



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el título de

LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-

presenta:

Arístides Labadie Martínez

2008

Asesor: Mtro. Juan Carlos Laguna Millán



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.

## INDICE

<b>Introducción</b>		3
<b>1. John Dowland: Pavana Lachrimae y Fantasia</b>		5
1.1. Datos Biográficos		
1.2. Introducción a las obras		
1.2.1. Pavana Lachrimae		
1.2.1.1. Análisis de la obra		
1.2.2. Fantasia		
1.2.2.1. Análisis de la obra		
<b>2. Manuel M. Ponce: Sonatina Meridional</b>		19
2.1. Datos Biográficos		
2.2. Sonatina Meridional		
2.2.1. Análisis de la obra		
<b>3. Astor Piazzolla: Historia del Tango</b>		35
3.1. Datos Biográficos		
3.2. Historia del Tango		
3.2.1. Análisis de la obra		
<b>4. Leo Brouwer: Elogio de la Danza y Hika</b>		58
4.1. Datos Biográficos		
4.2. Elogio de la Danza		
4.2.1. Análisis de la obra		
4.3. Hika		
4.3.1. Análisis de la obra		
<b>5. Julio César Oliva: Ponciana</b>		76
5.1. Datos Biográficos		
5.2. Ponciana		
5.2.1. Análisis de la obra		
<b>Conclusiones</b>		84
<b>Bibliografía</b>		85

**PROGRAMA**

Pavana Lachrimae (5')  
Fantasia (4')

John Dowland  
(1563-1626)

Sonatina Meridional (10')  
*Campo*  
*Copla*  
*Fiesta*

Manuel M. Ponce  
(1882-1948)

Hika (7')  
Elogio de la Danza (6')

Leo Brouwer  
(1939)

Historia del Tango, para flauta y guitarra (20')  
*Bordel 1900*  
*Café 1930*  
*Nightclub 1960*  
*Concert d'aujourd'hui*

Astor Piazzolla  
(1921-1992)

Ponciana, para cuarteto de guitarras (10')  
*Allegro moderato*  
*Andante*  
*Allegro*

Julio César Oliva  
(1947)

## Introducción

El repertorio guitarrístico abarca todos los géneros existentes en la historia de la música, sin embargo, debido que la guitarra moderna tiene apenas alrededor de doscientos años de antigüedad, nos hemos visto en la necesidad de transcribir a los compositores renacentistas y barrocos para llenar el vacío de obras originales en tiempos anteriores. Esto no es necesariamente malo, pues gracias a su evolución la guitarra se ha convertido en un instrumento idóneo para la interpretación de música de diferentes épocas. Basta señalar a compositores como Domenico Scarlatti, cuyas sonatas para clavecín transcritas para guitarra suenan como si hubieran sido concebidas para nuestro instrumento.

El siguiente trabajo no es un compendio del repertorio de la guitarra, pues a excepción de John Dowland, los demás compositores pertenecen al siglo XX. Sin embargo sí es una muestra de los diferentes estilos que lo han caracterizado. Todas las obras han sido compuestas originalmente para guitarra, la excepción es una vez más John Dowland, sin embargo el laúd es su antecesor directo, y en perspectiva podríamos decir que fue la guitarra de los siglos XVII y XVIII si tomamos en cuenta la importancia que tenía en su época y la importancia que tiene la guitarra actualmente.

Regresando a los diferentes estilos del programa encontramos en primer lugar la música del renacimiento elaborada de manera tal que anticipa los inicios del barroco. Por otro lado encontramos en Manuel M. Ponce la primera mitad del siglo XX y la influencia del romanticismo así como del impresionismo francés. Piazzolla nos muestra la incursión de géneros populares como el tango en la música de concierto mientras que Leo Brouwer representa la segunda mitad del siglo XX con una concepción muy moderna de la música y del instrumento. Oliva nos muestra que en la actualidad la música tonal no ha desaparecido y está lejos de hacerlo en el mundo de la música del concierto del siglo XX.

Actualmente, en pleno siglo XXI, la guitarra sigue evolucionando no sólo en su repertorio, sino como instrumento. Hemos visto en años recientes nuevas tecnologías aplicadas a la construcción de guitarras y nuevas variantes en el instrumento, de siete, ocho y diez cuerdas. Personalmente pienso que la guitarra de seis cuerdas es producto de siglos de evolución de los instrumentos de cuerda pulsada y que como es un instrumento casi perfecto, no obstante si pensamos en lo que está por venir en los siguientes años e incluso

siglos es emocionante ver que la necesidad de tocar a los grandes compositores nos obliga a ampliar el registro de la guitarra, tanto grave como agudo, y no podemos hacer más que observar a los compositores de la actualidad en su búsqueda para explotar aún más sus cualidades sonoras e interpretativas.

# 1. John Dowland: Pavana Lachrimae y Fantasia

## 1.1. Datos Biográficos

La información sobre los primeros años de la vida de John Dowland es poca y confusa. El año de su nacimiento lo obtenemos de dos citas hechas por él mismo. En la primera, encontrada en la introducción de *“A Pilgrimes Solace”* fechada en 1612, dice: *“...being now I am entered into the fiftieth yeare of mine age...”*<sup>1</sup>, después del cual cumpliría la edad de cincuenta años. La segunda se encuentra en *“Varietie of Lute Lessons”* cuando dice: *“...for myself was borne but thirty years after Hans Gerle’s book was printed...”*<sup>2</sup>, refiriéndose al libro *“Tabulatur auff die Laudten”* impreso en 1533. Es así que se establece 1563 como su año de nacimiento.

Se cree que John Dowland nació en Londres, en el distrito de Westminster. En 1906 el historiador Grattan Flood dio a conocer una teoría en la cual suponía que Dowland era irlandés, basada en las raíces del apellido y en homónimos encontrados en Dublín a finales del siglo XVI. Esta teoría, sin embargo, carece de evidencia y respaldo.

No se tiene información documentada de su vida sino hasta 1580, cuando a la edad de diecisiete años viajó a París como sirviente de Sir Henry Cobham, embajador del rey de Francia. Se sabe sin embargo que Dowland ya tenía conocimientos de música, y que una de las razones por las que viajó a Francia fue la de perfeccionar la interpretación del laúd, donde se encontraban entonces los mejores maestros del instrumento. Durante su estancia en París, Dowland se convirtió del protestantismo al catolicismo. En 1584 regresó a Inglaterra.

El 8 de julio de 1588 fue aceptado para estudiar música en la Iglesia de Cristo en Oxford. Se cree que Dowland quería graduarse no para formalizar su educación musical sino para reafirmar su estatus.

La primera vez que Dowland tocó ante la reina Isabel I data de 1592, en Gloucestershire en el castillo Sudeley. En su honor se presentó una obra teatral llamada *“Dafne y Apolo”*, con dos músicos en escena: un cantante y John Dowland al laúd.

---

<sup>1</sup> *“...ahora me encuentro en el quincuagésimo año de mi vida...”*

<sup>2</sup> *“...porque yo nací treinta años después de que el libro de Hans Gerle fuera impreso...”*

Después de haber tratado de obtener sin éxito el puesto de músico en la corte de la reina en 1594, Dowland decidió ir a Roma para encontrarse con el compositor Luca Marenzio, no obstante, primero viajó a Brunswick en el Sacro Imperio Romano Germánico para visitar al duque Henry Julius, y posteriormente al conde Maurice en la Corte de Hesse, dos de los primeros nobles alemanes en tener teatros permanentes con actores ingleses.

En 1595 llegó a Italia, siendo Venecia la primera ciudad que visitó. Cuando llegó a Florencia fue invitado para tocar ante Fernando I de Medici, Gran Duque de Toscana. Ahí se reunió con los católicos ingleses exiliados, entre los cuales se encontraba el padre John Scudamore, quien a petición de Dowland escribiera una carta de Recomendación a Roma. No obstante renunció a la idea de estudiar con Marenzio, pues al haber en Italia cierto desacuerdo con el protestantismo y con la reina Dowland se sintió en una situación muy delicada en la que al ser católico se le podría considerar enemigo de su país. En una carta escrita el 10 de noviembre de 1595 en Nuremberg, Dowland escribe a Sir Robert Cecil de Salisbury que cuando estuvo en Francia fue fácilmente influenciado por los católicos para adoptar su religión, y que siendo él un patriota inglés haría lo que estuviera en su poder para defender a Inglaterra y a la reina. En 1596 Dowland deja Nuremberg y se dirige de nueva cuenta a Hesse, permaneciendo allí hasta finales de ese año como músico del conde Maurice.

Al regresar a Inglaterra Dowland intentó de nueva cuenta ocupar el puesto en la corte que había solicitado anteriormente, una vez más sin éxito a pesar de que ya contaba con reconocida fama en el mundo musical inglés, tanto así que su nombre figuraba entre los músicos ingleses que se comparaban a los músicos griegos de la antigüedad según una lista del autor Francis Meres. Para 1597, año en que fue publicado su “Primer Libro de Canciones” Dowland ya contaba con grados tanto en Oxford como en Cambridge. A pesar de que este último título no está contundentemente documentado, Dowland se refiere a sí mismo como “*Lutenist and Bachelor of musicke in both the Universities*”<sup>3</sup>.

En 1598 el conde Maurice le escribió a Dowland con las intenciones de que si la situación no le fuera favorable en Inglaterra, era bienvenido para regresar a Hesse y ocupar el puesto que había dejado hacía menos de un año, sin embargo no se sabe si regresó.

---

<sup>3</sup> “*Laudista y graduado en música en ambas Universidades*”, entendiéndose las dos más importantes de Inglaterra.



En noviembre de ese año Dowland es contratado como laudista de la corte del rey Christian I de Dinamarca, con un sueldo bastante favorable. Trabajar en Dinamarca le daba ciertas libertades, como viajar eventualmente a Inglaterra para comprar instrumentos y traer a otros músicos ingleses con él. Durante ese tiempo, en 1600, Dowland terminó y mandó a Inglaterra su “Segundo Libro de Canciones” para su publicación. Tres años más tarde, en 1603, terminó el “Tercer y Último Libro de Canciones”, que a pesar del título no es el último, pues uno más vería la luz en años posteriores. Ese mismo año muere la reina Isabel I, al igual que las esperanzas de Dowland por ser músico de su corte.

La publicación del “Tercer Libro” tuvo lugar en Inglaterra, donde Dowland se encontraba en 1604, año en el cual se publica “*Lachrimae or Seaven Teares*”, una colección de veintiún piezas que incluyen algunas de las más célebres. A finales de ese año regresa a Dinamarca para continuar su trabajo en la corte hasta que éste terminara definitivamente y emprendiera el regreso a Inglaterra en 1606.

De vuelta en su país trabajó como músico en cortes menos importantes, como la de Lord Howard de Walden. En 1606 apareció la cuarta reimpresión de su “Primer Libro de Canciones”. En los siguientes años muchas de sus obras también serían publicadas, entre ellas destacan “*Varietie of Lute Lessons*” en 1610, y su cuarto libro de canciones titulado “*A Pilgrimes Solace*”.

Los primeros años de su regreso no fueron muy favorables, a pesar de que trabajaba casi todo el tiempo, ya fuera con Lord Walden o contratado por otra persona, Dowland gastaba más de lo que ganaba. Además, los jóvenes laudistas comenzaban a explorar otras técnicas, como el uso de los dedos índice y medio para pasajes rápidos en lugar de la figueta hecha con pulgar y primer dedo. A los ojos de estos jóvenes Dowland formaba parte de la “vieja escuela”, no obstante se le trataba con respeto como uno de los mejores laudistas de su tiempo.

