cinco.

La última mención de su nombre como intérprete en los documentos de la monarquía está relacionada con el funeral de Jacobo I, en 1625, un año antes de su propio fallecimiento. Su muerte debió haberse producido el 20 de enero de 1626, día en que cesan sus pagos en la corte. Las actividades de Dowland como compositor terminaron casi por completo tras la publicación de *A Pilgrimes Solace* en 1610. Sólo se conoce un puñado de obras escritas después de aquella fecha.

Como muchos de los genios musicales, sus composiciones, canciones y música en general, permanecieron olvidadas durante casi 150 años, y recibieron su justo reconocimiento hasta principios del SIGLO XIX. Esto se debió básicamente a que en su país no se volvió a imprimir ninguno de sus libros y a que las *pavanas* y *gallardas* de

⁹ www.goldberweb.com

¹⁰ <http://goldberg.com/es/magazine/composers/2005>

carácter triste y lúgubre –forma muy particular en la composición de Dowland– pasaron de moda porque fueron sustituidas por *allemandes*, *courantes* y mascaradas de la época de Jacobo I. No obstante, la popularidad de *Flow my tears* o *In darkness let me dwell* fue suficiente para mantener vivo el nombre de John Dowland durante varias décadas después de su muerte.

Durante los primeros años del SIGLO XIX, Dowland comenzó a ser objeto de una atención más favorable: se publicaron varios de sus *ayres*, y muchas de sus obras sacras pasaron a formar parte de los himnarios. Sin embargo Dowland comenzó a ascender hasta la década de 1890 a raíz de la labor pionera de Arnold Dolmetsch (1858-1940), en la revitalización del interés por instrumentos olvidados, como el laúd y la viola de gamba. En la primera mitad del siglo pasado, el rápido desarrollo de la musicología histórica, impulsada por E. H. Fellowes y Peter Warlock, propició que se reconociera nuevamente al compositor como uno de los máximos músicos y autores de canciones de Inglaterra.

Dowland y el laúd

El laúd fue uno de los instrumentos de cuerda más importantes en la época de Dowland y “sus canciones con acompañamiento de laúd contienen textos cargados de pasión y dramatismo, los acompañamientos están subordinados, aunque muestran cierta independencia melódica”.¹¹

En sus cerca de setenta piezas para laúd aparecen *fantasías*, danzas (*pavanas*, *gallardas*, *alemandas* y *gigas*) y elaboradas series de variaciones.

A pesar de que en el prólogo de *The First Book of Songs* Dowland había prometido publicar sus piezas para laúd, el compositor nunca las dio a la imprenta. En consecuencia, a excepción de nueve piezas incluidas en el libro de su hijo Robert, *Variete of Lute Lessons*, el resto de su música para ese instrumento, conservada hasta hoy, se ha de buscar en diversas fuentes manuscritas, muchas de las cuales son de origen o fecha desconocidos.¹² “Dowland parecía haber estado al tanto del desarrollo de las técnicas utilizadas en ese tiempo. Algunos autores asumen que él empezó tocando un laúd de seis órdenes, aunque la mayoría de sus piezas para este instrumento, así como los acompañamientos de las canciones, estaban escritas para un laúd de siete órdenes, pero desde 1604 hasta el final de su vida, Dowland parece haber tocado con un laúd de

¹¹ <http://www.clubguitarra.com/jdowland.htm>

¹² <http://goldberg.com/es/magazine/composers/2005>

10 órdenes. Para la técnica de la mano derecha, Johann Stobaeus (1580-1646) recordó que Dowland cambió de tocar con el “pulgar hacia adentro” (thumb in) a tocar con el “pulgar hacia fuera” (thumb out).”¹³

Las Fantasías en la época de Dowland: *Fantasia No.1* y *Fantasia No.6 (D.P.)*

La *Fantasia* es un término adoptado en el Renacimiento para las composiciones instrumentales que surgen “únicamente de la fantasía y habilidad del autor que las creó”¹⁴. Durante este periodo la *fantasia* tendió a retener esta licencia y sus características formales y estilísticas podían, en consecuencia, variar ampliamente desde formas libres e improvisatorias hasta las estrictamente contrapuntísticas; o en algunos casos fusionar el contrapunto imitativo con un virtuosístico estilo instrumental. Combinó elementos del motete, el *ricercare* y la *tocata*. Esto llevó consigo que hacia finales del SIGLO XVI la *fantasia* se convirtiera dentro de Europa en una forma esencial de la técnica contrapuntística e improvisatoria.

Dowland es considerado el maestro supremo de la *fantasia* para laúd, y de las siete que se le atribuyen, cinco están compuestas sobre temas diatónicos, mientras que dos tienen un carácter cromático.

En las que utiliza el componente diatónico, la más conocida es la que aparece como la *Fantasia No.1*, según la clasificación de Diana Poulton, y *No.7* en *Varietie of Lute Lessons*. En ella, el sujeto no era completamente de la propia composición de Dowland, sino que se basa en el arranque de una lauda italiana; ésta apareció en la frase de apertura en el *Corona di Sacre canzoni* de Matteo Coferati (1675) llamado *Alla Madonna*.¹⁵



La mayoría de los *laude spirituali* fueron creados en un periodo considerablemente anterior a la fecha de publicación del libro de Coferati, quien fue, sin duda, más bien compilador que compositor de los contenidos de este volumen. Parece razonable

¹³ Spencer, Robert, en *John Dowland Complete Lute Works*, Vol. 4. p. 7, traducción propia, Harmonia Mundi. USA., HMU 907163.

¹⁴ Milán, Luis (1535), en Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 380.

¹⁵ Poulton, Diana *The life of John Dowland*, Faber and Faber, Londres, Inglaterra. 1972, p.112

suponer que esta lauda se encontraba en uso en Italia y haya quedado grabada en la mente de Dowland.

La pieza evolucionó en dos distintas versiones; la primera es hallada en todas las fuentes de manuscritos y en el *Thesaurus Harmonicus*,¹⁶ de Besard; la segunda en la *Varietie of Lute- Lessons*, de Robert Dowland.

Existe un número variado de lecturas de manuscritos, que probablemente representan los pequeños cambios inevitablemente arrastrados, en donde la pieza pasó de mano en mano y fue escrita por un copiadador y después por otro.

En *Varietie of Lute Lessons* muchos pequeños puntos están aclarados y dos alteraciones mayores fueron introducidas.

Es de hacerse notar que la pieza no se encuentra en ninguno de los primeros libros fuente de la obra de Dowland y que probablemente sea de las últimas composiciones de su periodo creativo.

Esta *fantasía* inicia con la melodía de la lauda italiana referida anteriormente como sujeto de la pieza, el cual se repetirá en una segunda voz, a la octava baja en el cuarto compás; posteriormente, en una tercera voz, nuevamente aparece el sujeto a otra octava descendente más, creando un pasaje contrapuntístico:



Seguido a esta sección, comienza una serie de frases cortas en las que cada una de ellas se repite a una octava superior o inferior de distancia.

¹⁶ www.tfront.com Colección enciclopédica de 403 composiciones en tablatura (para laúd) francesa de 21 compositores.

Posteriormente a esta parte de carácter “juguetón”, súbitamente surge un pasaje de dieciseisavos en progresión ascendente en un primer fragmento, y una serie de grados conjuntos en el segundo, finalizados por una cadencia, misma que sirve de inicio para otra sección de pequeñas frases y su eco a la octava superior en acordes abiertos preparando la parte final de la pieza. Esta última parte es contrapuntística, cambia el compás de 4/4 a 12/8 y hace un juego de ritmos contrarios entre la voz superior y la inferior; seguido a esto, la primera realiza notas largas en contraste a las notas repetidas del bajo y finalizan en el mismo esquema rítmico y de dirección de las notas para regresar al compás original y dar la sensación de *ralentando*:

La *Fantasia No. 6* inicia como una fuga a tres voces, en donde la segunda voz aparece a un intervalo de quinta inferior con respecto del *cantus*, diferente a las otras dos fantasías

de este tipo (1 y 5) en donde la segunda voz entra a la octava. Los primeros compases presentan el motivo de la fantasía en la tonalidad de Mi menor. A partir del sexto compás comienza una modulación hacia Si menor:

Hacia la mitad de la obra, vuelve a aparecer una modulación a Mi mayor (homónimo mayor de la tonalidad inicial) para dar paso a una sección nueva compuesta por notas largas:

Dicha sección desencadena en una progresión que finaliza en la tonalidad de Sol mayor (el relativo mayor) y que precede al final de la fantasía:

La obra finaliza en Mi mayor haciendo un juego ascendente con las notas del acorde y terminándolo con un acorde abierto:



Después de la *Fantasia No.1*, ésta apareció para ser la siguiente *fantasía* más popular con cuatro copias conocidas que aún existen. Mertel la incluye como la *No. 69* en su *Hortus Musicalis* (1615).

El Laúd Barroco

Para el SIGLO XVII el laúd había llegado a su máximo nivel de desarrollo y, paradójicamente, de decadencia. Se le añadieron cuerdas graves de tal manera que llegó a tener hasta trece órdenes, lo cual dio origen a una familia bastante amplia. Las razones fueron: la necesidad de reunir elementos de un mismo linaje con registros diferentes. Así aparecieron el laúd bajo, el laúd tenor, el archilaúd, la tiorba, etcétera.

Después de un periodo de comparativa inactividad, sobre todo en Italia, renació en Alemania, en el SIGLO XVII, un vivo interés por el laúd entre los compositores del Barroco, que continuó durante el SIGLO XVIII. Entre estos músicos estaban Le Sage de Richée, francés que vivió en Breslau; Ernst Gottlieb Baron, Jacques Bittner, Adam Falckenhager y Silvius Leopold Weiss.

Silvius Leopold Weiss (1686-1750)

Considerado como un intérprete y compositor virtuoso, Weiss es el último de los más grandes laudistas de su tiempo. Contemporáneo de J. S. Bach, dejó el más extenso legado de música para laúd. Su obra se encuentra reunida principalmente en dos grandes colecciones de manuscritos conservados en el Museo Británico y en la Biblioteca de Dresden.

Según Cedar Viglietti, Weiss es “sin duda alguna el laudista más importante del centro de Europa; las versiones en guitarra son escuchadas con frecuencia. No podría admitirse actualmente que un guitarrista desconozca a este alemán”¹⁷.

Weiss nació en Breslau, Alemania, el 12 de octubre de 1686, hijo de Johann Jacob Weiss, quien probablemente lo instruyó desde que Leopold tenía la edad de 10 años. Para 1706 se encontraba al servicio del conde Karl Phillippe del Palatinado. Su más temprana partitura data de ese mismo año y fue escrita mientras estaba en la corte del

¹⁷ Viglietti, Cedar, *Origen e historia de la guitarra*, Ed. Albatros, Buenos Aires, 1973, p.23.

hermano del conde, en Dusseldorf. De acuerdo con este familiar del conde –una importante fuente de información de la familia Weiss– Silvius Leopold vivió en Italia de 1708 a 1714 con el príncipe polaco Alexander Sobiesky. El príncipe vivía en Roma con su madre la reina María Casimira, quien empleó primero a Alessandro Scarlatti y después a Domenico Scarlatti, como sus directores musicales.

En la primera década del SIGLO XVIII se desarrollaba una revolución en composición musical: el nuevo lenguaje en organización armónica y simplificación estructural se llevó a cabo por la generación de compositores italianos, como Corelli y Alessandro Scarlatti. De esta manera, Weiss probablemente fue expuesto a la música de ellos y de otros compositores en Roma. De hecho la principal contribución al desarrollo del estilo del laúd de Weiss y de su generación fue el reemplazamiento casi total del viejo estilo enraizado en la tradición francesa, al nuevo lenguaje musical italiano, mientras seguía manteniendo las formas tradicionales de danzas de la suite francesa (rebautizada *suonata* en un modismo de la modernidad italiana).¹⁸

Después de la muerte del príncipe, Weiss regresa a Alemania, y a partir de 1715 realiza diversos trabajos al servicio de casas reales, como la Corte Hassen-Kassel, la corte de Saxon en Dresden; Dusseldorf, Viena, Praga, Berlín, entre otras, en donde obtiene gran notoriedad y reconocimiento a partir de su intensa actividad como laudista y compositor.

De acuerdo con la biografía del compositor realizada por Luise Adelgunde Victorie Gottsched¹⁹, en 1718 se marca otro episodio importante en la vida de Weiss con el acrecentamiento de once a trece órdenes en su laúd. Anterior a esta fecha podemos asumir que Weiss tocaba y componía en un instrumento de once órdenes, típico en el norte del continente europeo desde mediados del siglo XVII; sin embargo, no podemos tomar este hecho como una referencia para separar su obra temprana de la de madurez, ya que mientras podemos estar seguros de que sus piezas para laúd de trece órdenes fueron copiadas después de 1718, no se sabe exactamente cuándo fueron compuestas, o si primero existieron en una versión para laúd de once órdenes.

El 16 de octubre de 1750 muere en la ciudad de Dresden; le sobrevivieron su esposa Marie Elizabeth y siete hijos, de los cuales sólo Johann Adolf Faustinus siguió los pasos de su padre, como músico de la corte de Dresden.

¹⁸ Beier, Paul, en *Weiss. L'Esprit Italienne, Stradivarius*. Italia, 2005. STR 33731, p.12

¹⁹ Louise Adelgunde Victorie Gottsched, "A Biography of Silvius Leopold Weiss", traducida al inglés por Douglas Alton Smith, en *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXI. 1988, Milán,

En vida conoció la fama como pocos, se convirtió en el músico mejor pagado de la orquesta de la corte de Dresden; los testimonios contemporáneos a él detallan a un virtuoso que deslumbraba con su técnica y su facilidad para la improvisación.

El estilo de su música pertenece al Barroco tardío (similar a Bach), con mucha influencia de la homofonía galante. La obra de Weiss consta básicamente de *suites* (alrededor de 100), con la secuencia: *allemande, courante, bourrée, minuet, gigue* o *allegro*; piezas aisladas y diversos conciertos.

La Suite

Durante el reinado de Luis XIV (1661-1715) Europa se encontraba dominada por la política francesa, dando paso a un dominio similar en la estética general de la época. La música y la danza encontraron un campo propicio para desenvolverse en la corte de Versalles; todas las actividades sociales estaban impregnadas de la ejecución de ambas artes. La nobleza dedicaba gran parte de su tiempo a la práctica de las danzas en boga.²⁰ Cada una de ellas estaba plenamente identificada con una característica propia, de acuerdo con el país de origen, con su carácter y el ritmo, lo cual creaba un interés de los músicos de la época por interpretar estas danzas con un fin meramente instrumental, no como acompañamiento de éstas. Sus generalidades radican en ser piezas cortas, monotemáticas, bipartitas y, para mantener una unidad interna, con todos los pasajes compuestos en una misma tonalidad o en su relativo menor o mayor, según fuese el caso. A obras con este conjunto de características se les llamó *suites*.

En 1557 el término *suite* (que significa en francés “aquello que sigue” o “sucesión”) fue empleado en la música por primera vez en el *Septieme Livre de Dancieries*, de Etienne du Tertre, para designar a un grupo de *branles*, es decir, de danzas balanceadas o equilibradas, divididas en compás binario las de ritmo lento y tranquilo, y en compás ternario las de carácter rápido y vivo.

Otras denominaciones de la *suite* son: *partita* (del italiano: *partire, partir*), *obra* en español y *sonata da camera* que se utilizó en Italia principalmente para las piezas compuestas para un solo instrumento y continuo.

²⁰ Ver Bañuelos, Federico en *de nube en nube...* Op. Cit. p.7

La Suite barroca

La base de la suite barroca está conformada por cuatro danzas, dos lentas y dos rápidas con orígenes distintos: *allemande* (Alemania), *courante* (Italia), *sarabanda* (España) y *gigue* (Inglaterra). Estas danzas podían tener entre ellas otras de tipo opcional como *minuet*, *gavota*, *bourrée*, *polonaise*, etc., y a su vez, todas en conjunto podían tener una pieza libre a manera de introducción y no precisamente en forma de danza, que podía tener el nombre de preludio, preámbulo, fantasía, overture y piezas con títulos descriptivos como *tambourin*, *labyrinth*, *tourbillon*, entre otros.

Cada una de estas danzas presentaba, además de características estructurales particulares, un afecto específico, aspecto importante en la época dado el interés que se tenía por la expresión de las pasiones.

La fascinación por el repertorio del laúd se debe no sólo a la cantidad de música existente, sino a su calidad. Por otro lado, resulta imprescindible el estudio de su repertorio para la práctica de la polifonía, el contrapunto, la melodía acompañada y formas más complejas, como la fuga, aun cuando existan pocas de estas piezas escritas para el laúd.

Sonate (Dresden No.5)

Esta obra consta de siete danzas y un preludio a manera de introducción. Se desarrolla sobre la tonalidad de Si menor con modulaciones hacia el relativo mayor (Re mayor). Cada danza consta de una parte A y una B con su respectiva repetición (aunque en ocasiones la parte B no se repite).

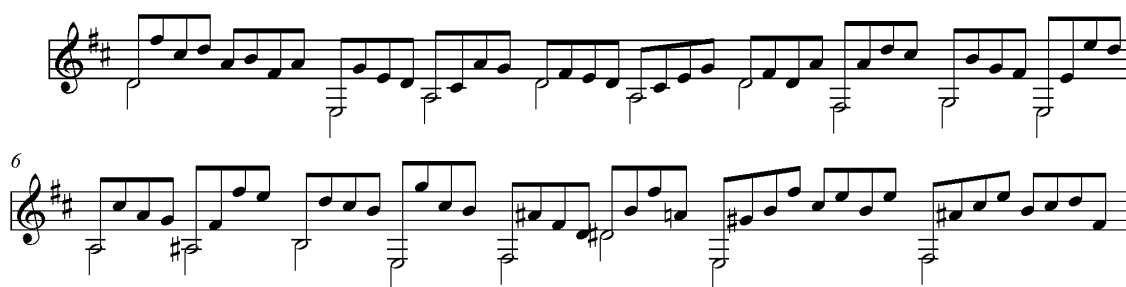
Antes de describir las particularidades de cada danza se ofrecen algunos conceptos que aparecen en las notas del disco compacto *De nube en nube...*²¹, de Federico Bañuelos, que incluye a manera de guía práctica un resumen de los comentarios que Johann Mattheson, teórico de la época, hace en su libro *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburgo 1739) sobre los afectos y los distintos géneros de danzas:

Preludio. A menudo formado mediante la improvisación sobre un tema rítmico o melódico. Pertenecen al género de la *fantasía* y su afecto es la imaginación.

Una característica interesante de este preludio es que no tiene barras de compás, y no es de sorprender, ya que pertenece al estilo de la *fantasía*, lo cual da lugar a una

²¹ Bañuelos, Federico. *De nube en nube... Op. cit. p.3*

Esta progresión de siete grupos de octavos finaliza con una caída por cuartas, seguida de un pasaje en el que no se sabe hacia dónde nos va a llevar el autor. Esta aparente incertidumbre desemboca en otra progresión con la característica de no hacer exactas las repeticiones, sino con ligeras variaciones, y es aquí en donde se encuentra la nota más aguda y que marcará la cúspide de la melodía:



Una última progresión de tres grupos de octavos sirve para marcar el primer final del preludio:



Sorpresivamente, la pieza revive por medio de un abrupto acorde de Si mayor con séptima (menor) para dar inicio a la *coda* del preludio. Esta *coda* consistirá en crear y reforzar un efecto de tensión enfocada al acorde de dominante (Fa#7), por medio de pequeñas progresiones o sucesión de acordes que lleven a éste, con el propósito de captar la atención del oyente. Finalmente, descansa esta tensión con una cadencia auténtica (T-D-T).²²

Allemande. Movimiento moderado y fluido en compás binario (en cuatro cuartos). Tiene ritmo característico por el uso de anacrusa. Siendo de carácter serio, cuando “se hace con una armonía bien lograda, entonces es de espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden.”

²² Para un análisis de este preludio, desde el punto de vista de la retórica, ver: Bañuelos, Federico. *La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco*. En Acta Poética, número 22, año 2002. UNAM, México.

Inicia en anacrusa al acorde de Si menor, y al igual que el preludio, los primeros compases consisten en establecer la tonalidad. La apoyatura juega un papel importante, sobre todo en la primera parte de la sección A, ya que produce constantes retardos en la melodía, lo que provoca la sensación de súplica.



La segunda parte de esta sección modula a Re mayor (el relativo mayor) e inicia una progresión ascendente (otro modo de súplica) hasta llegar al cuarto grado (Sol), con una reiteración de la melodía en los acordes de subdominante para resolver en una cadencia rota (V-VI) y descender en progresión hasta el primer grado (Re) y finalizar la parte A en la cadencia I-II-V-I.



La sección B inicia con el mismo esquema del tema de la sección A pero sobre la tonalidad de Re mayor. Enseguida regresa a la tonalidad inicial (Si menor) y utiliza modelos usados en la segunda parte de la sección A, pero en tonalidad menor (progresión y cadencia rota) para terminar en IV-V-I con retrasos en la melodía de los dos últimos acordes.

Courante. De ritmo ternario, carácter alegre o animado. La versión italiana (*correnta*) se escribía en $\frac{3}{4}$ ó $\frac{3}{8}$. La *courante* francesa era más lenta, se escribía usualmente en $\frac{3}{2}$, haciendo uso frecuente de la hemiola.²³ “Sus afectos son la valentía, la piedad y la felicidad.”

²³ Es un patrón métrico en el cual los cambios frecuentes del acento dan la sensación de un cambio de compás. Es la relación 3:2 o 2:3. Por ejemplo, dos compases en tiempo ternario simple ($\frac{3}{2}$ ó $\frac{3}{4}$) son articulados como si fueran tres compases en tiempo binario simple ($\frac{2}{2}$ ó $\frac{2}{4}$) o viceversa.

La *Courante o corriente* de Weiss pertenece a la versión italiana. Se encuentra escrita en $\frac{3}{4}$. Así como el uso de la anacrusa era constante en la *Allemande*, en la *Courante* la hemiola se presenta durante las dos secciones. Casi la totalidad de la pieza se encuentra escrita en octavos, de ahí la importancia de la interpretación para poder identificar las articulaciones adecuadas y dar énfasis a las hemiolas. En cuestión armónica, maneja el mismo patrón: sección A, Si menor-Re mayor; Sección B, Re mayor – Si menor.

Bourrée. Es una danza viva en compás de 4/4. Dos de sus características más importantes son: el comienzo en anacrusa de un cuarto y ritmo sincopado a base de cuarto más mitad (negra más blanca). “Sus cualidades principales son el contento y el agrado [...] son especialmente alegres, galantes, displicentes, relajadas, despreocupadas, agradables e incluso encantadoras.”

Esta danza está escrita en compás partido de 4/4 y tiene, también, la particularidad de la anacrusa, ya sea en la melodía o en el bajo. El bajo tiene un papel muy activo, mismo que le da *personalidad* firme a esta danza y no permite que caiga la métrica. En la sección B hace un pasaje de dos compases en forma descendente y en octavas junto con la melodía que lo hace escuchar *ligero* y refuerza la característica de la *Bourrée*, de ser una danza viva.



En la segunda parte de esta sección, se retoma el tema de la sección A y lo resuelve en un pasaje sincopado, en el que a partir de una misma nota (Fa#) se desencadenan en direcciones contrarias dos líneas melódicas. Estas reposarán sobre el acorde de dominante (Fa#) con un pedal a la octava para resolver en la cadencia I6/4 -V -I



Minuet. Esta danza fue introducida a las cortes francesas por Lully (1673), y se convirtió en una de las danzas favoritas de Luis XIV y de su corte. Se compone de dos secciones con repetición de cada una de ellas. Usualmente escrita en compás de $\frac{3}{4}$. “no tiene otro afecto que la alegría moderada.”

En la *Suite* de Weiss existen *Minuet1* y *Minuet2*, separados por una *sarabanda*. Son las primeras danzas que no comienzan en anacrusa. Su fraseo es por cada dos compases. El *Minuet2* es la única danza que no modula hacia el relativo mayor; todo el tiempo está escrita en Si menor.

El *Minuet1* marca claramente el fraseo cada dos compases. Los compases 1 y 3 establecen la tonalidad de Si menor, los compases 5, 6 y 7 pertenecen a la región de la dominante, y los tres compases finales de la primera parte corresponden a la cadencia I-V₄₋₃ - I₇₋₈.²⁴

El inicio de la segunda parte abre con el acorde de Si como sexto grado de Re mayor (el relativo mayor) y se realiza una secuencia de dos pares de compases de enlaces pasivos: VI-II y V_{6/3}-I; después la secuencia I_{6/3}- II- I se repite con diferente rítmica y termina con V-I:

La primera parte del *Minuet2* está compuesta por los acordes de I, IV y V grados de Si menor y termina en el acorde de dominante en la siguiente secuencia:

I - I₆ - IV - V - I - V

²⁴ Los números arábigos indican el retazo de las funciones del acorde.



La segunda parte inicia en la dominante con la misma estructura rítmica que en la parte A: un cuarto-dos octavos- un cuarto (primer compás) tres cuartos (segundo compás). La primera parte de la sección B tiene dos secuencias rítmicas y armónicas similares, la primera empezando desde la dominante: V – V₂ – I₆ – II – I; y la segunda desde la dominante del 4º grado: V- V₂ – I₆ – II – I en Mi menor



Después de haber llegado al IV grado, aparecen cuatro compases con la subdominante como nota pedal, y resuelve en la cadencia I₆ – II₆ – V – I:



Sarabande. Danza majestuosa e imponente, escrita en compás ternario con prolongación del segundo tiempo. “Estos géneros no expresan otra pasión que la ambición.” Según Mattheson, comenta Bañuelos, se deben evitar los pasajes rápidos ya que “la *grandezza* los desprecia e insiste siempre en lo digno.”