El 28 de octubre de 1612 se le cumplió a Dowland uno de sus más grandes deseos: ser laudista de la corte real, ahora de James I, sucesor de Isabel I.

A pesar de que no se conoce alguna enfermedad que impidiera que Dowland siguiera componiendo, sus últimos años no son de mucha productividad; incluso varias de las piezas incluidas en “*Lachrimae or Seaven Teares*” así como en sus dos últimos libros

de canciones fueron compuestas varios años antes de su publicación. Sin embargo contribuyó en 1614 en poemas de William Leighton y Thomas Ravenscroft.

Después de la muerte del rey James I, sucedida el 27 de marzo de 1625, se sabe que Dowland participó como laudista en el ensamble que tocó en una de las festividades con motivo de los funerales el primero de mayo del mismo año junto con otros músicos de la corte. Esta es, sin embargo, una de sus últimas apariciones documentadas.

Dowland muere al año siguiente. La fecha exacta se desconoce, pero se establece su entierro el 20 de febrero de 1626 de acuerdo a los registros de ese año en donde dice: "*Feb. 20th. John Dowland Doctor of Musick*".

## 1.2. Introducción a las obras

De todas las composiciones para laúd solo de John Dowland estas dos obras son probablemente las más conocidas en su época y en nuestros días. A pesar de que no se encuentran en el mismo manuscrito ni publicadas en la misma colección se complementan muy bien al ser interpretadas una después de la otra, pues son contrastantes en carácter y tempo y se encuentran en la misma tonalidad, la primera en modo menor y la segunda en mayor.

Al ser originales para laúd se deben tener en cuenta algunos aspectos para interpretarlas en la guitarra moderna. Al transcribirlas hay que tener presente no solamente la tonalidad sino también la digitación. El laúd de seis órdenes conserva casi inalterada la afinación de la guitarra salvo por la tercera cuerda, sin embargo si ésta se descende medio tono, a fa sostenido, se conserva la misma relación interválica que en el laúd. Ahora bien, al hacer lo anterior podremos respetar la digitación de la tablatura original mas no la tonalidad, no obstante hay una solución muy simple para esto: el capotrasto. Al colocar éste en el tercer traste tenemos al aire exactamente las mismas notas que en el laúd de seis órdenes y así podemos tocar las obras en la tonalidad original sin alterar la digitación, simplemente hay que transcribir las obras de sol menor y Sol mayor a mi menor y Mi mayor respectivamente para una lectura más sencilla.



Afinación del laúd de seis órdenes

### 1.2.1. Pavana Lachrimae

Es esta una de las piezas más famosas de Dowland y fue incluso una de las más escuchadas en Inglaterra y Europa a principios del siglo XVII, se le encontraba en muchos manuscritos y libros impresos de piezas de laúd a lo largo de todo el continente. Incluso fue transcrita para instrumentos de teclado y diversos ensambles, vocales e instrumentales, por sus propios contemporáneos, entre los que figuraban William Byrd por ejemplo.

No se sabe a ciencia cierta la fecha exacta de su composición, no obstante se conoce el orden de las tres versiones del propio Dowland: la primera de ellas, la original, fue escrita como pieza para laúd solo, tiene que haber sido compuesta no después de 1595, fecha en la que aparece en un manuscrito de Cambridge. La segunda es la canción “*Flow my Teares*”, incluida en el “Segundo Libro de Canciones” de 1600, respetando la forma tradicional de pavana. La tercera versión aparece en “*Lachrimae or Seaven Teares*”, publicada en 1604, como arreglo para violas y laúd bajo el nombre de “*Lachrimae Antiquae*”.

Se considera que la versión original fue escrita para laúd de seis órdenes en sol menor, pues en casi todos los manuscritos se encuentra en esta tonalidad. Los temas siempre se mantienen casi intactos, sin embargo cada manuscrito tiene su propia versión de las variaciones. La versión que se usará en el siguiente análisis proviene del manuscrito Folger, en el cual se encuentran otras piezas firmadas por el propio Dowland.

#### 1.2.1.1. Análisis de la obra

La forma de la *Pavana Lachrimae* es la tradicionalmente utilizada en las pавanas de los siglos XVI y XVII, es decir, tres temas con sus respectivas variaciones (A-A'-B-B'-C-C'), así como su compás de 4/4. La tonalidad es sol menor, que se acomoda perfectamente a la afinación del laúd de seis órdenes.

El carácter de la obra es melancólico como muchas otras de Dowland. Su textura es polifónica, pues a pesar de que la melodía principal se encuentra en el registro más agudo (que le corresponde a la voz en “*Flow my Teares*”), el registro medio y el bajo también presentan melodías a menudo imitativas.

La primera frase, que comprende los dos primeros compases, comienza con el acorde de tónica y termina en la dominante. La parte A pasa por los grados de tónica, dominante, relativo mayor y sexto grado principalmente, y como muchas piezas de la época termina en el acorde de tónica en mayor, es decir, tercera de picardía, con adornos posteriores a la cadencia alrededor de dicho acorde. Es muy regular en su estructura, son ocho compases divididos en frases de cuatro y semifrases de dos.

Guitarra

#### Parte A

La variación de la parte A (A'), así como todas las variaciones, conserva la armonía sin alteraciones, los cambios son exclusivamente rítmico-melódicos, cambiando el carácter del tema haciéndolo más fluido y presentando trinos en las cadencias. Estas figuras rápidas son exclusivas de la voz superior en la versión del manuscrito Folger.

#### Inicio de A', con variaciones rítmico-melódicas

La parte B, presenta una frase que comienza en Si bemol mayor, el relativo, y que regresa a sol menor. En el cuarto compás comienza otra frase en do menor que consiste en

saltos de terceras ascendentes en octavos imitados por el bajo a manera de progresión. La parte B termina en la dominante de la tonalidad original, es decir, Re mayor.

#### Parte B

La variación de B, así como la de A, se elabora a base de figuras rítmico-melódicas más rápidas en la voz superior, sin embargo aquí el bajo también se elabora, pues en la frase en do menor los saltos de terceras ahora son tres notas en grados conjuntos con rimo apuntillado, por lo que el bajo hace la imitación con las mismas figuras rítmicas.

#### Elaboración de B' a base de figuras con puntillo

La parte C comienza en dominante y se mantiene hasta el tercer compás donde resuelve al acorde de tónica sin tercera. Esta parte consta de diez compases a diferencia de las dos anteriores, y es en su quinto compás que se encuentra la nota más aguda en toda la pieza, un re índice 6, que posteriormente desciende progresivamente por segundas del relativo mayor a la tónica. Al igual que la parte A termina en tercera de picardía.



### Parte C

En C' se respeta la constante presente en todas las variaciones, es decir, la elaboración rítmico-melódica de la voz superior. Al ser la parte final de la obra y al respetar la misma armonía de C, hace que el final definitivo de la pieza sea en el acorde de sol mayor.



Final de C', con el mismo principio de elaboración

### 1.2.2. Fantasía

Se conocen siete fantasías que definitivamente son composiciones de John Dowland, cinco de ellas son diatónicas y las dos restantes cromáticas. Como toda fantasía de los siglos XVI y XVII consisten en piezas libres en forma y de textura polifónica, todas ellas basadas en el principio de la imitación.

A la fantasía que nos concierne generalmente se le conoce como Fantasía No. 7 por la numeración que le corresponde en “*Varietie of Lute Lessons*”, que comprende otras obras y no incluye todas las fantasías. Es por esto que dicha numeración es más arbitraria que definitiva, y otras fuentes la consideran como No. 1 en cuanto a fantasías se refiere.<sup>4</sup> Algunas otras como “*Farewell*”, una de las cromáticas, tienen nombres puestos por el propio Dowland, sin embargo al ser una de las más célebres simplemente se le conoce como “*Fantasía*”.

La fecha de composición es incierta, se sabe que debe haber sido compuesta antes de 1610, año en que fue publicada en “*Varietie of Lute Lessons*”. Se conocen dos versiones, la mencionada y otro manuscrito que se cree data de años anteriores. El manuscrito presenta ligeras variantes, entre ellas, la más notoria, siete compases más en la sección central.

#### 1.2.2.1. Análisis de la obra

Como se mencionó antes, la obra es una composición de textura polifónica. Así como la pavana y otras obras de Dowland fue compuesta para laúd de seis órdenes, instrumento idóneo para la tonalidad de Sol mayor, en la que se encuentra la obra. Su compás es de 4/4, sin indicación de tempo aunque el carácter lo sugiere de moderado a rápido.

No sigue ningún patrón establecido en la forma, sin embargo consta de cuatro secciones diferenciadas en textura y en temas. La primera inicia con la presentación del

---

<sup>4</sup> Diana Poulton en su libro titulado “*John Dowland*” la pone en primer lugar en la sección de “*The solo lute music*”.



tema en la voz superior, que se imita a la octava inferior en la voz media y posteriormente a una octava más grave en el bajo.



Tema principal imitado a la octava en la voz media y en el bajo

Después de la aparición del tema en el bajo éste ya no vuelve a estar presente de la misma forma. La armonía se mantiene alrededor de la tonalidad, sucede principalmente en la tónica, dominante, subdominante y en el relativo. A pesar de que el tema ya no se presenta de nuevo la polifonía continúa, como en la frase que inicia después de la cadencia al compás 18. No es un nuevo tema pero la constante imitativa se mantiene.



Figuras melódicas breves en imitación

La primera sección en general se forma de varias frases que hacen cadencia en tónica, cuando el final de una se convierte en el inicio de la que sigue. La regularidad rítmica de esta sección varía en dos ocasiones, cuando la voz superior hace síncopas

mientras que el bajo se mantiene en cuartos. Antes de la siguiente parte, en la cadencia, se anticipan las escalas que se verán en una de las secciones posteriores.

#### Aparición de síncopas y figuras en dieciseisavos

La polifonía se mantiene en la siguiente sección, aparece un motivo rítmico-melódico muy breve de tres octavas en la misma nota que se imita en repetidas ocasiones. Acabando ese periodo se presenta un tema de un compás en la parte superior que se repite en el bajo a manera de eco, este pequeño tema se varía en otras ocasiones con su respectiva imitación hasta el final de esta sección.

#### Motivo imitado a la octava

Es en la siguiente parte donde la polifonía se detiene, ya que está elaborada a base de escalas de dieciseisavos constantes acompañados simplemente del bajo. La armonía sigue apareciendo sin complicaciones. Este pasaje de escalas se mueve por tónica, dominante, subdominante, relativo menor y tercer grado, sin embargo el acompañamiento cada vez se acorta más, presentando primero un acorde cada dos compases, luego uno cada compás y posteriormente dos acordes por compás hasta la cadencia, en donde regresa la textura polifónica de frases que se presentan en la voz media y se responden en la voz superior acabando en dominante de la dominante anticipando la siguiente y última parte.



Inicio de la sección de dieciseisavos constantes



Final de la misma sección, con mayor densidad armónica

La última sección es la más diferenciada y se puede ver desde el compás, que cambia a 12/8 con carácter de danza. Comienza Re mayor y el ritmo entre voz superior y bajo enriquecen la textura. En su quinto compás el ritmo se vuelve mas regular, haciendo notas tenidas en la voz superior y octavos rápidos en el bajo, provocando que la obra termine intensamente.

The image displays a musical score for the final section of a piece, written in 12/8 time. The score is presented in four systems, each beginning with a measure number: 75, 78, 82, and 86. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The notation is primarily in the treble clef. The first system (measures 75-77) features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 78-81) shows a melodic line with dotted half notes and eighth notes, and a bass line with eighth notes and a fermata. The third system (measures 82-85) continues the melodic line with dotted half notes and eighth notes, and the bass line with eighth notes. The fourth system (measures 86-89) concludes the section with a melodic line of eighth notes and a bass line of eighth notes, ending with a double bar line and repeat sign.