Esta danza resulta la más *soberbia* de todas, parece no tener preocupación por el *tempo*, posiblemente por la prolongación del segundo tiempo, lo que provoca que la articulación se realice del tiempo 2 al tiempo 1 del compás siguiente.

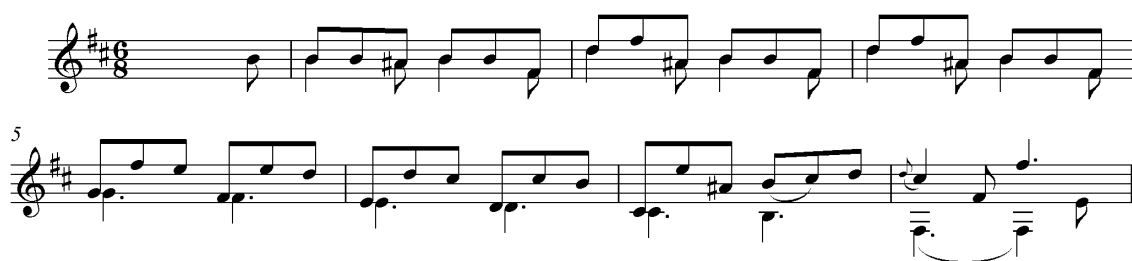
Por su carácter lento, da posibilidad de realizar adornos por parte del intérprete en la repetición de cada sección, sin salir del carácter de majestuosidad, como lo señala Mattheson.

La Sarabande de esta suite, marca claramente la acentuación del segundo tiempo desde el primer compás. Inicia con el acorde de Si menor y el segundo tiempo corresponde al acorde de dominante con fundamental omitida con valor de dos tiempos.

(incluida en las sonatas *da camera*) con carácter virtuoso. Se caracteriza por “la ardiente y desesperada ansiedad, furia que pronto se evapora”²⁵

La *Giga* de esta suite corresponde al tipo de giga italiana; está escrita en su mayor parte en corcheas en un compás de 6/8. Mantiene la dinámica de las anteriores danzas de comenzar en la tonalidad de Si menor y modular al relativo mayor hacia el final de la parte A, y volver a la tonalidad menor en la parte B. Existe similitud en el dibujo melódico entre ambas partes, las dos hacen reiteración de la nota correspondiente a su tónica y posteriormente inician una progresión descendente a partir del cuarto grado. En el caso de la parte A, dicha progresión termina en la dominante, e inicia otra progresión ya en la tonalidad de Re mayor. Mientras que en la parte B, la progresión continúa descendiendo, con otro dibujo melódico, hasta llegar a Si menor:

Parte A



II. La guitarra *clásica-romántica*. Renovación de su prestigio (1750-1780)

Durante el siglo XVIII, la guitarra seguía siendo predominantemente un instrumento de cinco órdenes; su forma, construcción y afinación habían permanecido casi intactas. Sin embargo, es en el último cuarto de este mismo siglo cuando se inicia una declinación paulatina del instrumento (durante esta época también se le conoció como guitarra española o guitarra barroca) dando paso a un periodo de transformaciones ocurrido entre los años setenta del siglo XVIII y los años cincuenta del siglo XIX. En este lapso, la guitarra sufrió enormes cambios y fue objeto de innumerables experimentos en cuanto a su forma y construcción. Por un lado se encontraban los que pretendían hacer transformaciones considerables en la estructura del instrumento, es decir pretendían hacer un híbrido de la guitarra y otros instrumentos, como el arpa y la lira para crear la “guitarpa” y la “harpolyra”, por ejemplo; intentaban modificar el número de cuerdas y la disposición de los trastes. Aquellos instrumentos fueron llamados —colectivamente— “guitarras excéntricas”.²⁶

Por otro lado se encontraban los constructores que decidieron hacer pequeños cambios al modelo de la guitarra barroca. Se incrementaron de 5 a 6 los órdenes; en otros casos se eliminaron las cuerdas dobles (órdenes) dando lugar a cuerdas sencillas a las que poco después se les añadió una cuerda grave; los lóbulos fueron ampliados y las curvaturas se hicieron más pronunciadas; la roseta que cubría toda la boca cayó en desuso dejando un pequeño adorno en la boquilla (mal llamada, actualmente, roseta) como vestigio del barroco; se emplearon trastes fijos de metal y el diapasón, que anteriormente se encontraba al nivel de la tapa, se elevó y se extendió casi hasta la boca de la guitarra. Todos estos cambios ocurrieron de manera distinta en diferentes partes de Europa.

Tanto los franceses como los italianos fueron los primeros en adoptar la guitarra de seis cuerdas simples con el patrón moderno de afinación. Después de haber eliminado una cuerda de cada par, añadieron una más en el registro de los graves, afinada a un intervalo de cuarta descendente respecto de la cuerda más grave. La transición en

²⁶ Cruz, Eloy, *La casa de los once muertos: historia y repertorio de la guitarra*, UNAM, Escuela Nacional de Música. México, 1993, p.38

España a guitarras de seis cuerdas ocurrió por medio de un paso intermedio, utilizando guitarras de seis órdenes que favorecían el acompañamiento de la música tradicional española, predilección que perduró inclusive mucho tiempo después de que la guitarra de seis cuerdas simples se había hecho común en el resto de Europa. De acuerdo con Fernando Ferrandière en su obra *Arte de tocar la guitarra española*, publicado en Madrid en 1799, las cuerdas eran afinadas al unísono con excepción del par más grave, el cual era afinado a una octava una de la otra. Se sabe que las guitarras de seis órdenes fueron introducidas en España en algún momento anterior a 1780, ya que la primera obra documentada de la existencia de esta guitarra en España es provista por Antonio Ballesteros en su *Obra para guitarra de seis órdenes*, publicada en 1780, década en la que este tipo de guitarra llegó a ser ampliamente popular.²⁷

Los españoles fueron quienes hicieron los avances más significativos en lo referente a las técnicas de construcción. Cádiz fue el principal centro de luthiers entre los siglos XVIII y el XIX, seguido de Sevilla. Sus guitarras tienen mucho en común, los cuerpos son “elegantes”, los lóbulos son más amplios y las curvaturas más pronunciadas que las guitarras de cinco órdenes; la decoración es limitada, frecuentemente restringida a incrustaciones sencillas de mastique negro con pequeñas inserciones de madreperla, colocadas alrededor de la boca y en la parte inferior del puente, el cual seguía teniendo forma de “bigotes” como decoración de la tapa y del mismo puente.

Sin embargo, la característica más importante en el desarrollo de la guitarra de seis órdenes, y que posteriormente se heredó a las de seis cuerdas simples, es la adopción de los abanicos. Estos son barras que se extienden en la parte inferior de la tapa y se van abriendo en forma de abanico, como su nombre lo indica, a partir de la boca, pasando por debajo del puente; así, al permitir la vibración de la tapa refuerzan la capacidad acústica y al mismo tiempo le brindan resistencia ante la tensión de las cuerdas.

Durante los últimos años del SIGLO XVIII y las primeras décadas del SIGLO XIX la guitarra de seis cuerdas tomó un patrón claro y estandarizado. La forma típica del cuerpo fue marcadamente “acinturada” con curvaturas pronunciadas en ambos lóbulos.

²⁷Hasta el momento se conoce música escrita para guitarra de seis órdenes en un manuscrito fechado en Cádiz en 1773, es decir, anterior a la primera obra conocida en España, de Ballesteros, en la obra *Explicación de la guitarra* de Juan Antonio Vargas y Guzmán.

Esta guitarra vio la introducción de las nuevas formas de diapasón, el cual se empezó a extender hasta la boca de la tapa.²⁸

Fernando Sor

Guitarrista, cantante y compositor, Sor fue un personaje fundamental en la historia de la guitarra; junto a otros, como Dionisio Aguado y Mateo Carcassi, elevaron la reputación del instrumento a los centros musicales más importantes de Europa, además de que crearon una nueva escuela en lo referente a la técnica de la guitarra.

Fue en la catedral de Barcelona el 14 de febrero de 1778 el lugar y la fecha de su bautismo, aunque este es el único dato que se tiene en lo referente a su primer registro civil porque ya que no se conoce ningún otro documento que hable sobre su nacimiento. Se sabe que perteneció a una familia burguesa catalana, que tuvo los primeros contactos con la música por medio de las enseñanzas que le procuró su padre, quien lo inscribió, durante 1789, en el monasterio de Montserrat, antiguo e importante centro musical, en donde recibió los conocimientos del ámbito musical religioso bajo la tutoría de Anselmo Viola. Sin embargo, dada la posición social de la familia, se esperaba que siguiera una carrera militar o administrativa, pero al morir su padre la falta de dinero obstaculizó su educación musical. Sin embargo, gracias a la reputación familiar no tuvo problema alguno para conseguir inmediatamente un puesto militar.

A los 17 años obtiene un puesto como subteniente en la academia militar de Barcelona. Pero ni la comisión obtenida por influencia de la familia, ni el puesto administrativo que más tarde tendría impidieron que Sor continuara la práctica musical.

La guitarra fue el instrumento con el que desde niño tuvo sus primeros contactos, incluso en Montserrat siguió haciendo uso de ella por algún tiempo. La guitarra estuvo asociada por siglos a Cataluña, ciudad en la que se han creado grandes guitarristas desde Joan Carles y Amat, Miguel Llobet, Emilio Pujol, por mencionar algunos; es decir, es el instrumento nativo de España y por consiguiente es fácil pensar por qué la guitarra fue el instrumento con el que Sor tuvo un primer acercamiento.

Sor tomó nuevamente la guitarra, escuchó a Federico Moretti, asimiló sus propuestas estéticas y a partir de las ideas de Moretti, compuso en un estilo nuevo. Pronto sus obras para guitarra fueron muy solicitadas. La música de Moretti había dado a Sor una nueva

²⁸ Este diseño parece haber sido atribuido al alemán Georg Stauffer, mejor recordado como maestro de Cristian Friedrich Martin, quien emigró a Nueva York en los treinta del SIGLO XIX y fundó la famosa compañía C. F. Martin.

dirección, fue una influencia importante en ese entonces. En su *Méthode pour la Guitarre* (París, 1830) después de desechar las ideas de aquellos que consideraban a la guitarra como un instrumento subordinado, Sor escribe de Moretti: [...] *lo considero como la antorcha que debería servir para iluminar los pasos titubeantes de los guitarristas*²⁹. Cabe señalar que a finales del SIGLO XVIII el prestigio oficial de la guitarra no era alto, pero su asociación con *seguidillas*, *tonadillas* y otras canciones del tiempo muestran que era un instrumento muy importante dentro de la cultura popular española de ese momento.

La vida musical en Barcelona en esta época estaba dominada por la ópera italiana. Sor reflejó esta influencia en el estilo de sus composiciones, en la lírica natural con la que manejaba la mayoría de su música para guitarra; sin embargo nunca dejó de lado la influencia de la música tradicional española; tal es el caso de las *seguidillas*, *boleros* y *tonadillas* que compuso en esta primera etapa de producción musical.

Los puestos militares y administrativos que Sor obtuvo, así como a quienes sirvió como patrones, siempre le permitieron el tiempo y el espacio para la composición y la ejecución. Sin embargo, este pacífico modo de vida se transformó al arribo de las tropas de Napoleón a España. Hasta este momento Sor no había tomado parte del todo en política, pero con los acontecimientos sucedidos pronto estaría componiendo canciones marciales y patrióticas en contra de los franceses.

Después de seis años de horrores y desgracias, España se encontraba ocupada por los franceses, con excepción de Cádiz, y surgió en diferentes grupos españoles de ideas liberales la disyuntiva entre seguir luchando patrióticamente o aceptar la ocupación. Después de todo, los franceses no sólo eran conquistadores, también llevaban los ideales de la Revolución Francesa, y en esos ideales cabía la esperanza de una España reformada. Muchos, mirando en su gobierno ineptitud y corrupción, decidieron aceptar la ocupación. Estos fueron llamados “afrancesados” por poner por encima del patriotismo los ideales liberales, por lo que durante los siguientes años fueron duramente atacados. Sor fue uno de esos “afrancesados” que siguió el ejemplo de otros; creyó en el poder de Joseph Bonaparte³⁰, ocupó la posición de comisario principal de policía de la provincia de Jerez hasta que la armada francesa se retiró. Sus lazos con los franceses eran mucho muy fuertes y los “afrancesados” se vieron obligados a dejar todo desde el momento de la retirada de España por parte de Joseph, en 1813. Aquella

²⁹ Jeffery, Brian. *Fernando Sor: Composer and Guitarrist*. Tecla Editions. Londres. 1977. pp.15

³⁰ Hermano de Napoleón.

decisión fue un acierto ya que al arribo del nuevo monarca español, Fernando VII, inmediatamente comenzaron las represalias en contra de quienes apoyaron a los franceses y se suprimió cualquier señal de liberalismo.