Sección final de la obra, en 12/8 de carácter danzante más fluido

## **2. Manuel M. Ponce: Sonatina Meridional**

### **2.1. Datos Biográficos**

Es complicado hacer aseveraciones en la música, sin embargo no es exagerado decir que Ponce fue el compositor mexicano más influyente en el mundo guitarrístico. Basta con mirar su legado hoy en día; sus obras han trascendido las fronteras internacionales, son grabadas e interpretadas en todo el mundo, son piezas obligadas en los concursos más importantes y son un ejemplo a seguir para compositores que desean involucrarse en la música para guitarra.

Manuel María Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882, sin embargo él mismo consideraba a Aguascalientes su tierra, pues su familia había vivido ahí hasta que por motivos políticos tuvo irse a Zacatecas, ya que su padre había servido a Maximiliano años antes y no gozaba de la simpatía del ahora gobierno liberal, aunque solamente fue por un corto tiempo, pues cuando Ponce tenía tres meses de edad pudieron regresar bajo la protección del gobernador Francisco Rangel. Fue entonces que se establecieron en San Marcos, donde radicaría hasta los dieciocho años.

Ponce tuvo la fortuna de crecer en una familia que amaba la música, de hecho su hermana Josefina era maestra de piano e inició a Manuel a los cuatro años. El talento de Ponce era innegable desde muy temprana edad, y no solo en la ejecución sino en la teoría. Sus básicos conocimientos le permitieron a los ocho años componer una sencilla danza después de haber sufrido de sarampión, que simplemente llamó “Danza del Sarampión”. A los diez años y al ver que aprendía con mucha rapidez, su madre lo llevó con Cipriano Ávila, su primer maestro formal de piano. A la misma edad entra al coro del Templo de San Diego, que tuvo mucha influencia en su formación musical, ya que tres años después se vuelve organista ayudante y al cumplir quince años de edad, en 1898, ya es el organista titular.

En 1900 Ponce viaja a la Ciudad de México para estudiar piano con el español Vicente Mañas a quien contactó gracias a su hermano José. Mañas incluso dio alojamiento a Ponce en su casa, donde también tomó clases de armonía con Eduardo Gabrielli. En 1901 ingresa al Conservatorio Nacional de Música pero su estancia fue breve, ya que al haber

estudiado música sin estudios oficiales no pudo saltarse los primeros niveles, por lo que regresó a Aguascalientes dedicándose a dar clases de piano, componer y dar conciertos. Las obras de este periodo son principalmente formas breves románticas: mazurcas, preludios, estudios y danzas.

Ya desde su estancia en la Ciudad de México, Gabrielli le había recomendado a Ponce estudiar en Italia con Marco Enrico Bossi en el Liceo Musical de Bolonia, así que finalmente, en 1904 decide partir. Durante el viaje da conciertos en los Estados Unidos. A su llegada a Italia se dirige a Bossi, quien ocupado por sus actividades lo recomienda con Cesare Dall'Olio, con quien estudia por un lapso muy corto ya que el maestro muere poco tiempo después. Ponce compuso varias piezas en Bolonia, algunas de ellas incluso fueron publicadas. En 1905, Ponce viaja a Alemania para continuar sus estudios, y al año siguiente es aceptado en la cátedra de piano de Martin Krause en Berlín. Durante 1906 Ponce se dedica casi exclusivamente al estudio del instrumento y llega a ser un alumno destacado, se presenta incluso en la "Beethoven Halle", sin embargo por motivos económicos se vio obligado a regresar a México a principios de 1907.

Establecido de nueva cuenta en Aguascalientes se dedicó a componer sin contratiempos hasta que a finales de 1907 Gustavo Campa le ofreció a Ponce ocupar el puesto de maestro de la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música. En la Ciudad de México Ponce ya es conocido por sus conciertos y composiciones, lo que le da la oportunidad de formar parte de selectos grupos del mundo intelectual mexicano de principios de siglo, como ser vicepresidente de una sociedad de compositores de la que también formaban parte Gustavo Campa y Felipe Villanueva, y así seguir su creación musical libremente.

Este nuevo cargo le permitió continuar sus actividades como pianista, compositor y maestro, tuvo varios conciertos en el país, saliendo de gira en 1909 con el Cuarteto Saloma, interpretando en el repertorio obras de él mismo. En 1910 participó en un homenaje a Chopin en el Conservatorio, en ese mismo año y en el siguiente ofrecía recitales de sus alumnos incluyendo sus obras en los programas.

La Revolución Mexicana estaba en pleno apogeo, sin embargo esto no afectó en lo absoluto la vida musical de Ponce. En 1912 organizó con sus alumnos el primer recital en México que contenía única y exclusivamente obras de Claude Debussy, sin imaginar la

influencia que este acontecimiento tendría en el ambiente musical mexicano. Este concierto le permitió a la gente acercarse a la música que se estaba componiendo e interpretando en Europa, que se salía del acostumbrado carácter romántico para dar paso una innovadora corriente (que posteriormente se llamó “impresionismo musical”) que a su vez influyó directamente en Ponce, pues se convirtió en un compositor vanguardista y promotor de lo moderno. El 7 de julio de ese año, en el Teatro Abreu se estrenó su “Concierto para Piano y Orquesta” con el mismo Ponce como solista bajo la dirección de Julián Carrillo, repitiéndolo dos días después en un concierto que incluía exclusivamente música de él mismo.

Ya desde hacía varios años Ponce se veía influenciado por la música propia de México, fuera en sus obras o simplemente hablando de lo mucho que para él significaba escucharla. Hablando específicamente de su producción podemos darnos cuenta de esta influencia desde los títulos de algunas de sus composiciones: Balada Mexicana, Barcarola Mexicana, Rapsodia Mexicana, Tema variado Mexicano, entre otras. No sólo el nacionalismo de Ponce se ve en sus composiciones, también es un promotor incansable de la música popular mexicana, pues hizo muchos arreglos para piano de canciones y piezas folclóricas como la “Valentina”, “Pajarera”, “Por ti mi Corazón” y muchas más, la calidad de estos arreglos era tal que incluso fueron publicados por casa Wagner.

El 13 de diciembre de 1913 da una conferencia llamada “La Música y la Canción Mexicana”, en donde se pone de manifiesto su deseo de buscar el nacionalismo, así como promover el folklore en la música de concierto y en la música popular. Esta conferencia fue auspiciada por el grupo “El Ateneo”, del cual Ponce ya formaba parte habiendo sido invitado por Alfonso Reyes, José Vasconcelos y otras personalidades del mundo intelectual mexicano de la época.

La calma que existió en los primeros años de la Revolución no fue permanente. A finales de 1913 la vida musical se vio finalmente afectada por la inestable situación política. Al subir Victoriano Huerta al poder, Ponce creyó que el conflicto terminaría, e incluso aceptó un salario ofrecido por el gobierno para dedicarse a la composición. Para 1914 Huerta ya había abandonado el país, y las represalias del gobierno carrancista hacia quienes habían apoyado a Huerta se hicieron fuertes, fue así que Ponce, sin haberlo apoyado completamente pero habiendo previamente aceptado dicho salario, se convirtió en persona

non grata para el nuevo gobierno, siendo incluso víctima del desprestigio al haber un grupo dedicado a hacerle mala fama incluso entre sus alumnos. Fue así que obligado por las circunstancias, al lado de Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga, viajó a Veracruz para de ahí partir a La Habana, Cuba, el 12 de marzo de 1915.

La estancia de Ponce en Cuba fue corta pero importante. En ese entonces Cuba era un lugar donde artistas e intelectuales latinoamericanos encontraban condiciones propicias para promover su arte y sus ideas, y el ambiente de la isla sin duda influía en las nuevas creaciones. Por supuesto que esto sucedió con Ponce, que sin dejar completamente atrás su nacionalismo adoptó ritmos cubanos en muchas de las obras que compuso ahí, una vez más los títulos de sus obras son muy ilustrativos, como la Rapsodias Cubanas y la Suite Cubana.

Varios refugiados mexicanos se encontraban en Cuba, principalmente aquellos que tuvieron un vínculo con los gobiernos de Porfirio Díaz y Victoriano Huerta. Federico Gamboa había sido ministro de Relaciones Exteriores en ambos gobiernos y era el líder del exilio mexicano en La Habana. Debido a su afición al arte promovía varias presentaciones en donde se juntaba música, literatura y poesía, y en una de éstas, el 18 de abril de 1915, Ponce tocó algunas de sus obras y se leyó poesía de Luis G. Urbina.

Ponce entabló amistad con intelectuales y personas del mundo musical cubano, incluso pudo publicar algunas obras con el apoyo del editor José Giralt, que también le proporcionó espacio para que pudiera dar clases de piano y ofrecer conciertos.

A pesar de que la situación era más estable que en México, no era la ideal; ciertamente contaba con el apoyo de mexicanos y cubanos, pero la realidad era que necesitaba una mejor calidad de vida. Fue entonces que decidió viajar a los Estados Unidos para ofrecer recitales, sin embargo, las tensiones políticas entre México y dicho país le ocasionaron una fría recepción. El concierto que ofreció en Nueva York el 27 de marzo de 1916 no fue en absoluto lo que Ponce esperaba, la crítica no reconoció su talento como pianista ni como compositor y se escribieron incluso reseñas desfavorables.

Cuando regresó a Cuba, y al seguir en una situación económica desfavorable, Ponce escribió a Antonio Hernández Ferrer, cónsul de México en La Habana, para expresar su sentir sobre la situación política de México; criticó a Huerta y se ofreció para defender a México en caso de ser necesario. Venustiano Carranza se encontraba ocupado con las tropas estadounidenses que habían entrado al norte del país, así que Ponce pudo regresar a



México a pasar el año nuevo e incluso ofrecer recitales en la Ciudad de México con las obras que compuso en Cuba y su Concierto para Piano de nueva cuenta. Regresó a La Habana en los últimos días de enero de 1917 todavía con la esperanza de estabilizarse, sin embargo esto no fue del todo posible, y al ofrecérsele de nueva cuenta dar clases en el Conservatorio, Ponce regresó a México en junio de 1917.

Los siguientes años en México pintaban mejor. El 3 de septiembre de 1917 se casa con Clementina Maurel, con quien compartiría el resto de su vida, en una ceremonia en la que la música fue interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional. El 28 de diciembre de ese mismo año dirige por primera vez a dicha orquesta siendo ya el director principal. Tal cargo le permitió no solamente una mayor proyección de sus obras para orquesta, sino también la difusión de la nueva música de compositores europeos como Debussy, Saint Saëns y Dukas.

En mayo de 1919 aparece el primer número de la “Revista Musical de México”, a cargo de Ponce y llevada a cabo con el apoyo del editor y amigo suyo Rubén Campos. En esta revista se publicaría todo el acontecer musical del país y de otras partes del mundo: ensayos, críticas, partituras, reseñas de conciertos y más, sin embargo tuvo solamente un año de vida, pues a Campos se le ofreció un puesto político y dejó de ser editor. El último número salió en abril de 1920, y ese mismo año también dejó a la Orquesta Sinfónica Nacional, ya que al estar la Ciudad de México envuelta de nueva cuenta en una situación política inestable, pues Obregón había tomado la capital, no había medios suficientes para mantenerla activa.

Andrés Segovia ofrece un recital en México en 1923, este momento marcó el inicio de la obra para guitarra de Ponce, pues el guitarrista le pide que componga para el instrumento. Ponce responde con una pieza titulada “De México, Allegretto quasi una serenata”, que más tarde se convertiría en el tercer movimiento de la Sonata Mexicana.

En esos años y hasta 1925 Ponce siguió dando clases en el conservatorio, ofreciendo recitales en la Ciudad de México y en otras ciudades y componiendo. Poco a poco su estilo comenzaba a evolucionar por la evidente influencia de compositores de Europa, así que decidió regresar al viejo continente y el 25 de mayo de 1925 partió hacia París, Francia.

Para Ponce, París significaba mucho, no solamente regresaría a Europa para crecer como músico, sino que dicha ciudad era en ese momento uno de los puntos mundiales más

importantes, tanto en la música como en otras artes. Ponce se inscribió en la clase de composición del compositor francés Paul Dukas, en la Escuela Normal de Música. Además de las clases de composición, recibió lecciones de armonía de Nadia Boulanger y seguía dando conciertos acompañando música de cámara. Asimismo, fue parte importante de un selecto grupo de latinoamericanos radicando en París, entre los cuales estaba el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, con quien entabló una buena amistad.

En París Ponce tuvo un logro importante: la “Gaceta Musical”. Este proyecto, que se logró en gran parte con el apoyo de Mariano Brull, poeta cubano que conoció en La Habana hacia 1915, que a su vez tenía una estrecha relación Juan Pujol, editor de anuncios para revistas latinoamericanas en Nueva York, era una publicación mensual en la que se trataban cuestiones musicales en el acontecer europeo y latinoamericano, redactada en español. El primer número de la revista salió en enero de 1928.

Entre las personas que colaboraron para la gaceta se encuentran nombres importantes, además de Ponce, quien era el director, podemos nombrar a Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Alejo Carpentier, Adolfo Salazar, José Vasconcelos, y no sólo personalidades hispanoamericanas, sino también a los franceses Henri Prunières, crítico musical y a los compositores Paul Dukas y Darius Milhaud.

La cátedra de composición de Paul Dukas tenía entre sus alumnos a músicos que se destacarían en el siglo XX, Joaquín Rodrigo entre ellos. En 1928, a raíz del talento de Ponce, Dukas le encomendó una importante tarea, que consistía en completar la ópera “Merlín” que el compositor español Isaac Albéniz había dejado inconclusa, por encargo de la familia del compositor. Éste fue un honor para Ponce no sólo por la confianza de Dukas, sino por la aceptación de la familia de Albéniz hacia un compositor que no era español.

Al encontrarse con Segovia en París, su obra para guitarra tuvo un impulso enorme, pues Segovia ya tenía fama en Europa y buscaba a compositores de todo el mundo para que escribieran para su instrumento y ampliaran su repertorio. Fue así que gracias a Segovia muchas de sus obras se publicaron por reconocidas casas editoriales europeas como Schott, y fueron estrenadas en los conciertos que el guitarrista daba en Europa.

En 1929 realiza una corta visita a México, la cual aprovecha para dar a conocer al público las obras que ahora se encontraban en un estilo diferente y moderno, algunas fueron tocadas por la Orquesta Sinfónica de México bajo la batuta de Carlos Chávez, quien fuera

alumno de Ponce años atrás. Ese mismo año dirigió su poema sinfónico “Chapultepec” en el Festival Sinfónico Iberoamericano en Barcelona.

Los siguientes años siguió sus estudios en la Escuela Normal de Música de París. En 1932, con la aceptación de Dukas, se graduó en composición. Su estancia en París había rendido frutos y en 1933 regresó a México.

Después de su arribo, se le ofrecieron a Ponce los puestos de consejero de música de Bellas Artes y de maestro de piano e historia de la música en el Conservatorio Nacional, los cuales aceptó además de la cátedra de composición en la Escuela Universitaria de Música (actualmente Escuela Nacional de Música). En mayo de 1933, tras la renuncia de Silvestre Revueltas como director del Conservatorio, Ponce ocupó el puesto de director interino durante un año.

Siempre tuvo la inquietud de rescatar la música propiamente mexicana, es decir, la que se escucha en los pueblos y en las zonas más rurales del país, pero fue en gran medida en esta etapa de su vida que pudo dedicarse a esta empresa. La influencia de esta música se vio reflejada en su propia obra, un ejemplo es “Canto y Danza de los Antiguos Mexicanos”, en donde se emplean materiales indígenas para representar la música prehispánica, que a su parecer, lo más parecido a ésta es la música de las culturas del norte, como los yaquis. A raíz de esto fundó la cátedra de folklore musical en la Escuela Universitaria de Música, que sería pionera en el estudio de la música popular mexicana.

Las numerosas actividades de Ponce no interferían con la composición. En 1934 y por motivo de la inauguración del Palacio de Bellas Artes se escenificó “La Verdad Sospechosa” de Juan Ruiz de Alarcón, con música incidental de Ponce.

En 1936, un proyecto más veía la luz, la tercera revista en la que Ponce se veía involucrado: “Cultura Musical”, patrocinada por el Conservatorio Nacional. Ahí no sólo se encontraba escrito el acontecer musical mexicano y mundial, sino que también era un elemento didáctico para estudiantes y para el público en general. El último número de la revista salió en octubre de 1937, pues los recursos para mantenerla se habían terminado.

En 1939 se le asignó en el Conservatorio la cátedra de folklore musical, con la cual tuvo la oportunidad de investigar la música purépecha en Michoacán. Para entonces los rastros de la uremia, enfermedad que había iniciado años atrás y que padecería hasta su

muerte, eran notables, tanto así que tuvo que pedir una licencia con goce de sueldo durante tres meses al año, tiempo que dedicaba enteramente a la composición.

Durante sus últimos años se hicieron varios homenajes y reconocimientos a su labor. En 1940, la Sociedad de Artes y Letras de La Habana le otorgó un diploma, y ese mismo año en México, recibió la orden Maestro Manuel Altamirano por parte de la Secretaría de Educación Pública.

En 1940 Andrés Segovia llega a México, cuando se reúne con Ponce le incita a que termine un proyecto que desde los años de París habían iniciado, su Concierto para Guitarra y Orquesta, conocido como “Concierto del Sur”. El estreno del concierto sucedió en una gira de Segovia por Sudamérica, el 4 de octubre de 1941 en Montevideo, dirigido por el propio Ponce<sup>5</sup>. En la misma gira se hizo en Santiago de Chile un concierto-homenaje en el que se incluían algunas de sus obras sinfónicas.

Ya en México, en 1943, se estrenó su tercera y última obra para un instrumento solista y orquesta, el “Concierto para Violín”, interpretado por Henryk Szeryng acompañado por la orquesta Sinfónica de México bajo la batuta de Carlos Chávez. El concierto, a diferencia de sus predecesores, era de un lenguaje muy moderno, pues el concierto para piano era muy romántico, y el Concierto del Sur, aunque de lenguaje contemporáneo tenía mucha influencia de la música española.

En 1945 fue nombrado director de la Escuela Universitaria de Música y siguieron los homenajes: le fue entregada la Medalla al Mérito Cívico y en 1946 la medalla Melchor Ocampo por parte de la Universidad de Puebla. Poco tiempo antes de su muerte, en febrero de 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias siendo la primera ocasión en la que tal reconocimiento era otorgado a un músico. Ese mismo año, el 24 de abril, muere en la Ciudad de México.

---

<sup>5</sup> Ricardo Miranda en su libro titulado “*Manuel M. Ponce, Ensayo Sobre su Vida y Obra*” comenta que fue Lorenzo Baldi quien dirigió el estreno, sin embargo programas de mano de aquel día afirman lo contrario.

## 2.2. Sonatina Meridional

Una gran parte de la obra para guitarra de Ponce data de los años en París, pues al coincidir con Segovia, la relación entre compositor e intérprete creció rápidamente. La Sonatina Meridional fue compuesta precisamente durante este periodo. Como muchas de las obras que le dedicó a Segovia, la iniciativa de su composición vino del guitarrista. En una carta fechada el 31 de agosto de 1930 desde Ginebra, Segovia le pide a Ponce que, mientras avanza con el Concierto del Sur, escriba una “sonatina –no sonata- de carácter netamente español”.<sup>6</sup>

Muchas veces se critica la presión que Segovia ejercía sobre Ponce en cuanto a la composición de las obras, a veces quería un estilo en específico, y casi siempre sugería correcciones para la versión final. En ocasiones la versión publicada era muy distinta a la concepción de Ponce. Sin embargo hay que tener en cuenta que el apoyo de Segovia hacia Ponce fue enorme e indudablemente sabía, a su propio juicio, lo que el público en sus conciertos recibiría mejor. Otro aspecto que hay que tomar en cuenta es que Ponce no tocaba la guitarra, y en ese apartado habría que darle el beneficio de la duda a Segovia, quien al conocer el instrumento, podría cambiar por ejemplo la disposición armónica de algunos acordes.

Ponce acabó la sonatina en diciembre de 1930 de acuerdo a la fecha que aparece al final del tercer movimiento en el manuscrito. No obstante, la versión final vería la luz tiempo después, pues como era lo habitual, Segovia le pediría a Ponce en una serie de cartas que hiciera diversos cambios, los cuales en ocasiones le hacían ver que lo originalmente escrito funcionaría mejor. Sobre el segundo movimiento, Segovia escribe a Ponce el 11 de enero de 1932: “[...] La progresión que empieza en el compás 9 y que termina en el número 13 [...] ¿no crees que sería mejor sustituirla por otra más dentro del carácter del Andante y en general de toda la obra?”<sup>7</sup>, y el 25 del mismo mes vuelve a escribir: “[...] prefiero desechar el cambio que me has mandado, y conservo lo escrito originalmente”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> En palabras de Segovia en la carta mencionada. *Otero, Corazón*, “Manuel M. Ponce y la Guitarra”, México, Edamex, 1997, p. 65.

<sup>7</sup> *Alcázar, Miguel*, “Obra Completa para Guitarra de Manuel M. Ponce”, México, CONACULTA, 2000, p 168.

<sup>8</sup> *Ídem*.

La versión definitiva en sus tres movimientos fue estrenada en París, en la sala Gaveau, en mayo de 1932. Fue publicada por Schott en 1939 con el nombre que conocemos hoy en día puesto por Segovia. Asimismo, los tres movimientos de la Sonatina Meridional, Campo, Copla y Fiesta, también fueron nombrados por el guitarrista.

### **2.2.1. Análisis de la obra**

La Sonatina meridional está escrita en tres movimientos y respeta la tradicional forma de sonata en su primer movimiento así como durante todo el ciclo, pues son dos movimientos rápidos encerrando uno lento, sin un movimiento con carácter de danza (minueto o scherzo) que le suceda al movimiento central. Sin embargo, esta estructura ha estado presente desde el siglo XIX en sonatas y conciertos e incluso en obras del Propio Ponce como la Sonata III.

Ponce efectivamente respondió a la petición de Segovia con una sonatina de carácter español, primordialmente andaluz. Los tres movimientos están escritos en ritmo ternario y en la misma tonalidad (Re mayor en el primero y el tercero, re menor en el segundo).

#### ***Campo: Allegretto***

En el manuscrito, la indicación originalmente era *Allegro non troppo*, sin embargo el carácter original sigue intacto, pues es un allegro de sonata estrictamente hablando (exposición-elaboración-reexposición) y su tempo es movido mas no demasiado rápido. Está escrito en compás de 3/8.

Es en la exposición donde encontramos los temas que ocupan el movimiento completo, los cuales parten de figuras rítmicas bien definidas. La primera de ellas la encontramos desde el primer compás, en el acorde de tónica presentado con mucha fuerza, la cual es sucedida por un acorde napolitano de segundo grado (mi bemol mayor) con pedal de tónica y el segundo tetracorde de la escala de si bemol mayor dos veces en dos diferentes índices con la segunda de las figuras rítmicas predominantes.