Gran parte de las obras para guitarra escritas por Sor fueron compuestas antes de su salida de España, pero ninguna de estas piezas –de hecho nada de su música en general– fue impresa en España antes de su exilio en 1813; existen sólo manuscritos. Sin embargo, en Francia, alrededor de 1810, aparecieron las primeras publicaciones de su obra, a cargo de Salvador Castro de Guistau.

En 1813 Sor llegó a París en donde, gracias a las publicaciones de Castro, ya era bien conocido. A su llegada a Francia, Napoleón seguía en el poder en vísperas de su derrota. En esta discreta estancia de dos años, Sor se mantuvo en actividad tanto creativa como de ejecución, ofreciendo conciertos de guitarra en los círculos más elegantes. Por otro lado, numerosos grupos de exiliados españoles habían encontrado en Londres un lugar favorable para vivir y Sor no dudó en marcharse ahí, dado que en Francia los conflictos sociales y las guerras napoleónicas habían afectado la actividad cultural.

Los diversos conciertos que ofreció en Londres lo dieron a conocer y obtuvo elevado prestigio. La guitarra en Inglaterra no era un instrumento bien visto o apto para la música de concierto y Sor no tardó en llevarla a los más altos estratos de la sociedad londinense y a las más elogiadas críticas de la prensa. Fue una de las etapas más fructíferas en su carrera, ya que compuso no sólo para la guitarra sino también para voz y piano, que era una de las prácticas comunes: la canción acompañada; además de crear los estudios para guitarra *Op. 6*, dedicados a sus alumnos.

Alrededor de 1820 comenzó a componer música para ballet, género que se encontraba de moda en la sociedad londinense, y logró cuajar bien sus ideas en este nuevo género, consiguiendo prestigio internacional con una de sus obras más destacadas: el ballet *Cendrillon*, que fue dado a conocer en 1822 en el teatro del Rey.

Después de Londres Sor viajó a Rusia, en donde vivió durante tres años, pero antes pasó por París, Berlín y Varsovia. En Londres había conocido a la bailarina Félicité Hullin quien había recibido la invitación para participar como *prima ballerina* del Ballet de Moscú, y tras haber aceptado brillaría en la inauguración del Teatro Bolshoi Petrovsky en 1825 con el ballet *Cendrillon*. Es muy probable que la decisión de Sor de dejar Londres haya sido por seguir a Félicité, con quien ya se había involucrado sentimentalmente.

En esta etapa Sor continuó dando conciertos para guitarra y publicó gran cantidad de música para ella, entre la que destaca sus estudios *Op. 29* y sus estudios *Op. 22* y *Op. 25*.

Las obras que van del *Op. 26* al *Op. 28* son una serie de variaciones que están basadas en canciones populares francesas, publicadas poco después de su llegada a París, proveniente de Rusia, entre 1826 y 1827; entre ellas se encuentra *Introducción tema y Variaciones sobre el Aria: Marlborough Op 28*; sin embargo no se conoce la fecha exacta de estas composiciones.

A su regreso a París, Sor se mantiene dando conciertos y dedicado a su labor como docente, actividades que mantiene hasta su muerte en 1839.

Introduction et variations sur l'air: Marlborough Op. 28

Esta obra está basada en la canción popular francesa *Marlborough s'en va-t' en guerre*, también conocida en los países de habla hispana como *Mambrú se fue a la guerra*. Pero ¿quién era *Marlborough*?

John Churchill, duque de Marlborough (1650-1722) fue uno de los pocos generales que han dejado a Inglaterra y al mundo el imborrable recuerdo de las grandes gestas heroicas. Su brillante carrera militar fue un sinfín de victorias en el agitado marco político de la Europa de fines del SIGLO XVII y principios del XVIII.

Hombre prudente y protestante convencido, participó al lado de Guillermo III de Orange en la crisis que destronó a Jacobo II. La subida al trono de Ana Len (1702) inició el proceso más brillante de su vida: ejerció gran influencia sobre la reina y como capitán general de las tropas británicas dirigió la guerra de sucesión española; fue nombrado duque de Marlborough como recompensa por sus grandes victorias frente a los franceses.

Marlborough ya era un acreditado estratega, con un historial lleno de éxitos militares cuando, recién nombrado capitán general del ejército inglés, se inició en Europa la guerra de Sucesión a la Corona española. Sus victorias en esta guerra atrajeron sobre su figura la ironía de los franceses incapaces de vencerle en el campo de batalla.

En Malplaquet (1709) las tropas francesas sufrieron una decisiva derrota, pero el mal sabor del fracaso fue superado por la alegría de saber que el general John Churchill había muerto en el transcurso de las operaciones de la contienda. Fue entonces cuando nació la canción *Marlborough se fue a la guerra*. Una corrupción fonética dejó en *Mambrú* el nombre del duque.

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

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

Marlborough murió el 17 de junio de 1722 en Windsor; dejó a sus herederos una cuantiosa fortuna. El ilustre militar, con las armas de una desmedida avaricia, también había ganado importantes batallas en el campo de sus intereses particulares.³¹

La obra de Sor es un tema con variaciones, forma importante en la música de este periodo (fin de clasicismo y principio del romanticismo) ya que “afirma la individualidad como meta de una época”³². El tema o sujeto podría ser la metáfora del individuo, y las variaciones “reflejan” las pasiones o afectos de este individuo claramente reconocido en cada variación. El esquema armónico del tema es la base de las variaciones; sin embargo, en la segunda y tercera variación se rompe esta constante sufriendo algunas alteraciones.

La introducción es la preparación del tema en la que aparecen esbozos en tonalidad menor de lo que será el sujeto. Posteriormente en la región de la dominante (La) aparecerá un pasaje que creará tensión e inestabilidad armónica, misma que se resolverá al entrar el tema en la tonalidad de Re mayor:

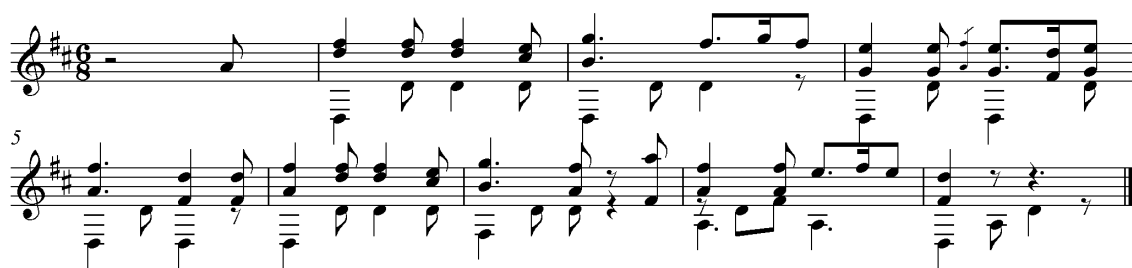
6ª cuerda afinada en Re



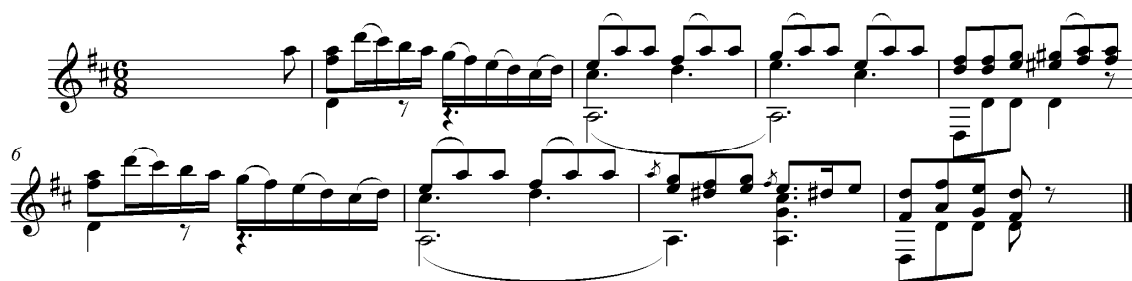
³¹ Hernández Vázquez, Miguel Ángel. *Notas al programa*, E.N.M., UNAM, 2004, pp. 6 y 7.

³² Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce. Ensayo*, Textos de humanidades/32, Difusión Cultural UNAM, México, 1982

Tema



La variación I mantiene casi intacta la estructura armónica del tema y la presenta a partir del desarrollo de una melodía:



La variación II se presenta en tonalidad menor (Re) y contrasta con el carácter del tema. Cambia el tempo a *Andantino* y el ritmo armónico se retarda por medio de apoyaturas; sin embargo mantiene la forma de las frases y el primer motivo melódico del tema.

La segunda parte comienza en la región armónica de la dominante (La) y resuelve con la reexposición de la primera parte de la variación:



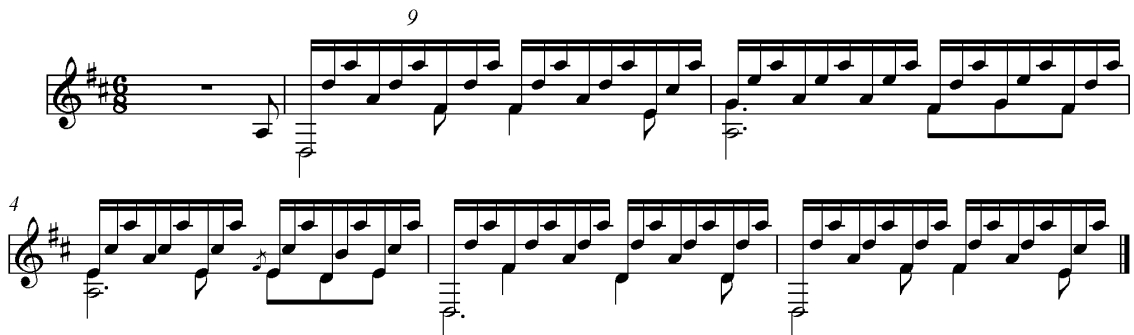
La variación III abre con el dibujo ascendente del acorde de Re mayor en notas octavas, contrastándolo con notas cromáticas en intervalos de terceras, haciendo con esto un juego dinámico intrínseco:



La variación IV le da al tema un trato muy parecido al que hace la variación I. Sus estructuras armónicas y el diseño de la melodía son casi iguales. Seguido de un salto ascendente, la melodía descende en escala de dieciseisavos, en el primer caso, y en octavos en el segundo:



En la variación V surgen elementos armónicos de la primera variación y se retoma la melodía del tema, esta vez presentada por el bajo mientras los acordes aparecen en forma de arpeggio:



La coda, incluida en la variación V, está conformada por el motivo inicial de la introducción en armónicos artificiales, seguido de inflexiones armónicas a la dominante que preparan un final muy característico del periodo clásico-romántico:

Lento piacere sons harm.

The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo and mood are indicated as "Lento piacere sons harm." The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and fingerings. The piece concludes with a double bar line.

7

7

9

3

12

5

7

3

7

3

7

3

harm.

4

5

5

3

4

5

4

III. La guitarra moderna: legataria de 500 años de tradición musical (SIGLOS XIX-XX)

La guitarra a partir del modelo de Antonio Torres de Jurado: 1850

El desarrollo de la forma moderna de la guitarra es una de las pocas etapas de la historia del instrumento que puede ser trazada con razonable certeza. Las guitarras construidas en los primeros años del SIGLO XIX por luthiers como Louis Panormo y los miembros de la familia Pagés, aunque poseen algunas de las características del instrumento moderno, son parte de una primera etapa de desarrollo. Sin embargo, los instrumentos construidos por el español Antonio de Torres Jurado desde 1850 hasta su muerte en 1892 son inmediatamente reconocibles como guitarras clásicas modernas.

Torres probablemente ha sido quien más ha desarrollado las cualidades de la guitarra. Sus primeras guitarras tienen cierto parecido a las de Panormo; son, según Patrick O'Brien: "esbeltas, largas, de caja relativamente profunda, con lados de palisandro, abanicos y puente parecido al de Panormo"³² Por lo tanto es probable que las guitarras de Panormo hayan servido de base para el desarrollo que posteriormente hiciera Torres.

Fuera de los datos duros sobre su vida pocos detalles se tienen de él. Nació el 13 de junio de 1817 en La Cañada de San Urbino, en la periferia de Almería, España. Durante su la adolescencia se trasladó a Vera en un intento poco exitoso de evadir el servicio militar. En 1835, no obstante, a los pocos meses de haber sido reclutado, fue liberado, probablemente a causa de un mal estado de salud; por lo tanto decide volver a Vera para contraer matrimonio y trabajar como carpintero.

Pujol afirma que trabajó en Granada donde aprendió a construir guitarras bajo la dirección de José Pernás. Granada fue un centro importante de construcción a mediados del SIGLO XIX y Pernás fue unos de los artesanos más prestigiados de la ciudad. Sin embargo, no existe evidencia alguna que sustente esta afirmación. Por el contrario, ha salido a la luz un documento en el que Torres declara haber residido en Sevilla desde 1845, lo cual impide conexión alguna con Pernás.