Inicio de la obra

Después de esto, del compás 8 al 20, se encuentra un tema que contrasta en carácter con lo anterior. Este tema contiene la primera figura rítmica y pequeñas escalas ascendentes y descendentes en dieciseisavos, la armonía del pasaje se basa en la escala descendente que hace el bajo cada vez que aparece al inicio de cada compás, del séptimo grado de re mayor hasta el tercero, y cuando llega a éste la armonía en lugar de ser el tercer grado natural hace el tercer grado mayor (Fa sostenido mayor) recuperando el ímpetu del comienzo y variando la primera figura rítmica con tresillos de octavo en lugar de dos dieciseisavos en el segundo tiempo.

Este es el final de la parte principal de la exposición, pues el pasaje que le sigue, los octavos en pizzicato, es la primera de tres partes que conforman el puente que lleva a la parte secundaria, la cual está ahora en la tonalidad de La mayor, es decir, la dominante. La segunda, formada de doce compases, comparte elementos de la parte principal, comienza en la dominante de la dominante (Si mayor) manteniendo el pedal de la fundamental del acorde los primeros cuatro compases. En los siguientes cuatro, el bajo desciende por grados conjuntos llegando a la dominante de La mayor con el mismo elemento rítmico de los compases 17 al 20. La tercera parte del puente es otro pasaje de octavos en pizzicato seguido de octavos en sonido natural en el registro agudo.



Elemento rítmico constante

La parte secundaria de la exposición comienza con un tema que sugiere una canción de carácter popular y bailable, en La mayor, que se desarrollará plenamente en la elaboración, seguido de la segunda figura rítmica que también se presentará en muchas ocasiones en la misma elaboración.



Canción en La mayor

La canción se repite ahora más lento, más suave y en Si bemol mayor, seguido de un breve pasaje en el que el bajo hace un giro frigio descendente de la dominante a la tónica, que lleva a la sección conclusiva de la exposición donde se ratifican los grados quinto y primero de la ya establecida nueva tonalidad (La mayor). Al llegar la repetición de la exposición, el acorde de tónica se vuelve dominante de la tonalidad original.

La elaboración esta hecha principalmente con los elementos antes mencionados (la segunda figura rítmica y la canción), empezando en Fa sostenido mayor y moviéndose armónicamente para presentar la canción en Do sostenido mayor, una vez más la figura rítmica hace una serie de secuencias armónicas y descansa presentando de nueva cuenta la canción ahora en mi mayor.



Elaboración de la canción



Todos los elementos de la elaboración ya se habían presentado en la exposición a excepción del final, que consiste en un pasaje hecho a partir de un pedal de La (dominante) en contratiempo constante con acordes disonantes que aumentan en intensidad hasta caer en el quinto grado con séptima con quinta aumentada de Re mayor, preparando así la reexposición. Este es el clímax del primer movimiento.



Fin de la elaboración y principio de la reexposición

La parte principal de la reexposición es igual a la de la exposición con una muy ligera variante: en lugar de quedarse en un si bemol en el séptimo compás, lo repite tres veces en hemiola y hace un *gruppetto* para su tercera repetición. El cambio se observa al inicio del puente en la primera parte en pizzicato, que en lugar de llegar a Si mayor ahora cae en Mi mayor para la segunda parte del puente, es decir, dominante de la dominante pero ahora de Re mayor. Los octavos en pizzicato y en el registro agudo se mantienen igual, con su respectiva relación tonal.

Se presenta la canción en Re mayor y le sucede su reiteración en Mi bemol mayor. Una vez más aparece el giro frigio de dominante a tónica y la sección conclusiva, que ahora además de hacer la reiteración de primero y quinto grado intercala este último por el segundo napolitano, para hacer una pequeña coda con elementos en pizzicato de los puentes y terminar con un contundente acorde de Re mayor.

### **Copla: Andante**

Este es el más introspectivo de los movimientos. Está en el homónimo menor y su carácter es contrastante al dinamismo del primero. Es un andante en 6/8 cuya armonía

refleja una influencia muy grande del impresionismo. En los primeros siete compases hay un pedal de La mientras que la melodía se desenvuelve con figuras rítmicas del primer movimiento pero mucho más lentas.

Los compases 9 al 13 forman una sección armónicamente muy inestable, pero que fluye libremente gracias al bajo que va cromáticamente del Re de la sexta cuerda hasta su octava. Esta es precisamente la sección que Segovia le sugirió a Ponce que cambiara y que después pediría que dejara como estaba.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into five measures, labeled C.I., C.II., C.III., C.IV., and C.V. The bass line is marked with 'p subito' and 'cresc.' and includes fingerings and slurs. The melody in the treble clef is marked with 'animando poco'. The score is divided into five measures labeled C.I., C.II., C.III., C.IV., and C.V.

### Progresión cromática

La parte climática llega en el compás 16, donde se encuentra la culminación de toda esta inestabilidad en una escala que bien merece ser rubateada y que de hecho llega a la nota más alta en todo el movimiento. A partir de ahí se regresa poco a poco a la serenidad del principio. Un pasaje en treintaidosavos lleva a la reprise abreviada, que ahora tiene un doble pedal de quinta formado por tónica y dominante. El movimiento acaba en un quinto grado con novena mayor que enlazará al tercero. En el manuscrito se encuentra escrito “attaca il finale”.

### ***Fiesta: Allegro con brio***

Para cerrar la obra se regresa a un movimiento rápido en Re mayor cuya indicación de tempo en el manuscrito es Vivace. Su compás de  $\frac{3}{4}$  se siente mejor marcado a uno. No es de extrañarse que el carácter festivo de este movimiento haya inspirado a Segovia para

nombrarlo como lo hizo. Dicho carácter, a pesar de tener secciones más intensas que otras, se mantiene de principio a fin. No se sigue aquí una forma establecida, pues los temas se suceden sin repeticiones ni reprises, sin embargo sus secciones están bien diferenciadas.

A pesar de que la tonalidad es indudablemente Re mayor, hay muchas secciones en las que la armonía sugiere un grado y la melodía sugiere otro, de nueva cuenta se observa la influencia de la música que Ponce estaba estudiando durante la época en que compuso la sonatina.

El primer acorde está formado por las notas del último acorde del segundo movimiento más la fundamental y la quinta de la tonalidad, es decir, las seis cuerdas al aire. El motivo principal de la primera frase es la constante que se sigue en todo el movimiento y se encontrará, variado en ocasiones, viajando por varias regiones tonales. La primera sección, que comprende los compases 1 al 25, marca el modelo a seguir en cuanto a rítmica y carácter, es muy vigorosa, sin embargo los motivos aún no se elaboran ni se muestran tan reconocibles como posteriormente sucede.

Inicio

La sección que va del compás 26 al 87 elabora los motivos e incluso presenta uno nuevo. Comienza con dos periodos que están cada uno elaborados como antecedente y consecuente, en el cual el primero es una melodía en el bajo y el segundo una respuesta en el registro agudo. Esa segunda frase se convertirá en uno de los elementos que mayor presencia tienen en el movimiento. Después de elaborar el motivo principal como primera frase con un pedal de La, además de una segunda frase que estará presente en distintas ocasiones, se presenta por fin en el compás 65 el segundo motivo importante, cuyas raíces están en el consecuente de los periodos que comenzaron en el compás 26, y que de inmediato se elabora en forma canónica



### Desarrollo canónico del segundo motivo

La siguiente sección empieza con una serie de quintas paralelas en el bajo mientras se hacen figuras rítmicas a contratiempo, esta primera parte marca la parte central del movimiento le da pie a un tercer motivo rítmico melódico que también estará presente hasta el final.



### Tercer motivo rítmico melódico

La última sección comienza en el compás 132 y sigue hasta el fin. Comienza con una frase formada por el primer y tercer motivos al que inmediatamente le sucede el tema elaborado desde que se presentó con el pedal de La, que aparece dos veces, la primera en modo menor y la segunda en mayor. Antes del final, se presenta el segundo motivo con el tercero en forma de una pequeña frase que lleva a la parte final en donde el tercer motivo, ya en Re, descende en progresión diatónica, donde el último compás de dicha progresión está en modo frigio cayendo en mi bemol, para después finalizar la obra con el acorde de Re mayor.



### Final

### **3. Astor Piazzolla: Historia del Tango**

#### **3.1. Datos Biográficos**

A Piazzolla se le reconoce por haber escrito obras que amalgaman la música más representativa de su tierra, el tango, con la música contemporánea de concierto, siendo el responsable de lo que hoy llamamos “Nuevo Tango”.

Astor Pantaleón Piazzolla nació el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina, siendo el único hijo de Vicente Piazzolla y Asunta Manetti, italianos de origen que emigraron a Sudamérica. A los cuatro años de edad, su familia junto con él emigró a los Estados Unidos, estableciéndose en la ciudad de Nueva York. Su primer acercamiento a la música fue a los ocho años de edad, cuando su padre le compró su primer bandoneón. Debido a la depresión económica de 1929 en los Estados Unidos, la familia Piazzolla regresó a Mar del Plata en 1930. Astor continuó ahí el estudio del bandoneón que había iniciado en Nueva York, a donde regresaron nueve meses después.

Ya reestablecido, tuvo la oportunidad de asistir a presentaciones de jazz, género que marcaría una enorme influencia posteriormente. Gracias al pianista Béla Wilda, alumno de Sergei Rachmaninov, Piazzolla conoció la obra de Bach. Wilda, como el propio Piazzolla diría, fue su primer maestro formal de música; además de enseñarle solfeo transcribió música para que fuera tocada en el bandoneón.

En 1934 conoce en Nueva York al cantante y compositor de tangos Carlos Gardel, que llegó de Argentina en 1933. Este encuentro sería fundamental para Piazzolla, pues tuvo contacto directo con una de las figuras más importantes en la historia del tango, incluso tuvo un papel tocando el bandoneón en la película de Gardel “El Día que me Quieras”, filmada en Nueva York en 1935.

A principios de 1937 Piazzolla regresó de nueva cuenta con su familia a Mar del Plata para establecerse definitivamente. Continuó sus estudios tomando clases de piano con Néstor Romano, quien fuera posteriormente director de la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata. En 1938 escuchó por primera vez en la radio al sexteto de tango de Elvino Vardaro despertando definitivamente su interés hacia este género. Ya entonces se presentaba

formando parte de diversos ensambles de tango tocando el bandoneón, y fue invitado para ir a Buenos Aires y tocar con la orquesta de Miguel Caló.

Muy poco fue el tiempo que pasó con Caló, sin embargo siguió tocando con diferentes grupos como el de Gabriel Clausi y el de Francisco Lauro. En uno de los cafés que frecuentaba se presentaba la orquesta de Aníbal “Pichuco” Troilo, y en 1939 se le presentó la oportunidad de sustituir a uno de los bandoneonistas de la orquesta, y ya siendo parte de ésta se encontró completamente inmerso en el mundo del tango, tocando en los clubes dedicados enteramente a esta música, así como una serie de presentaciones en la radio con la propia orquesta de Troilo.

En 1940, el pianista Arthur Rubinstein se encontraba en Buenos Aires. Piazzolla se presentó ante él y le comentó su inquietud por estudiar música de manera formal, Rubinstein lo recomendó con Juan José Castro, quien al no poder darle clases lo recomendó a su vez con Alberto Ginastera, con quien tomaría clases durante aproximadamente cinco años. Dos años después, el 29 de octubre de 1942 contrajo matrimonio con Odette María Wolf, con quien tuvo dos hijos.

Una de sus primeras obras de música de concierto data de 1945, una suite para arpa y cuerdas que él mismo llamó simplemente “Opus 1”, que fue interpretada en Radio Nacional dirigida por Bruno Bandini. Las obras que componía eran principalmente para piano solo o acompañando un instrumento solista, como el violoncello, y se ejecutaban tanto en la radio como en salas de concierto.

Entre 1945 y 1946, Piazzolla grabó una serie de discos con la orquesta que él dirigía y que acompañaba al cantante Francisco Florentino. Poco tiempo después, en 1946, formó su propia orquesta: la “Orquesta Típica de Astor Piazzolla”, con la que se presentaba en diversos centros nocturnos e incluso en la radio. En la vida de esta orquesta acompañaron a diferentes cantantes invitados y se interpretaba un tango propio de Piazzolla, quien para entonces gozaba ya de cierta fama. La orquesta se disolvió en 1949.

De 1949 a 1954 escribió la música para la cinta relacionada al fútbol “Con los mismos Colores”, que incluía en el reparto la participación de futbolistas como Alfredo di Stefano. En esos mismos años siguió escribiendo tangos así como música de concierto, de la cual ya tenía un catálogo considerable incluso con obras para orquesta. En 1953, a iniciativa de Ginastera, Piazzolla sometió a concurso su obra sinfónica “Buenos Aires”,

compuesta en 1951, la cual ganó el premio Fabien Sevitsky, director que viajaría a dirigir la obra en agosto de 1953. Dicho premio le otorgó a Piazzolla una beca del gobierno francés para estudiar un año en París, a donde se embarcó en 1954.

En París estudió con Nadia Boulanger, quien había sido mentora de muchos músicos importantes, Manuel M. Ponce entre ellos. A pesar de no ser tan larga la estadía en Francia como él hubiera deseado, fue fundamental. Boulanger aprobaba las composiciones de Piazzolla, y al contarle éste que también tocaba tangos despertó el interés de la maestra, así que interpretó algo en el bandoneón. Ese fue un momento decisivo, pues a parecer de Boulanger, ahí se encontraba la esencia y la personalidad de la música de Piazzolla.

Así pues, siguió escribiendo tangos, y firmó contratos con compañías discográficas francesas para grabarlos, muchos de ellos tenían títulos en francés. Ya Piazzolla era conocido en la escena musical francesa, sus tangos eran muy estilizados, muy contemporáneos. Antes de regresar a Argentina asistió a un concierto del octeto de jazz de Gerry Mulligan, hecho que influenció a Piazzolla para explotar el tango y llevarlo incluso por el lado del jazz. Poco después, el 17 de abril de 1955, regresó a Buenos Aires.

Piazzolla venía con la idea revolucionaria de hacer con el tango un género nunca antes visto, conservando características propias de éste y juntándolas con la de otros géneros, como la música contemporánea y el jazz. Aquel octeto de Mulligan sirvió como inspiración para formar en 1955 el “Octeto Buenos Aires”, cuya instrumentación consistía en piano, dos violines, violoncello, contrabajo, dos bandoneones y guitarra eléctrica, esta última a cargo del guitarrista de jazz Horacio Malvicino, quien también había estudiado con Alberto Ginastera.

El propósito del octeto estaba muy bien definido, incluso en un decálogo escrito por el propio Piazzolla se redactaban los objetivos que en resumidas cuentas consistían en hacer un nuevo género de tango, con una instrumentación diferente a la tradicional en la cual ningún instrumento es más importante que otro, que seguía antes que nada propósitos artísticos, no sería cantado ni bailado y se llevaría a otras partes del mundo. Este proyecto era revolucionario indudablemente, tanto así que se ganó enemigos defensores del tango tradicional que criticaban las influencias modernas del octeto así como su instrumentación, particularmente la guitarra eléctrica. No obstante también había un gran número de personas que lo apoyaban. El octeto tuvo varias presentaciones en Argentina y Piazzolla

siguió dirigiendo orquestas y componiendo música. En 1958 quiere llevar sus nuevas ideas fuera de Sudamérica y decide viajar solo a Nueva York.

Los primeros meses en Estados Unidos no fueron favorables musicalmente ni económicamente. Cuando se le ofreció grabar por fin, fundó un quinteto que tocaba “jazz-tango” e incluía vibráfono, sin embargo la situación estaba lejos de ser la idónea. Piazzolla trabajó con grupos de bailarines de tango, entre estos se encontraba el que dirigía Juan Carlos Copes, a quien conoció en 1959 en la Ciudad de México, donde se estaban presentando. Esto sin duda levantó el ánimo de Piazzolla, pues las presentaciones que hacían en Latinoamérica y en Estados Unidos eran todo un éxito. Ese mismo año recibe la noticia de la muerte de su padre, fallecido el 13 de octubre, es entonces que escribe su célebre “Adiós Nonino”, sobrenombre con el que siempre lo llamó. En julio de 1960 regresó a Buenos Aires.

En Argentina las cosas fueron diferentes. Piazzolla se presentaba frecuentemente en programas de radio y televisión así como en clubes en donde con toda libertad se interpretaba el nuevo tango, aunque seguía la pugna entre los que lo atacaban y los que lo defendían. Formó el “Quinteto Nuevo Tango”, que se mantendría hasta 1974 con una dirección muy similar a la del octeto años atrás y con la que se presentaría regularmente en Argentina y Uruguay. Durante su estancia en Nueva York siempre le gustó la idea de tener un lugar exclusivamente para su música, y en 1962 inauguró el “Club 676”, en donde también se presentaban importantes músicos de jazz.

En 1965 consiguió que el quinteto se presentara en Estados Unidos y Brasil. En Norteamérica todas sus presentaciones fueron bien recibidas y se alabó su libertad creativa e interpretativa. En 1967 inició un proyecto con Horacio Ferrer: una “operita” cuyo tema central sería la vida de una joven porteña, y cuya música sería, evidentemente, el tango propio de Piazzolla. “María de Buenos Aires” se estrenó el 8 de mayo de 1968, y posteriormente fue grabada en dos discos. Siguió trabajando con Ferrer como letrista de varias canciones durante un tiempo más.

En febrero de 1971 Piazzolla viaja a París para grabar el disco “Concierto para Quinteto”. Cuando regresó a Buenos Aires amplió el quinteto a noneto, que ahora entre su instrumentación incluía percusiones. Las presentaciones con el noneto ocuparon casi todo



el año de 1972, viajaron a Italia y se presentaron también en Sudamérica. También en ese año estuvo trabajando en el oratorio “El Pueblo Joven”.

En 1973 hace la música de una película brasileña estrenada en Francia: “*Toute nuditié sera chatié*”, la cual provocó mucha controversia por las escenas de sexo explícito que contenía. El 25 de octubre de ese mismo año sufre un ataque al corazón que lo dejó en cama hasta principios de 1974.

Ya recuperado ese mismo año partió a Roma. Gracias a un acuerdo con su representante Aldo Pagani, Piazzolla vería ganancias por cada obra publicada y cada concierto que ofreciera en Europa. De esta época datan composiciones breves que fueron grabadas en el disco “Libertango”, así como la grabación del disco “Summit” con Gerry Mulligan. Se presentaron juntos en el Festival de Música de Cannes en 1975. Ese mismo año recibió el “Sagittario d’Oro”, otorgado por la municipalidad de Roma. Al recibir la noticia de la muerte de Aníbal Troilo, compone la “Suite Troileana” a manera de homenaje.

En 1975 un nuevo proyecto vio la luz: el “Octeto Electrónico”. Las modernas influencias de Piazzolla lo llevaron a construir este ensamble que además de incluir guitarra y bajo eléctrico, resaltaba la presencia del sintetizador, el cual tocaba Daniel Piazzolla, hijo de Astor. El repertorio estaba formado principalmente de obras nuevas, salvo algunas excepciones como el Libertango, y las primeras presentaciones se hicieron en una gira que comenzó en Brasil en septiembre de 1975, viajando después a Uruguay, Paraguay y naturalmente, Argentina, donde tuvo mucha actividad durante el año siguiente. El octeto se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York en 1976. Ese año conoció a Laura Escalada, su futura segunda esposa.

A partir de 1976, año en que el octeto se disolvió, la vida de Piazzolla se desarrollaría en gran parte en París, viajando por Europa y regresando en varias ocasiones a Argentina. En 1977 consiguió que un nuevo conjunto electrónico viajara a Europa y ofreció con éste varios conciertos en Francia, Bélgica, Italia y Suiza. En 1978, de regreso en Argentina, forma otro quinteto. La etapa electrónica había quedado atrás.

En mayo de 1978 el quinteto comenzó sus actividades en el Auditorio de Buenos Aires. Las influencias del jazz eran muy notorias, la crítica decía que era más jazz que tango, pero que a fin de cuentas Piazzolla se había reencontrado consigo mismo. Las actividades del quinteto seguían por Sudamérica durante 1979, y a finales de ese año

Piazzolla compone y estrena el “Concierto para Bandoneón y Orquesta”. El año siguiente compone una obra similar pero de menor envergadura, la “Suite de Punta del Este para bandoneón y orquesta de cámara”, estrenada en dicha ciudad uruguaya.

En junio de 1980 viajó a México para participar en el primer festival de tango de la Ciudad de México. Ese mismo año el quinteto tiene varias presentaciones en Francia, y en diciembre toca la “Suite de Punta del Este” con la Camerata Bariloche. Durante los siguientes años el tiempo de Piazzolla lo ocuparían el quinteto y la composición, interrumpido en 1985 por una intervención en su mano derecha, en la cual había perdido la sensibilidad.

El 15 de marzo de ese mismo año, ya recuperado, estrena su “Concierto para Guitarra, Bandoneón y Orquesta” en el Festival Internacional de Guitarra de Lieja, con el guitarrista Cacho Tirao y la Orquesta Filarmónica de Lieja dirigida por Leo Brouwer. El Concierto también se tocó en Francia con Roberto Aussel a la guitarra, y su estreno en Sudamérica fue en Montevideo, con Baltasar Benítez.

En 1986, su música para la película “Tangos: El Exilio de Gardel” gana en Francia el premio “César”, un año antes el disco de la banda sonora del filme había ganado el premio al mejor disco de la *Academie Française du Disque*. En 1987 se presenta en Europa con el quinteto e interpreta una vez más en Milán el Concierto para Bandoneón y Guitarra, así como la Suite de Punta del Este. Piazzolla ya es un compositor reconocido y muchos artistas, fueran guitarristas, violonchelistas o pianistas, le piden que componga para sus instrumentos. En esta época empieza la composición de “Le Grand Tango”. En octubre de 1987 se estrena el drama musical “Tango Apasionado”, basado en dos cuentos de Jorge Luis Borges.

En 1988, viaja con el quinteto a ofrecer conciertos en Japón y Turquía, en este último país rindió homenaje al bandoneonista turco Orhan Avsar, a quien nunca conoció personalmente pero quien fuera un gran promotor de la música de Piazzolla en su país. A raíz de complicaciones cardíacas, se vio obligado a disolver el quinteto y a someterse a una operación.

A principios de 1989 forma un sexteto, que fue el último de sus grupos. La instrumentación ya no incluiría violín, estaría formado de dos bandoneones, guitarra eléctrica, violoncello, contrabajo y piano. Se presentarían durante ese año cubriendo incluso

fechas que tenía planeadas originalmente para el quinteto en Argentina, Estados Unidos y Europa. Sin embargo, a raíz de su cansancio el grupo no dura más, y las actividades escénicas de Piazzolla se reducen a tocar con orquestas y grupos de música de cámara como algunos conciertos que dio en Estados Unidos con el Kronos Quartet en 1989 y una gira en Italia con un cuarteto de músicos de la Orquesta de Cámara de Mantua en 1990. El resto de su agenda en ese año fue cancelada.