Es posible documentar el paradero de Torres a partir de finales de 1840, donde ya existen detalles sobre su entrenamiento como luthier. A principios de los años cincuenta se estableció como constructor de guitarras en Sevilla, donde obtuvo una reputación considerable. Sus instrumentos fueron adoptados por guitarristas como Julián Arcas,

³² Cruz, Eloy, *Op. Cit.*, p. 45.

quien después lo presentó con Francisco Tárrega, personaje que, a la postre, también hiciera uso de las guitarras de Torres en sus recitales.

En 1869, a falta de sustento económico, Torres decide dejar la construcción de guitarras. Existen registros de que en 1876 regresa a Almería para casarse por segunda ocasión y vivir de lo que gana atendiendo una tienda china. Sin embargo, en 1880 decide retomar la construcción de guitarras, actividad que realizaría hasta el final de su vida en 1892.

Su revolución en la guitarra descansa en la introducción de nuevas características en el desarrollo, perfección y combinación de ideas existentes cuyo máximo potencial no había sido realizado. La mayor diferencia identificable a simple vista entre sus guitarras y las de sus predecesores se encuentra en el tamaño y la forma del cuerpo. Las guitarras de Torres tienen visiblemente más grandes ambos lóbulos porque les otorga una figura de mayor amplitud y costados más profundos. Pero en lo referente a la acústica su mayor logro fue el desarrollo de los abanicos.

Demostó la importancia acústica de los abanicos y a través de muchos experimentos puso a prueba diversos patrones de ellos, uno de los cuales es el sistema de “costillas” dispuestas en abanico, que poco a poco se convirtió en su sistema estándar. Este patrón de abanicos es aún ampliamente usado y permanece como punto de partida para cualquier luthier deseoso de desarrollar diseños alternativos de abanicos. La combinación de una tapa con abanicos y un cuerpo más grande dio a las guitarras de Torres un sonido más potente y rico, con un rango más amplio de respuesta tonal que cualquiera de sus predecesores.

También estandarizó la longitud vibrante de cuerda, fijándola en 65 centímetros, y el ancho del diapasón a un tamaño que permitiese a la guitarra aprovechar al máximo su volumen sin sacrificar claridad en el sonido o afectar al ejecutante con excesivos estiramientos de la mano izquierda. Finalmente, despojó al instrumento de todas las decoraciones extrañas en favor de una boquilla simple y el mínimo de incrustaciones.

Agustín Barrios “Mangoré”

Nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay, de padre argentino y madre paraguaya. Pertenecía a una familia de intelectuales, tenía siete hermanos, entre ellos Héctor, poeta y periodista, y Virgilio, periodista y hombre de cátedra. Todos sabían tocar por lo menos la guitarra, el violín, el arpa paraguaya o la flauta, y en fiestas formaban la pequeña orquesta Barrios.

Recibió la educación primaria en un colegio jesuita donde utilizaba la guitarra para el estudio de armonía. Desde pequeño, Barrios demostró cualidades y aptitudes para la música: con siete años de edad tocaba en la guitarra acordes y pequeñas melodías. Ese interés que sintió por la guitarra desde pequeño lo acompañó durante toda la vida y le proporcionó prestigio y fama mundial.

Cuando Barrios era pequeño gustaba escuchar las pláticas de las personas mayores. La mitología india, los cantos nacionales, las acciones guerreras del Setenta; la vida de los santos, poetas y músicos le encantaban. Él mismo se llamaba Indio y se dio el nombre que consagró su arte: Mangoré, en alusión al legendario jefe Guaraní quien peleó contra la conquista española. Fruto de su imaginación, en los programas de sus presentaciones, y a manera de prólogo, escribía:

Tupa, el espíritu supremo y protector de mi raza, encontréme un día en medio del bosque y dijo: “Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos”. Y encerrando en ellas todas lasavecillas cantoras de la floresta y el alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos. La tomé y obedeciendo al mandato de Tupa, poniéndola bien junto de mi corazón, abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente. Y una noche “Yacy” retratada en el líquido de cristal, sintiendo la tristeza de mi alma india, dióme seis rayos de plata para con ellos descubrir sus cercanos secretos. Y el milagro se operó: desde el fondo de la caja misteriosa, brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces vírgenes de la naturaleza de América.³³

A los 13 años de edad conoció a Gustavo Sosa Escalada, quien más tarde sería su profesor de guitarra. Sosa Escalada, profesor de matemáticas y hombre de gran cultura, había estudiado la guitarra en Buenos Aires con los maestros Juan Alais y Carlos García Toisá. Introdujo a Barrios en el estudio de la guitarra con los métodos de Sor y Aguado, y con las obras de Tárrega, Viñas, Arcas y Parga. A esa misma edad, en la que inició sus estudios de guitarra, es reconocido como niño prodigio y recibe una beca al Colegio Nacional en Asunción, donde además de música sobresale en matemáticas, periodismo y literatura. Recibió lecciones de teoría musical del maestro Nicolino Pelligrini.

“[...] en 1905 se dedicó al periodismo, dirigiendo sus opiniones en contra de la injusticia social y las pretensiones políticas del Estado. Debido a esto, las autoridades lo

³³ Isaiás Savio, “Biografía de Agustín Barrios”, s/ed., Sao Paulo. 1973, p. 5.

obligaron a salir del país.”³⁴ A los 20 años sus composiciones eran de una perfección caligráfica de trazo notable. 10 años más tarde inicia una gira de conciertos por algunas ciudades en Argentina; el éxito de su gira lo lleva a ampliarla y en 1912 sigue a Uruguay.

Durante los siguientes años Barrios continúa sus conciertos; en 1916 inicia una *tourneé* de recitales por Brasil, figurando en su programa autores como Mendelssohn, Chopin, Aguado, García Toisá, Giuliani y repertorio propio. En 1924 regresa a Paraguay después de una ausencia de catorce años.

En mayo de 1925 se aleja nuevamente de Paraguay y se dirige a la ciudad de El salto (Uruguay). Después de tres años de peregrinar, realiza su último concierto en Buenos Aires. En 1928 recorre Brasil hasta el norte, con grandes éxitos públicos y ganancias económicas.

De 1931 a 1934 realiza una gira por América Latina recorriendo países como México, Panamá, Honduras, Nicaragua, Cuba y El Salvador. Debido al éxito de esta gira, decide continuarla por Europa, arribando a España y continuando en Suiza, Bélgica, Alemania e Inglaterra.

Barrios, como amante de la cultura, alguna vez dijo: “uno no puede ser un guitarrista sin haberse bañado en la fuente de la cultura”. Musicalmente fue un magnífico improvisador. Compuso más de 300 piezas para guitarra, en las que se aprecia una gran creatividad, combinada con un alto conocimiento técnico de la guitarra (en sus piezas recurre al uso de arpeggios, trémolo, campanela y digitaciones complejas). Sin embargo su estilo se engloba en la música de finales del SIGLO XIX, ya que su formación pertenece a las técnicas de composición de esa época. Su música es tonal y armónica con recurrencia en la relación tónica-dominante; se caracteriza por ser de carácter folclórico, imitativo, descriptivo y religioso, que busca un equilibrio entre los factores emotivo y técnico. Utilizó algunas de las formas clásicas de composición como preludios, estudios, rondós, mazurcas, valsos, barcarolas, tarantelas, romanzas, etcétera, así como el uso de onomatopeyas para describir objetos y temas histórico-culturales.

³² Isaías Savio, *Op. cit.* 5.

³⁴ Helguera, Juan. “Mangoré, Ese Desconocido”. en Revista *Guitarra de México*. Año II, No. 3, Grupo Editorial Gaceta, México. D.F, citado por Baez de la Mora en *Notas al programa*. UNAM, México.

Barrios interpretaba una gran cantidad de música popular y muchas de sus composiciones se basan en cantos y danzas de Iberoamérica, como el choro, la cueca, la maxixe, la milonga, el pericón tango, la samba y el zapateado.³⁵

En 1932 se hace llamar Nitsuga Mangoré –el Paganini de la guitarra de las selvas de Paraguay– Nitsuga (anagrama de Agustín, escrito al revés) Mangoré (en honor del jefe Guaraní arriba mencionado) fue un pseudónimo que utilizó por muchos años, hasta que lo simplificó simplemente en Mangoré: Agustín Barrios Mangoré.

Sus últimos años de vida los pasó en El Salvador. Murió el 17 de Agosto de 1944; sus restos fueron depositados en el Panteón Nacional de los Hombres Ilustres, en San Salvador, El Salvador.

Barrios caracteriza la personalidad guitarrística latinoamericana de principios del SIGLO XX; fue en su época el más célebre guitarrista y compositor que surgió en el continente. Divulgó la guitarra en los países que visitó. En Paraguay dejó un grupo de guitarristas que mantuvieron la tradición inaugurada por él.³⁶

Entre sus obras más importantes se encuentran: *La Catedral* (1914), *Souvenir d'un Rêve* (“Un sueño en la floresta”, 1918), *Romanza en imitación al violoncelo* (1919), *Mazurca Apassionata* (1919), *Preludio en Sol* (1921), *Valses Op.8* (1923), *Danza Paraguaya* (1924), *Chôro de Saudade, una Limosna por Amor a Dios* (1944).

Barrios fue el primer guitarrista en hacer grabaciones en forma comercial en discos de 78 r.p.m., y gracias a estas grabaciones se sabe de la existencia de obras que sólo sobrevivieron en este formato.

La Catedral

Esta pieza constituye una de las obras más ejecutadas tanto en los programas de concierto como en las grabaciones. Fue escrita alrededor de 1914. En un inicio fue concebida en dos movimientos: *Andante Religioso* y *Allegro Solemne*. Richard D. Stover, musicólogo e investigador norteamericano, dice que la realización de estos movimientos surgió a partir de una experiencia que Mangoré vivió en la Catedral de San José en Montevideo, en la cual escuchaba salir dentro de dicha iglesia música de Johann Sebastian Bach, tocada en el órgano. De esta impresión surgió el *Andante Religioso*. Al finalizar la audición, Barrios continuó su camino, y se alejó de aquella serenidad y

³⁵ Stover, Richard, “Biography of Agustín Barrios Mangoré”, en notas a la partitura *La Catedral*, Belwin Mills Publishing Corporation. Miami FL. 1979.

³⁶ Isaías Savio, *Op. cit.* p. 5

religiosidad que respiraba en la Catedral, regresaba al ajeteo y bullicio de las calles transitadas, lo cual, posteriormente se convirtió en la antítesis del primer movimiento, es decir, en un *Allegro Solemne*.³⁷

Pasaron aproximadamente veinticuatro años para que, en 1938, Barrios compusiera el *Preludio*, subtítulo *Saudade*³⁸, compuesto en La Habana y dedicado a su esposa Gloria. Este prelude fue añadido al *Andante Religioso* y al *Allegro Solemne*, y desde entonces este formato a tres partes fue tocado por Barrios hasta su muerte.

Preludio Saudade

El inicio de este prelude en 2/4 presenta en un primer plano una melodía simple en la tonalidad de Si menor, con el patrón rítmico de cuarto con puntillo más un octavo, mismo que se repetirá durante casi toda la obra. En un segundo plano, a manera de acompañamiento, aparecen los arpeggios que dibujan la armonía del tema y que, a semejanza de ésta, repite un patrón rítmico en cada compás:



La primera sección desarrolla el tema con una breve modulación hacia el relativo mayor y la cadencia hacia el compás 20 en Si menor:



³⁷ Stover, Richard D., en notas a la partitura *La Catedral* de Agustín Barrios. Belwin Mills Publishing, Co., Miami FL, 1979, Pág. 3.

³⁸ *Saudade* es un término en portugués (del latín *salutare*) que no tiene una traducción literal al español; es el recuerdo, “alegre y triste” a la vez, de un bien del cual se está privado. Por lo tanto se utiliza la palabra “nostalgia” como el referente más cercano a *saudade*. Fernandes, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. Ed. Globo, Sao Paulo, Brasil 2000.