El 5 de agosto de 1990, en París, es víctima de un derrame cerebral que le paraliza el lado derecho del cuerpo. El 11 de agosto regresa a Argentina para ser tratado en Buenos Aires. Piazzolla muere el 4 de julio de 1992.

### 3.2. Historia del Tango

Su versatilidad en la música de cámara le permite a la guitarra incorporarse de manera homogénea con diferentes timbres, diferentes instrumentos; los duetos para guitarra y un instrumento melódico han formado parte de su repertorio desde su creación. La amalgama tímbrica de flauta y guitarra es una dotación instrumental frecuentemente socorrida, y sin duda alguna la obra más interpretada por estos duetos es la “Historia del Tango” de Astor Piazzolla.

Se estrenó en marzo de 1985 con motivo del “Quinto Festival de Guitarra de Lieja”, en el cual también se estrenó su concierto para guitarra, bandoneón y orquesta. Fue publicada en París por las ediciones *Henry Lemoine* en 1986.

#### 3.2.1. Análisis de la obra

La obra está formada por cuatro movimientos, en los que cada uno representa una etapa específica en la evolución e historia del tango, señaladas en los títulos de cada uno de ellos: los burdeles en donde el tango se escuchaba con alegría a principios del siglo XX; los cafés, de ambiente meditativo que en la década de 1930 frecuentaba Piazzolla como en el que Aníbal Troilo actuaba; los *nightclubs* de los sesenta como el “676”, que marcaron el rumbo de las nuevas tendencias en el tango; y por último, un vistazo al tango estilizado de armonías modernas que abría su camino en las salas de concierto. Las imágenes sonoras que la obra representa la convierten en un claro ejemplo de música programática.

#### **Bordel 1900**

El primer movimiento es una forma ternaria simple (A-B-A). Su tonalidad es La mayor y su compás es 2/4. El carácter vivo se aprecia desde el primer motivo melódico breve presentado en la flauta sola, a cuya presentación la guitarra responde con un motivo rítmico a manera de percusión.

Molto giocoso  $\text{♩} = 180$

Flûte

Guitare

*f*

*f* Tambour (Caisse)

### Inicio

Dicho primer motivo es parte de una especie de introducción, pues no es un elemento temático con acompañamiento pero tampoco es un accesorio a la forma sino que es parte de A. Esta parte introductoria que abarca los primeros 12 compases se conforma de tres de estos motivos melódicos en dieciseisavos con respuestas en la guitarra. La primera ya mencionada es a base de golpes en la caja, la segunda es la presentación del acorde de tónica, antecedido por una escala cromática que va del quinto grado al primero, recurso muy común en la música de Piazzolla y que veremos a lo largo de toda la obra. La tercera es simplemente los acordes de quinto y primer grado.

*ff*

*ff*

### Cromatismo de dominante a tónica

Los compases 13 al 22 son una progresión modulante en la cual la armonía de cada compás corresponde al quinto con séptima del compás que le sucede, cuyo resultado es una escala cromática descendente en el bajo. Después de la progresión la flauta y la guitarra hacen un motivo melódico derivado del primero que presenta el acorde de dominante en octavas y caen de manera enfática a la tónica en el compás 25.

A partir del compás 33 el acompañamiento presenta una rítmica muy común en los tangos de Piazzolla y en las milongas, en la que la acentuación es 3-3-2, es decir, que en un compás de 4/4 el acento cae en el primero, cuarto y séptimo octavo, o en este caso (2/4), dieciseisavos.

Acentuación 3-3-2 en el bajo

El compás 47 marca el fin de la parte A y el principio de B. Es el único cambio de compás en la pieza, de 2/4 a 3/4, cuyo tercer tiempo es una anacruza de cuatro dieciseisavos cromáticos de La, ahora dominante, a Re. La tonalidad de la sección B es principalmente la menor. Sus primeros 13 compases, que pasan por la región de subdominante, son una preparación a la nueva tonalidad, que se establece con cambio de armadura en el compás 61 con el mismo ritmo en la guitarra de 3-3-2.

Misma acentuación al inicio de B

El ritmo y el carácter de la parte central se mantienen constantes casi en su totalidad. Tampoco existen cambios tonales contundentes, el desarrollo armónico sucede entre tónica y dominante. Es casi al final de esta sección, en los compases 89 al 94 cuando se presenta una progresión que desemboca en el clímax y final de la parte B, que comprende del compás 95 al 105: notas repetidas de la flauta con ritmos rápidos y un pedal de Mi con acordes sincopados y acentuados sucedidos por muy cortos motivos melódicos de la flauta en fortísimo respondidos por percusiones con la guitarra imitando el mismo ritmo.

The image shows a musical score for measures 95 to 105. It consists of three staves: Flute (F), Guitar (G), and a lower staff for guitar accompaniment. The Flute part starts with a fortissimo (f) dynamic and features rapid sixteenth-note runs. The Guitar part features a steady rhythmic accompaniment with accented chords. The lower staff shows the guitar accompaniment with a consistent rhythmic pattern.

#### Inicio del clímax

Hay un breve puente que liga la parte central con la reprise. Comienza con un arpeggio del acorde de La mayor en la flauta seguido de una variante del primer motivo melódico acompañado por el acorde de tónica en armónicos de la guitarra, que después presenta una vez más el acorde de La mayor como en el principio haciendo contundente el regreso a la tonalidad original y a la parte A, que no presenta variante alguna con respecto a la primera vez que fue presentada.

107 a Tempo

*ff* *p*

*ff* sur le chevalet *p*

111 *Reprendre à 9 jusqu'au mot "FIN"*

*ff*

### Puente y reprise

## Café 1930

El segundo movimiento es el contrastante al primero. Su tempo es lento en compás de 4/4 y la tonalidad es mi menor. Una vez más se trata de una forma ternaria. Comienza con una introducción de 14 compases a cargo de la guitarra sola que establece el carácter de la pieza. La parte A inicia cuando se presenta la flauta, cuya armonía es la misma que la de la introducción (I, I<sub>6</sub>, IV<sub>6</sub>, V). Las frases son muy simétricas, de cuatro compases.

*mf*

Guitare

B2

### Inicio de la introducción con la guitarra sola



### Inicio de A, entrada de la flauta

A partir del compás 31 el tiempo comienza a acelerar y el ritmo se vuelve menos regular. La guitarra comienza con acompañamiento de arpeggios en cinquillos en la primera frase de cuatro compases, y en la segunda acordes sincopados acompañan una melodía más intensa en dieciseisavos. Sin embargo, la armonía es constante con la primera frase en la que la flauta aparece, aunque los acordes ahora tienen novena.

### Variantes rítmicas sobre la misma armonía del inicio

En el compás 39 hay cierta inestabilidad armónica, el bajo desciende cromáticamente de la dominante al quinto grado de ésta (Fa sostenido mayor) para hacer cadencia a la dominante otra vez y preparar el regreso a mi menor y al ambiente meditativo

en pianísimo con la misma armonía que se ha presentado desde el principio y así llegar al final de la primera parte en el compás 51.

### Descenso cromático en el bajo

La parte central contrasta en modalidad y carácter. Ahora en Mi mayor, acordes arpegiados de la guitarra acompañan una melodía más entusiasta. En general, el inicio de la sección B está formada de frases cortas muy regulares, siendo unas variantes de otras al compartir la misma armonía pero al estar rítmica y melódicamente más elaboradas.

### Inicio B

El compás 64 presenta un tema muy cantabile, cuyo acompañamiento en el bajo a lo largo de sus 6 compases forma una escala diatónica descendente de una octava y una cuarta, desde la dominante al quinto grado de esta y regresando de nueva cuenta a la dominante. Le sucede un breve pasaje en la guitarra sola, y en el compás 78, ambos instrumentos presentan la misma frase breve del compás 56, marcando el final de la parte B aprovechando que ésta termina abierta en el acorde de Si mayor con séptima (dominante tanto de mi mayor como de mi menor).

Musical score for 'Tema cantabile'. The score is written for Flute (F) and Guitar (G). The Flute part starts at measure 64 with a piano (*p*) dynamic. The Guitar part starts at measure 64 with a piano (*p*) dynamic and includes chord diagrams for B5 and B4. The score features a melodic line in the flute and a rhythmic accompaniment in the guitar, with various fingerings and dynamics indicated.

### Tema cantabile

La reprise en un principio es exactamente igual que el inicio, la variante viene en el compás 107, que corresponde al 40 de la primera parte. La armonía descendente en lugar de caer en la dominante cae inesperadamente en el acorde de mi bemol menor, iniciando así la coda, que consiste en primera instancia en una progresión modulante por segundas mayores descendentes (mi bemol menor, do sostenido menor, si menor, la menor) cuyo modelo es estructuralmente idéntico en sus presentaciones. La progresión acaba en la menor en el compás 111, el cual se traslada medio tono abajo en el mismo compás hacia la bemol menor para preparar el final, pues aprovecha para enarmonizar do bemol y mi bemol y obtener el acorde de dominante y acabar establemente en mi menor.

Musical score for 'Coda'. The score is written for Flute (F) and Guitar (G). The Flute part starts at measure 107 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rall.* marking. The Guitar part starts at measure 107 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes chord diagrams for B8, B7, B6, and B5. The score features a melodic line in the flute and a rhythmic accompaniment in the guitar, with various fingerings and dynamics indicated. The score ends at measure 110 with a piano (*pp*) dynamic and a *v* marking.

### Coda

## Nightclub 1960

En contraste con el movimiento anterior, el tercero presenta ímpetu desde el inicio con la indicación *deciso*, haciendo uso del recurso de la escala cromática en el bajo de dominante a tónica en ligados para caer en forte. La tonalidad es la menor y su compás es 4/4. Este movimiento tiene una forma un poco más peculiar que los anteriores, consta principalmente de tres partes claramente diferenciadas que se repiten ligeramente variadas (A-B-C-A'-B'-C'). Las partes B son lentas encerradas entre partes rápidas.

The musical score shows the beginning of the piece. The Flûte part starts with a rest, followed by a melodic line marked *f* and *accentuato*. The Guitare part starts with a rest, followed by a chromatic descending line marked *f*. The tempo is marked *Deciso* with a quarter note equal to 120. The key signature has one sharp (F#).

### Inicio

La primera frase impetuosa de cuatro compases, cuya armonía permite al bajo descender cromáticamente de tónica a dominante, se repite variada en los siguientes cuatro con un pedal constante de tónica y con mayor acentuación en los acordes sincopados. El compás 18 es una progresión por cuartas que comienza en una inflexión en re menor. Al repetirse la progresión los acordes varían para llevar la tensión armónica hacia un lento en el compás 27, que sirve de enlace entre la parte A, que termina en dominante, con la parte B.

The musical score shows a continuation of the piece. The Flûte part starts with a rest, followed by a melodic line marked *Deciso*. The Guitare part starts with a rest, followed by a chromatic descending line marked *ff*. The tempo is marked *Deciso* with a quarter note equal to 120. The key signature has one sharp (F#).

Progresión por cuartas

En la sección B, que comienza en el compás 36, la armadura cambia a La mayor, sin embargo es más triste que la sección a anterior, incluso la indicación es *pesante tristemente*. Como ha sido constante a lo largo de la obra, las armonías en cada compás se rigen por el descenso cromático o diatónico del bajo y las frases se unen con cuatro dieciseisavos cromáticos de dominante a tónica. El primer periodo de esta parte está formado por dos frases de cuatro compases, la primera con acompañamiento de arpeggios en La mayor, con el bajo descendiendo cromáticamente, y la segunda en si menor, diatónicamente.