Nuevamente aparece el tema inicial pero se interrumpe siete compases adelante para iniciar una progresión descendente que desencadenará en el rompimiento del dibujo melódico para dar importancia a la armonía y elaborar la cadencia final del preludio:

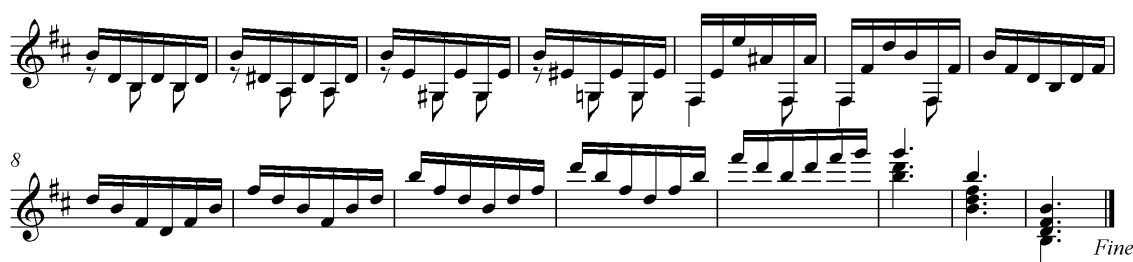


Los primeros 14 compases exponen el tema armónico, mismo que aparecerá en diversos puntos del allegro:

A manera de parte B, en el compás 49 inicia una progresión por grados conjuntos desde la tónica (Si) hasta la dominante para exponer nuevamente el tema:

Una sección C está compuesta por la alternancia de arpeggios y de escalas, seguido de un pasaje descendente que reposa sobre la nota Fa#, mientras que el bajo realiza un movimiento ascendente para llegar nuevamente a la reexposición final del tema:

La reexposición del tema nos lleva a la coda, en la que el bajo realiza una rítmica sincopada similar a la de las danzas paraguayas, finalizando con el arpeggio de Si menor en diferentes posiciones y con tres acordes conclusivos.



Manuel M. Ponce: el romántico nacional y modernista (1882-1948)

Manuel M. Ponce es uno de los más reconocidos y distinguidos artistas que inició y comenzó a dar forma al llamado movimiento “nacionalista” de la música en México. Aunque propiamente este movimiento ya se había reflejado en la literatura y en las artes plásticas algunos años antes, en el ámbito musical florecería y cobraría forma en la tercera década del siglo XX.

“La vida de Manuel M Ponce encierra un enorme interés, así como todo un mundo de experiencias. En efecto, podemos observar las múltiples actividades que desarrolló a lo largo de su brillante carrera: compositor, intérprete, director de orquesta, pedagogo y musicólogo, como tal, investigador del folklore nacional, autor de innumerables escritos, crítico musical y conferencista, en donde nos revela, en esta su última faceta, su amplia información y conciencia absoluta sobre las aportaciones de los compositores de su época y su inquietud por darlas a conocer.”³⁹

Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en la ciudad de Fresnillo, en el estado de Zacatecas. Hijo de Felipe de Jesús Ponce, quien sirvió a Maximiliano durante el imperio, y de María de Jesús Cuellar, ambos oriundos de Aguascalientes. El antiguo empleo del padre no resultaba favorable para los Ponce en una época de gobiernos y ayuntamientos liberales y federales, por lo tanto tuvieron que refugiarse en Fresnillo al nacimiento de Manuel. Sin embargo, tres meses después, regresan a Aguascalientes, lugar en donde crecería Ponce. Ahí vivió hasta que cumplió 18 años de edad; es por eso que él reconoce a Aguascalientes como su “patria chica”.

La música circundaba en su familia; su hermana Josefina llegó a ser una distinguida maestra de piano, incluso fue ella quien lo inició en el aprendizaje musical; su hermano José también tocaba piano y componía. A los diez años, Ponce ya contaba con un

³⁹ Mello, citado por Bulle, en *Nonotza*, Año XI, número 2, México 1986, p.9

repertorio de piezas populares como *Amor secreto*, *La marcha de Zacatecas* y *La marcha del sarampión*, ésta última considerada como su primera composición.

Dada la religiosidad que también envolvía a su familia, Ponce encontró un lugar propicio para desarrollar su vocación en la práctica musical de la iglesia. En el Templo de San Diego en Aguascalientes, formó parte del coro y enseguida comenzó a escalar los puestos musicales de la parroquia, hasta alcanzar el de organista titular desde 1898. Aquella formación musical fue suficiente para que obtuviera los rudimentos mínimos necesarios y emprendiera la composición de nueve obras.

A los 18 años Ponce se traslada a la ciudad de México para recibir clases del maestro madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano del México de principios de siglo y un muy caro amigo de José, hermano de Manuel. Tras un corto paso por el Conservatorio Nacional, entre 1902 y 1903 decide regresar a Aguascalientes, en donde, no obstante la existencia de cierta incertidumbre en cuanto a sus estudios musicales, vivió años determinantes en su desarrollo artístico, ya que él junto a Saturnino Herrán y Ramón López Velarde, protagonizaron una serie de conversaciones nocturnas en el jardín de San Marcos "...y los tres, así el pintor como el poeta, como el joven músico, se ilusionan con realizar un arte nacional".⁴⁰

Ponce desde muy joven recolectó melodías de los cancioneros que acudían anualmente a la feria de San Marcos, en Aguascalientes, y en su primer viaje a Europa es posible que se haya convencido de que el surgimiento musical de varias naciones de este continente se debió, en gran parte, al cultivo del folclor y por eso, al regresar a México, comenzó el estudio sistemático de los tipos representativos de la música popular del país, que por entonces se encontraba desprestigiada por los principales compositores mexicanos y por una sociedad que sólo aceptaba en sus salones la música proveniente del extranjero o música mexicana con títulos en francés.

Fue entonces cuando emprendió la estilización del material popular mexicano, no sólo en la escritura pianística, sino introduciéndolo por primera vez en los terrenos de la sinfonía y de la música de cámara. "...Ponce pertenece a la primera generación de artistas mexicanos que conscientemente hicieron obra de nacionalismo..."⁴¹

La obra de Ponce retoma lo "mexicano" como base de su creación artística y como una constante para la elaboración de música de concierto, creando piezas muy bien

⁴⁰ González Peña citado por Miranda, "Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra", Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1998, p. 15.

⁴¹ Mayer, citado por Castellanos *Manuel M. Ponce. Textos de humanidades/32*, Difusión Cultural UNAM, México, 1982, p26.

logradas dentro de un entorno romántico; y cabe señalar que no obstante la idea de revalorización de lo nacional, así como los cuestionamientos culturales que trajo consigo la Revolución hayan coincidido tanto en Ponce como en el ideal revolucionario, el compositor estableció una distancia entre su vocación y los acontecimientos político-sociales de entonces.

Ponce fue un artista que nunca olvidó su formación romántica, aun cuando muchas de sus obras reflejan un modernismo producto de una búsqueda musical incesante que lo llevó a renovar su lenguaje en forma constante. Abarcó diversos estilos y reunió a lo largo de su obra distintos componentes musicales que lo mismo recurrían al estilo pianístico decimonónico que al impresionismo francés –a la mexicana-, es decir, en palabras de Ricardo Miranda fue un compositor *ecléctico*.⁴² Su producción musical, su estilo, sus intenciones, los determina en gran medida el instrumento o grupo de instrumentos para los que escribió; es el caso del virtuosismo romántico⁴³ que aparece en gran parte de su obra para piano, o el *españolismo* de sus obras para guitarra, así como las sugerencias narrativas de su obra sinfónica como *Chapultepec*, *Estampas nocturnas*, *Ferial*, títulos que en su música de cámara no están presentes.⁴⁴

Pablo Castellanos menciona en su libro, *Manuel M. Ponce*, dos fases en la obra del compositor, una romántica y otra moderna, divididas éstas en cuatro etapas:

la 1ª, de 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa;

la 2ª, de 1905 a 1924, después del primer viaje;

la 3ª, de 1925 a 1932, durante su segundo viaje y

la 4ª, de 1933 a 1948, después del segundo viaje.

Castellanos, en la introducción de su libro, sintetiza cada una de las etapas de su obra:

En la primera etapa (romántica) compuso gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional. En la segunda etapa (también romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. Además –como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico– escribió obras inconfundiblemente “mexicanas” sin recurrir al cancionero popular. En la tercera etapa (moderna) se familiarizó con los recursos del impresionismo francés, practicó la politonalidad y

⁴² *Op. cit.* Miranda p.111

⁴³ Ponce estudió en Alemania con Martin Krauze, célebre alumno de Liszt y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau, y el aprendizaje que de él obtuvo resultó de suma importancia en el dominio del instrumento y en el virtuosismo *Lisztiano* que imprimiría a sus obras para piano.

⁴⁴ Miranda p.113 *Op. Cit.*

se entregó a la música pura en un espíritu neoclásico. Gracias a la amistad con Andrés Segovia compuso un considerable número de obras para guitarra. En la cuarta etapa (moderna) Ponce volvió a presentar temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales y compuso obras originales de auténtico sabor mexicano.⁴⁵

La amistad de Manuel M Ponce con el guitarrista español Andrés Segovia fue una de las relaciones más productivas para la literatura de la guitarra. Segovia, en gran medida, dio a conocer al compositor en la escena musical europea. En 1923, de gira por México, Segovia pidió a Ponce que escribiera una obra para la guitarra y a partir de entonces inició la producción de Ponce para este instrumento (en un principio a petición de Segovia).

De esta mancuerna ambos salieron beneficiados; por un lado la música de Ponce era escuchada de forma regular en los recitales de Segovia, mientras que el guitarrista tenía a su alcance un repertorio considerable de obras de excelente factura para un instrumento que se encontraba hasta entonces con un escaso y poco atractivo repertorio, además de una muy baja reputación en los círculos del concertismo.

Dentro del catálogo de la obra para guitarra existe gran diversidad de estilos: Suites – *en La* y *Al estilo antiguo*, atribuidas en cierto momento a S. L. Weiss y a Alessandro Scarlatti respectivamente–, Sonatas – *Mexicana, Clásica, Romántica, De Paganini* y la *Sonatina Meridional*–, Preludios –los primeros 24 fueron escritos para cada tonalidad–, Canciones –mexicanas y españolas, además de dos reminiscencias cubanas, *Rumba* y *Trópico*–, tema con variaciones –*Variaciones sobre la folia de España* y *fuga, Variaciones sobre un tema de Cabezón*–, así como un *Tema variado y final*, un estudio, un postludio, una Giga, un Balleto, un *Preámbulo* y *Allegro*, una Mazurca, un Vals y dos viñetas –*Vespertina* y *Rondino*–.

Variaciones sobre un tema de Cabezón

Esta fue la última obra para guitarra que Ponce escribió, dedicada a su amigo el doctor Antonio Brambila. Fue terminada el 8 de febrero de 1948, semanas antes del fallecimiento del compositor ocurrido el 24 de abril del mismo año.

⁴⁵ Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce. Ensayo*, Textos de humanidades/32, Difusión Cultural UNAM, México, 1982

El padre Brambila comentó a Ponce la impresión que experimentó al escuchar unas *diferencias* para órgano de Antonio de Cabezón en el Instituto de Música Sacra de Roma, en 1924, bajo la interpretación de Enrico Bossi. Reprodujo el tema, que aún recordaba, y le sugirió la creación de una obra similar para la guitarra. Ponce armonizó el tema y compuso seis variaciones y una fughetta.

Sin embargo, el tema que el padre había proporcionado a Ponce no figura dentro del catálogo de la música de Cabezón, sino dentro de un himno de Pascua intitulado *Filii et Filiae*, que aparece en la página 1645 del *Liber Usualis Missae et Officii*:

O fi - li - i et fi - li ae, Rex cae - le - stis, Rex glo ri ae
 Mor - te sur - re - xit ho - di - e, al - le - lu - ia

Posteriormente apareció el tema en los *Airs sur les himnes sacrés, odes et noëls* de 1623, pero con una rítmica que se asemeja más a la utilizada por Ponce:

O fi - li - i et fi - li ae, Rex cae - le - stis, Rex glo ri ae
 Mor - te sur - re - xit ho - di - e, al - le - lu - ia

Posterior a la aparición del manuscrito de Ponce apareció otro en el que incluye tres variaciones de las cuales, pese a no dudarse su autenticidad, se desconoce la procedencia, por lo que son incluidas a manera de apéndice.

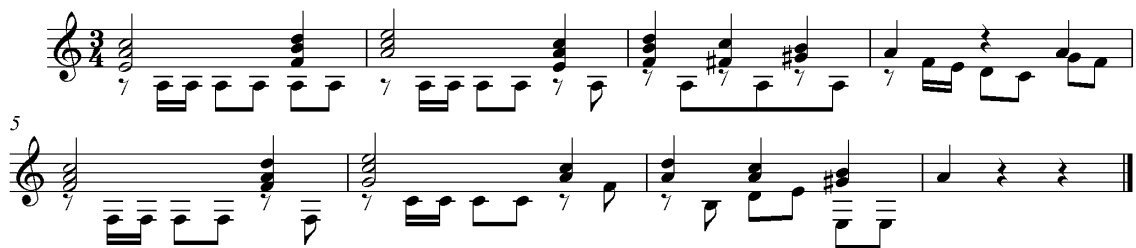
El tema escrito en La menor, en compás de $\frac{3}{4}$, consta de 16 compases –en dos periodos– y aparece en acordes como si fuese escrito para un coro:



La primera variación rellena los acordes del tema con arpeggios octavados sobre la escala de la menor melódica y cambia el compás a 4/4:



La variación II, de movimiento acelerado, regresa al compás $\frac{3}{4}$ y presenta el tema nuevamente en acordes contrastándolo con una nota pedal a manera de *ostinato*:



La variación III es un *Moderato* muy romántico, en el que la nota pedal que acompaña los acordes de la melodía aparecen en el segundo tiempo de compás:



La variación IV presenta el tema en acordes sobre la tonalidad de La mayor:



La variación V regresa a la tonalidad original pero el tema lo realiza el bajo. Esta variación rompe con la estructura de 16 compases:



La variación VI es un *allegretto* en 2/4 en donde el bajo responde a cada acorde del tema con una rítmica de dieciseisavos y octavos:



La variación VII, que pertenece al apéndice, al estar escrita en Sol mayor, rompe con la unidad tonal de la obra, además de no tener una relación temática con el expuesto anteriormente y de emplear un lenguaje armónico distinto.⁴⁶

La variación VIII es un *tempo di valse*; el acompañamiento se hace en acordes en el segundo tiempo del compás, que regresa a 3/4:



La variación IX desempeña la función de coda, se sirve de una escala cromática descendente que aparece también en la fughetta:

⁴⁶ Alcázar, Miguel en notas a la partitura *Variaciones sobre un tema de Cabezón*. ediciones Tecla. México, 1981, s/p.

La última variación corresponde a una Fughetta, una forma de composición muy en uso en el estilo Barroco. Se expone el tema y, a semejanza de la *Fantasia No.6* (D.P.) de Dowland, una segunda voz la repetirá a un intervalo de 5ª ascendente (la de Dowland es 5ª descendente):

Posteriormente se desarrolla la melodía hasta llegar al punto del clímax en forma de acorde y bajará por grados conjuntos con una nota pedal en el bajo (La). Nuevamente subirá la melodía para bajar por escala cromática de dos octavas y finalizar con acordes que harán una especie de bordado al acorde de La menor y el penúltimo de sexta napolitana para terminar en La mayor:

Reginald Smith Brindle

Según David Wright: “Entre los compositores británicos del siglo XX Reginald Smith Brindle es indudablemente el más destacado y radical exponente de la música contemporánea”⁴⁷

Brindle nació el 5 de enero de 1917 en Bamber, cerca de Preston, Inglaterra, y desde pequeño descubrió su sensibilidad por la música; por lo tanto aprendió a tocar el clarinete y el saxofón pero pronto lo sedujo la guitarra. Sus padres, quienes se oponían a que Reginald realizara una carrera musical, optaron por encauzarlo hacia la arquitectura. Sin embargo, ante el aburrimiento inmediato que sintió por esta carrera, decidió hacerse saxofonista y guitarrista de Jazz, ya que por entonces tenía interés por la música de autores e intérpretes como Django Reinhardt, Coleman Hawkins y Duke Ellington. No obstante su gusto por esta música tan cercana a lo popular, también admiró las obras de Delius, Moeran y Debussy, por mencionar a algunos.

En una ocasión, alrededor de 1937, escuchó el órgano de la Catedral de Chester y quedó a tal grado fascinado que decidió prepararse para convertirse en organista de iglesia. Sintió que había encontrado un instrumento que, materializando su sonido, lo llamaba a comprometerse en cuerpo y alma al tocarlo. Esto lo llevó a intentar componer una obra para órgano (sin título) fechada en 1938.

Sin embargo, llegó la guerra y todas esas aspiraciones musicales se vinieron abajo. Por siete años estuvo al mando de un puesto militar, la mayor parte del tiempo en África e Italia. Su interés por la guitarra regresó al intercambiar unos cigarros por una guitarra de cuerdas de acero con un prisionero italiano. En Florencia se hizo de un libro de música renacentista para laúd, lo leyó y a partir de entonces su entusiasmo por el instrumento fue inagotable. Con ayuda de ejecutantes de guitarra y de algún conocedor del instrumento transcribió la *Suite en La* de Silvius Leopold Weiss interpretada por Andrés Segovia⁴⁸.

Al finalizar la guerra, Smith Brindle se propuso adquirir y adecuar una técnica que le permitiese, en el menor tiempo posible, convertirse en compositor y descubrir tanto su estética como su forma natural de expresión.

En 1946 ganó el Festival de las Artes de la Armada en Roma con su *Fantasia Passaglia* para orquesta de cuerdas, compuesta originalmente para guitarra. Nuevamente su vida había cambiado. Había descubierto sus habilidades creativas.

⁴⁷ Wright, David. Reginald Smith Brindle, 1990. www.musicweb.uk.net/brindle/

⁴⁸ Probablemente haya sido la Suite realizada por Ponce y atribuida a Weiss.

Ese mismo año fue aceptado como estudiante de música en el University College of North Wales. Se unió a la Philharmonic Society of the Guitar, y conoció al entonces estudiante Julian Bream, a quien le escribió el *Nocturne para Guitarra*.

En 1949 Smith Brindle viaja a Italia, en donde lo esperaba su esposa Giulia Boris, para estudiar en la Academia de Santa Cecilia en Roma. Ildebrando Pizzetti se encontraba a la cabeza de la Academia, además de impartir la clase de composición, así es que Brindle automáticamente estudió con él. Pizzetti pertenecía a una generación de compositores de la vieja guardia, para entonces tenía 70 años y era poco comunicativo. Brindle se incorporó a la escuela del dodecafonismo florentino en la que habían estudiado figuras como Bruno Bartolozzi, Busotti, Company y Benvenuti. El gran descubrimiento fue la ópera *Il Prigioniero*, de Dallapiccola –con quien más tarde estudiaría– obra que le dio una gran idea de lo que era el pensamiento italiano. La profunda expresividad humana de la obra fue tal que abrió camino a una nueva estética, descubriendo los secretos de la armonía que tanto buscaba Brindle, quien admitió que “repentinamente, la obra me abrió los ojos no sólo a las formas de las nuevas técnicas, sino que me hizo ver la exactitud de las formas modernas del pensamiento musical”⁴⁹

El serialismo que aprendió de Dallapiccola se ve reflejado en toda su obra desde 1954 hasta *Music for three guitars*, de 1970.

En 1956 compone *El Polifemo de Oro*, obra para guitarra que, según él, fue su primer éxito público.

Su carrera subsecuentemente fue marcada por una fase de mucha experimentación. En 1967, tal vez bajo la influencia de Stockhausen, escribió para percusiones, completando tres obras maestras, entre las que cabe destacar el *Concierto para 5 instrumentos y percusiones*.

Como ejemplo y como precepto, y no menos por su responsabilidad por la innovación de los jóvenes contemporáneos, Brindle tuvo una influencia significativa en el desarrollo de la música británica.⁵⁰

Con grandes composiciones para guitarra, para percusiones, Smith Brindle sin duda es uno de los referentes musicales del siglo XX, por su gran y variado legado.

⁴⁹ Op. cit. Brindle, citado por Wright, David. Reginald Smith Brindle, 1990
<http://www.musicweb.uk.net/brindle/>

⁵⁰ Op. cit. *Enciclopedia...* Smith Brindle, Reginald pp. 421- 422. Traducción propia.

El Polifemo de oro (*Adivinanza de la guitarra –Federico García Lorca–*)

En la redonda encrucijada

Seis doncellas bailan.

Tres de carne y tres de plata.

Los sueños de ayer las buscan

Pero las tiene abrazadas

Un Polifemo de Oro

¡La guitarra!

La obra está basada en el poema *Adivinanza de la Guitarra* del escritor y músico español Federico García Lorca (1898-1936). *El Polifemo de oro* corresponde al primer periodo de composición de Brindle, es decir al serialismo tonal, y de acuerdo con David Wright esta obra representa su etapa de madurez en este estilo. Así mismo, cabe mencionar que, *El Polifemo de Oro* es de las primeras obras para guitarra escritas en el estilo de serialismo tonal.

El Serialismo es un sistema de composición que, como su nombre lo indica, utiliza series, es decir, un grupo de notas sin repeticiones que se manejan en un determinado orden. El caso más frecuente es el *dodecafonismo*, empleado desde la década de 1920 por Arnold Schoenberg, en el que hace uso de las doce notas de la escala cromática. Estas doce notas se estructuran de tal forma que generan una serie fija que actúa como tema o motivo del desarrollo musical. Sin embargo, hacia la década de los años 40, este sistema fue rompiendo ciertas exigencias en cuanto a la repetición íntegra de la serie, además se establece un orden no sólo para la sucesión de las notas, sino también para la sucesión de las duraciones de éstas, así como para las dinámicas. A este tipo de composición se le llamó “serialismo integral” ya que crea una o varias series a partir de diferentes elementos musicales: melodía, timbre, textura, ritmo, entre otras.

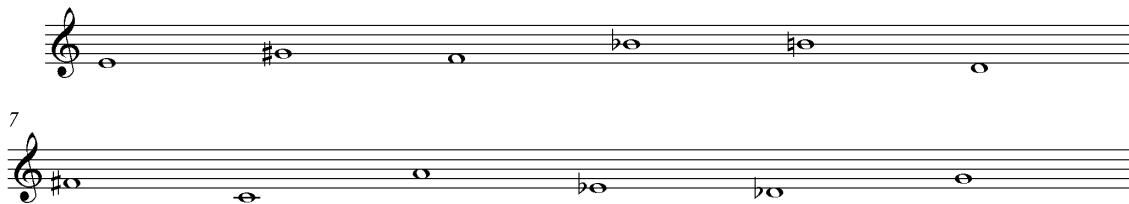
De acuerdo con las palabras utilizadas por el propio Reginald Smith Brindle en su libro *La Nueva Música*⁵¹, el serialismo es un sistema de composición que obliga a los compositores a pensar objetivamente y eliminar la memoria, de forma que la herencia musical del pasado es borrada y se creará una música totalmente nueva.

Cuando se habla de serialismo tonal, se refiere a las sugerencias de tonalidad que aparecen dentro de una serie; esto no quiere decir que se esté en una tonalidad específica; sin embargo, se pueden esbozar tonalidades a partir de acordes consonantes

⁵¹ Brindle, Reginald Smith., *La Nueva Música: el movimiento avant-garde a partir de 1945*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1996.

dentro de la serie. Es el caso de la obra que en este momento nos ocupa, en donde a lo largo de los cuatro movimientos (*Ben adagio*, *Allegretto*, *Largo* y *Ritmico e vivo*) aparecen acordes y enlaces que pueden sugerir el paso por alguna tonalidad pero que a falta de elementos que la establezcan como tal (regiones tonales: tónica, subdominante, dominante, etc.), no se puede hablar propiamente de una u otra tonalidad.

En el primer movimiento aparece la siguiente serie:



expuesta de la siguiente manera:

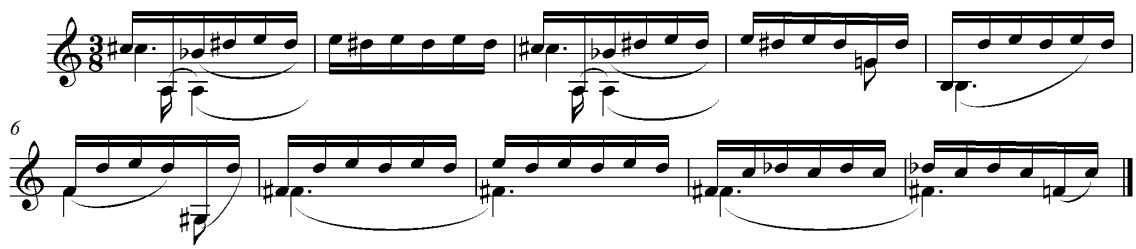


El uso del tritono es reiterativo durante toda la obra, así como los intervallos de séptima.

En el segundo movimiento la serie es la siguiente:



Representada de la siguiente manera:



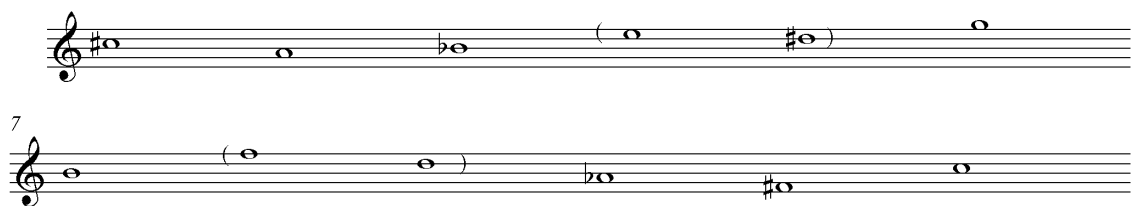
La serie del tercer movimiento es la inversión de la primera serie, un semitono arriba:



Está representada de la siguiente manera:



La serie del cuarto movimiento es la misma que la del segundo, con ligeros cambios en el orden, mismos que aparecen entre paréntesis:



Y su representación:



A lo largo de la obra, constantemente aparece un patrón rítmico compuesto por 32avos y tresillo de 16avos. En el primer movimiento aparece en los compases 4 y 5, y en los compases 14 y 15 aparece como retrógrado del primer compás:



Compases 14, 15 y 16:

Musical score for measures 14, 15, and 16. Measure 14 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 15 is in 7/8 time and features a triplet of eighth notes. Measure 16 is in 3/4 time and includes a 'Harm-' marking above the staff.

En el tercer movimiento aparece en los compases 6 y 8:

Musical score for measure 6. It is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes and a 'Harm-----' marking below the staff.

Musical score for measure 8. It is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features two triplet markings over eighth notes.

Estos dos ejemplos aparecen a lo largo del movimiento con ligeras variaciones en el orden de las notas pero con la misma rítmica.

En el cuarto movimiento, ocho compases antes del final, aparece el mismo ritmo del compás 6 del tercer movimiento como una reiteración del esquema rítmico.

Bibliografía

Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra Manuel M. Ponce* CONACULTA. México 2000

Aviñoa, Xosé. *La guitarra*, Ed. Daimon .Madrid, 1985

Bañuelos, Federico. “La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco”, en *Acta Poética*, No. 22, año 2002. UNAM, México.

Bulle, *Nonotza*, Año XI, número 2. IBM, México, 1986

Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce. Ensayo*, Textos de humanidades/32, Difusión Cultural UNAM, México, 1982

Cruz, Eloy, *La casa de los once muertos: historia y repertorio de la guitarra*, UNAM, Escuela Nacional de Música. México, 1993

Evans, Tom and Mary Anne, *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Paddington Press Ltd. New York and London 1949, tercera edición 1979.

Fernandes, Francisco, Luft, Marques, *Dicionário Brasileiro GLOBO*, Globo, São Paulo. 2000.

Jeffery, Brian, *Fernando Sor: composer and guitarist*, Ed. Hansen, Miami, Estados Unidos de Norteamérica, 1977.

Louise Adelgunde Victorie Gottsched, “A Biography of Silvius Leopold Weiss”, traducida al inglés por Douglas Alton Smith, en *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXI. 1988, Milán

Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra* Ed. EDAMEX. México 1997

Poulton, Diana, *John Dowland*, Faber and Faber, Londres, Inglaterra. 1972

Pujol, Emilio, *El dilema del sonido de la guitarra*, Ed Ricordi. Buenos Aires, 1960

Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*. Ed. Diana. México

Segovia, Andrés. *The Segovia-Ponce letters*. Editado por Miguel Alcázar, Ed. Orphée, Collombus, 1989.

Segures, Christian. *El mundo de las guitarras*, Ed. Ultramar. Barcelona, 1999

Smith Brindle, Reginald, *La nueva música: el movimiento avant-garde a partir de 1945*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1996

Stanley, Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan: Grove, c2001. Londres

Stover, Richard Dwight. *Six silver moonbeams: the life in times of Mangoré*. Quericó, 1992.

Viglietti, Cedar. *Origen e historia de la guitarra*, Ed. Albatros. Buenos Aires, 1973

Discografía

Bañuelos, Federico. *De nube en nube...* Quindecim Recordings. México, 2005. QP 148

Beier, Paul. *Weiss, L'esprit italienne*, Stradivarius. Italia, 2005. STR 33731

Bungarten, Frank, *Sor, 24 selected studies*. Musikproduktion Dabringhaus und Grima. Alemania, 1991. MGG 305 0390-2

O'Dette, Paul. *John Dowland. Complete lute Works, Vol. 4*. Harmonia Mundi. USA. HMU 907163

O'Dette, Paul. *Portrait*. Harmonia Mundi, USA 1999. HMX 2907255

Russel, David. *Renaissance favorites for guitar*, Telarc, USA. 2006. CD-80659

Sting and Edin Karamazov. *Songs from the labyrinth*. Music by John Dowland. Deutsche Grammophon, Italia-Inglaterra, 2006. 1703139

Notas al programa

Baez de la Mora, René. *Notas al programa*. Escuela Nacional de Música, UNAM., 2004

Gómez Pérez, José Francisco, *Notas al programa*, Escuela Nacional de Música, UNAM., 2004

Hernández Vázquez, Miguel Ángel, *Notas al programa*, Escuela Nacional de Música, UNAM., 2004

Reyes Paz, Ricardo, *Notas al programa*, Escuela Nacional de Música, UNAM., 2004

Páginas Web

<http://www.clubdelaguitarra.com>

<http://www.fchmexico.com/catalog/music>

http://en.wikipedia.org/wiki/Reginald_Smith_Brindle

<http://www.musicweb.uk.net/brindle/>

<http://www.guitarra.artelinkado.com/guitarra/laud4.htm#weiss>

<http://www.encuentra.com/includes/documento.php?IdDoc=1589&IdSec=200>

<http://www.laguitarra.net/sobreGuitar.htm>

<http://www.geocities.com/Vienna/Choir/1815/history.htm>

<http://www.goldbergweb.com/es>

<http://www.tfront.com>

Anexo 1. Programa de mano de examen público.

La Guitarra

La guitarra actual es el relato, aún sin desenlace, de un largo proceso de metamorfosis de otros instrumentos, los cuales, en su momento, han sido reconocidos como guitarras independientemente de sus formas, de sus cualidades, de los estilos de ser pulsadas y de las actitudes de quienes las han tocado. La guitarra actual –a partir del modelo de Torres de mediados del SIGLO XIX– ha heredado la música escrita para aquellas “otras” guitarras que entregaron sus recuerdos desde los salones renacentistas de los SIGLOS XVI Y XVII hasta las salas de concierto del Romanticismo; es decir, el laúd (el renacentista y el barroco), la vihuela, la guitarra barroca y la guitarra clásica-romántica, aún permanecen entre nosotros. Así mismo, ha sido un instrumento seductor de los pueblos y ha podido transitar tanto en la música popular como en la de concierto, ha enriquecido cada día su repertorio a su paso por los más diversos idiomas musicales. Esto se debe a que es un ser dinámico, en constante transformación, que reinventa a su vez otras guitarras que entrarán en un campo designado, con un repertorio específico, sin olvidar que en su “material genético” estarán presentes todas aquellas guitarras que de alguna u otra forma contribuyeron al desarrollo y estado actual del instrumento.

El presente programa se encuentra dividido en dos partes: la primera corresponde a cuatro obras escritas para instrumentos anteriores a la guitarra (laúd renacentista, laúd barroco y guitarra clásica-romántica); la segunda abarca tres obras originales para la guitarra actual.

Dentro de las cuatro inaugurales ofrecemos: las dos primeras *fantasías* del compositor y laudista inglés John Dowland. Estas obras fueron escritas para laúd renacentista, instrumento que ocupó gran parte del repertorio instrumental de los SIGLOS XVI y XVII. La *fantasía* es un término adoptado durante el Renacimiento para las obras instrumentales en las que su invención surge únicamente de la imaginación o *fantasía* –de ahí su nombre– del autor. A finales del SIGLO XVI la *fantasía* se convirtió en una forma esencial de la técnica contrapuntística e improvisatoria. Ambas *fantasías* (*No.1* y *6* en DP) pertenecen a la categoría del contrapunto imitativo. En el caso de la *No.1*, el tema, que a su vez es tomado

de una canción religiosa italiana, se reproduce a manera de canon en las distintas voces de tal manera que crean un contrapunto interesante. En la *Fantasia No. 6* el tema se repite a un intervalo de quinta inferior.

Durante el SIGLO XVII el laúd había alcanzado su máximo nivel de desarrollo mismo que, paradójicamente, fue causa de su decadencia. El número de órdenes (cuerdas dobles) había llegado a los 13, es decir se añadieron cuerdas en la tesitura de los graves, incluso fuera del diapason (comúnmente conocido como el brazo). Este hecho presionó para que su ejecución resultara más complicada por lo que los ejecutantes poco a poco fueron abandonando su uso.

Silvius Leopold Weiss, laudista alemán, dejó el legado más extenso de música para laúd. Es considerado uno de los máximos exponentes de la música barroca para este instrumento. A su paso por las cortes alemanas expuso sus dotes como compositor y laudista, lo cual resultó en fama y reconocimiento.

La *Sonata Dresden No. 5* es una Suite, es decir, una obra compuesta por diferentes danzas con características particulares de acuerdo con el país de origen, el carácter y el ritmo. La base de la suite barroca estaba conformada por cuatro danzas, dos lentas y dos rápidas con orígenes distintos: Allemande (Alemania), Courante (Italia), Sarabanda (España) y Gigue (Inglaterra). Estas danzas podían tener, entre ellas, otras de tipo opcional como Minuet, Bourrée, Polonaise, etc., y a su vez, todas en conjunto podían tener una pieza libre a manera de introducción y no precisamente en forma de danza, que merecía tener el nombre de prelude, preámbulo, fantasía u ouverture.

La guitarra clásica-romántica es la antecesora más directa de la guitarra. A finales del SIGLO XVII y principios del XIX esta guitarra eliminó las cuerdas dobles y agregó una cuerda simple a las cinco restantes. En cuanto a su forma, los lóbulos se ampliaron y las curvaturas se hicieron más pronunciadas; se eliminó la roseta, y los adornos se limitaron a la boquilla y al puente el cual seguía teniendo forma de “bigotes”.

Fernando Sor, guitarrista español, creó, junto con otros concertistas contemporáneos a él, una nueva escuela en cuanto a la técnica de la guitarra. Llevó este instrumento a los centros musicales más importantes de Europa. Cabe mencionar que el prestigio de la guitarra a fines del SIGLO XVIII no era apreciado en todo su valor. La obra que de él nos ocupa está basada en el famoso tema de *Mambrú se fue a la guerra*. Marlborough fue un

general inglés conocido por sus victorias militares en la Europa del SIGLO XVII. En 1709, los franceses fueron derrotados en la Batalla de Malplaquet por las tropas de Marlborough, sin embargo este mal sabor de boca fue superado al conocerse que el general había muerto durante el enfrentamiento. Fue entonces cuando surgió la canción *Marlbrough se fue a la guerra*. Un cambio en la fonética dejó en “Mambrú” el nombre del general.

La obra es un tema con variaciones, forma comúnmente usada a principios del romanticismo. El guitarrista Federico Bañuelos hace una analogía de esta forma, en una época de búsqueda de la individualidad, en la que el tema representa al individuo y las variaciones son el reflejo de sus afectos, claramente distinguidos en cada variación.

A mediados del SIGLO XIX, el español Antonio de Torres Jurado instauró el modelo de guitarra que hasta hoy día se reconoce como guitarra clásica moderna. Desarrolló, perfeccionó y combinó características ya existentes en la guitarra pero que habían sido poco explotadas. Sus guitarras tienen visiblemente más amplios ambos lóbulos, les otorgó mayor amplitud y costados “acinturados”. A partir de ciertos patrones de construcción este modelo se ha convertido en el paradigma básico de partida para cualquier luthier.

Manuel M. Ponce es considerado uno de los músicos que comenzó a dar forma al movimiento musical nacionalista en México. Sin embargo *Variaciones sobre un tema de Cabezón* (su última obra escrita) reúne el nacionalismo ya desarrollado, con un modernismo que es el fruto de sus estudios y conocimientos de la música de vanguardia europea. Esta obra fue escrita a petición del padre Brambila, su amigo y confesor, quien sugirió a Ponce la creación de una obra a partir de un tema del organista español Antonio de Cabezón. No obstante, el tema proporcionado por el padre Brambila no aparece en el catálogo de obras de Cabezón, sino en un himno de Pascua intitolado *Filii et Filiae* que pertenece al *Liber usualis*.

Reginald Smith Brindle, compositor inglés, fue el puente entre la vieja guardia del dodecafonismo italiano y la nueva generación de compositores italianos. *El Polifemo de Oro* –obra basada en el poema de Federico García Lorca *Adivinanza de la guitarra*– pertenece al estilo de composición llamado serialismo tonal. Cada movimiento se desarrolla a partir de una serie de 12 notas diferentes empleadas en un determinado orden. Por lo tanto es música atonal, aunque muchos compositores, como Brindle, han expuesto deliberadamente implicaciones o sugerencias de tonalidad en sus obras. En una

composición la serie puede adquirir innumerables formas tanto armónicas como melódicas sin que el oyente se percate de ellas.

Agustín Barrios Mangoré, guitarrista paraguayo, forma junto con Ponce y Villa-Lobos la terna autoral más importante de música latinoamericana para guitarra del SIGLO XX. *La Catedral* es una de sus obras más importantes. En su origen fue pensada en dos movimientos: *Andante Religioso*, que representa la experiencia vivida por Mangoré al escuchar, dentro de la catedral de San José en Montevideo, una música de órgano; y el *Allegro Solemne* que es la antítesis del *Andante*, ya que según Richard Stover, Mangoré continuó su camino en el ajetreo y bullicio de las calles transitadas de Montevideo. Casi 24 años más tarde, compuso el *Preludio Saudade*, dedicado a su esposa y se agregó como primer movimiento a los dos anteriores.