Inicio de B

El compás 44 inicia con un periodo en el relativo menor (fa sostenido), cuya primera frase son acordes repetidos en cuartos descendiendo el bajo cromáticamente en

cada compás para caer en Re mayor para la segunda frase, que finalmente regresa y termina en fa sostenido menor finalizando así la sección B.

El inicio de C es similar al de A, con la escala cromática hacia tónica en el bajo y regresa a la menor, incluso la indicación es la misma (*deciso*), sin embargo no es una reprise, pues no es la variación de A sino una sección aparte. Está caracterizada por su ritmo de 3-3-2 acentuado en el bajo y en los últimos cuatro dieciseisavos de cada compás, de hecho es casi idéntica al inicio del primer movimiento de otra obra de Piazzolla: la “Tango Suite” para dos guitarras, en la que a este acompañamiento la segunda guitarra hace percusiones con la misma acentuación. En este caso la flauta es la que hace sonidos percutidos con la boca sin hacer ninguna nota.

The image shows a musical score for Flute (F) and Guitar (G) starting at measure 52. The score is in G major and 3/4 time. It features a 'rall.' section followed by a 'Deciso (Tempo Iº)' section. The guitar part has a 3-3-2 rhythmic pattern. The flute part includes percussive markings (T, TKTK) and dynamic markings (f).

Fin de B, Inicio de C

El compás 60 cambia a 6/8. La guitarra hace una progresión de acordes de séptima y disminuidos en cada compás, con el bajo en cada tiempo fuerte descendiendo cromáticamente y los acordes en contratiempo en los tiempos 2 y 5, mientras que la flauta hace los mismos acordes mayores y aumentados con séptima a un tritono de distancia. Inmediatamente le suceden tres compases de arpeggios de un acorde disminuido de si con pedal de mi, arpegiados en ambos instrumentos, y cae de nueva cuenta a 4/4 en el compás 66, con la rítmica de 3-3-2 y golpes en la guitarra en los segundos tiempos y *frullato* en la flauta, esta es la parte más intensa en lo que va de la pieza y se liga con A', que a primera vista parecería la reprise, pero que en lugar de trabajarla como tal, es la repetición de las 3 partes con ligeros cambios.

Fin de C, Inicio de A'

La sección A' es, en principio, la repetición literal de A, la variante aparece en el compás 85, en donde en lugar de aparecer la progresión por cuartas en re menor como en el compás 18, el bajo continúa su descenso cromático formando acordes que se desplazan paralelos y caen en Mi mayor con séptima, preparando así el inicio de B' en La mayor.

Las primeras dos frases de B' se diferencian de las de B simplemente en que los acordes del acompañamiento de la guitarra ya no se presentan en arpeggios. La frase en fa sostenido menor es exactamente igual y aquella que comienza en re mayor presenta variantes, ya no hay dos acordes por compás, sino solo uno, y después de una breve frase de tres compases, la guitarra y la flauta, con la indicación de *doloroso*, descienden cromáticamente en pianísimo.

C' comienza a tiempo, sin los dieciseisavos cromáticos del inicio de C, y en lugar de los sonidos percutidos la flauta hace la melodía del bajo de la guitarra a la octava superior. La progresión de tres compases de acordes descendentes cromáticos se repite dos veces, y los disminuidos de flauta y guitarra se elaboran extendiéndolos un poco más que en C. Después del *frullato*, dieciseisavos repetidos de dominante (mi) en octavas caen en la tónica en fortísimo.

Final

## Concert d'aujourd'hui

Como su nombre lo sugiere, este movimiento presenta armonías muy modernas. Comparte elementos antes vistos en la obra pero elabora otros de manera diferente. Una constante son las armonías y progresiones cromáticas, en la que los acordes se desplazan de manera paralela.

A pesar de que tiene una reprise evidente, la forma no es sencilla de definir, sin embargo hay tres partes diferenciadas antes de ésta, por lo que se trataría de una estructura A-B-C-A-Coda. Las dos primeras partes comparten los mismos elementos rítmicos melódicos, sin embargo hay un pasaje que las divide y en la reprise se presenta solamente A. Si A y B fueran una sola sección entonces la reprise sería exageradamente abreviada. Es por esto que, a parecer personal, no se trata de una forma ternaria simple sino la señalada anteriormente. Cabe resaltar que las primeras partes no están separadas por cadencias ni puntos de reposo, el ritmo sigue constante. Su compás es 4/4 y no tiene una tonalidad definida.

El inicio una vez más hace uso del recurso de la escala cromática del bajo, siendo esta vez en *glissando* y no separando cada una de las notas. Los primeros compases marcan la rítmica predominante, en la que el bajo tiene cuarto con puntillo, octavo y mitad, y los acordes se presentan a contratiempo en los tiempos débiles. Se presenta primero la guitarra sola y cuatro compases después entra la flauta. La armonía de la guitarra con respecto a la de la flauta es muy diferente, hay compases en los que no comparten las mismas notas, lo que sugiere bitonalidad, a pesar de que no hay tonalidad definida en ninguna de las partes.



**Presto, molto ritmico** ♩ = 140

Flûte

Guitare

F

G

### Inicio con la guitarra sola y entrada de la flauta

En los compases 9 al 11 aparece una progresión por segundas ascendentes que se mueve paralelamente, la cual llega a un punto alto en la pieza, con la flauta haciendo notas repetidas de mi con la concurrencia acentuación de 3-3-2 sucedida de una escala cromática descendente que llega a un pasaje menos tenso.

Este pasaje, que inicia en el compás 17 y que aún forma parte de A, es el conductor a la parte B sin llegar a ser un puente. Son ocho compases en progresión por terceras mayores descendentes, en los que los tiempos 3 y 4 de cada compás forman una escala cromática en el bajo. La progresión recorre una octava (de mi5 a mi4).

17 *mf*

F

G

21

F

G

### Pasaje conductor de A con B

La parte B continúa con el mismo ritmo, y la armonía sigue cambiante hasta el compás 31. En el compás 43 aparece otro pasaje conductor que tampoco se convierte en puente. En cada compás tiene en el acompañamiento un pedal en quintas (mi-si) y un acorde mayor que se desplaza cromáticamente de forma descendente durante cuatro compases, la progresión se repite en los cuatro compases siguientes con variantes rítmicas.

#### Pasaje conductor de B con C

La sección C inicia en el compás 51 y contiene material nuevo. Es un modelo de compases a manera de progresión libre, es decir, que no se mueve siempre a los mismos intervalos de distancia, que se intercala con dos compases en los que el bajo mantiene el ritmo de 3-3-2. Esta es la sección más inestable rítmicamente, cuyo final disonante, sincopado y en fortísimo llega a la única pausa en el movimiento, justo antes de la reprise.

La reprise se conserva intacta y comprende del compás 74, con su respectiva anacruza cromática, al compás 89. El compás 90 sustituye el pasaje cromático del compás 17 por la aparición de la coda, en donde el compás cambia a 6/8. La coda comienza en el fortísimo que dejó la reprise y comienza intercalando cuatro veces un compás de 6/8 con uno de 4/4, para después establecer el ritmo ternario hasta el final. A los intensos rasgueos de la guitarra y figuras rápidas de dieciseisavos de la flauta que aparecen en el compás 102

le sucede una escala rápida de dos compases a octavas en ambos instrumentos para caer finalmente al acorde de mi menor en fortísimo.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (F) and Guitar (G). The score is in 2/4 time and consists of three measures. Measure 109 starts with a forte (*ff*) dynamic. The flute part plays a rapid eighth-note scale. The guitar part plays a similar scale with fingerings: 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. Measure 110 continues the scale. The guitar part includes fingerings: 2, 3, 4, 5, 6, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. Measure 111 concludes with a glissando and a final chord in E minor, marked fortissimo (*fff*) and piano (*p*). The guitar part includes fingerings: 4, 5, 6, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Final

## **4. Leo Brouwer: Elogio de la Danza y Hika**

### **4.1. Datos Biográficos**

De los compositores de música para guitarra a partir de la segunda mitad del siglo XX Leo Brouwer es probablemente el más significativo, tanto en variedad como en contenido. Sus obras, además de ir más allá de la exploración de los recursos del instrumento, también son innovadoras en forma, ritmo y armonía. La influencia que ha tenido Brouwer en compositores posteriores, sean obras para guitarra o para cualquier otra dotación instrumental, lo colocan como una figura importante en la escena musical mundial.

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida nació en La Habana, Cuba, el primero de marzo de 1939. La influencia musical de su familia dejaría una marca notable en su infancia, su bisabuelo paterno fue Ernesto Lecuona y muchos parientes cercanos tocaban el piano. Su madre fue una importante cantante, clarinetista y saxofonista en Cuba a principios del siglo XX y había formado parte de varias orquestas femeninas.

Recibió lecciones de solfeo de su tía, hermana de su madre, y las primeras lecciones de guitarra de su padre, guitarrista aficionado de quien Leo aprendió varias canciones de oído. En 1952 conoce a Isaac Nicola por medio del guitarrista Ramón Ibarra, amigo de su padre. Con Nicola, además de incrementar su técnica, conoció el repertorio de la guitarra clásica, desde el renacimiento hasta el siglo XX. Fue entonces que Leo decidió dedicarse enteramente al estudio del instrumento de manera formal.

A la par del estudio de la guitarra Brouwer sintió la necesidad de expresar sus propias ideas para el instrumento, así que en 1954 compone sus primeras obras, dos Suites para guitarra, de las cuales la primera se encuentra perdida. Anterior a esto había compuesto pequeñas piezas como preludios, sin embargo fueron estas dos suites sus primeras composiciones serias.

En 1955, con tan sólo dieciséis años de edad, se graduó en el Conservatorio Carlos Peyrellade, haciendo su primera aparición pública el 22 de julio tocando obras que abarcaban varios siglos en la historia de la guitarra, incluyendo obras de Milán, Sor, Ponce y Villa-Lobos. Poco tiempo después compone su primera obra en la que la guitarra tendría

un papel solista llamada “Música para Guitarra, Cuerdas y Timpani”, estrenada en 1957, año en que compone la “Danza Característica” para guitarra sola.

También en 1957 toca por primera vez con orquesta interpretando el Concierto para Guitarra de Luis Abraham Delgadillo. Ese mismo año compone las “Micropiezas” para dos guitarras y música de cámara con y sin guitarra.

En 1958 estrena sus “Tres danzas Concertantes” para guitarra y orquesta de cuerdas. Asimismo participa junto con el guitarrista cubano Jesús Ortega en un festival dedicado exclusivamente a Villa-Lobos organizado por el Cine Club Visión interpretando estudios y preludios del compositor brasileño, siendo el primer evento de esa índole en toda Cuba. El Cine Club Visión seguiría su labor difusora del cine y la música hasta 1960.

En 1959 escribe las “Tres Tonadas Campesinas” y “Poema y Madrigalillo”, sus primeras obras para voz y guitarra, la segunda con textos de Federico García Lorca. Del mismo año datan los “Tres Apuntes” para guitarra y la música para los ballets “Auto Sacramental” y “Ritual”, siendo esta última su primera obra para orquesta sinfónica.

El 14 de octubre de 1959 parte hacia los Estados Unidos a estudiar composición en la Juilliard School of Music de Nueva York con Vincent Persichetti gracias a una beca otorgada por el Consejo Nacional de Cultura creado en el mismo año. Además de la composición Brouwer asistió a otros cursos como dirección coral. De Nueva York partió a Connecticut para estudiar en la Universidad de Hartford, en donde dio clases de guitarra. Para mediados de 1960 las tensiones políticas entre los Estados Unidos y Cuba comenzaban a hacerse más fuertes, por lo que Brouwer tuvo que regresar a su país. Algunas de las obras que compuso durante su estancia en Norteamérica son su “Trío para instrumentos de arcos” y el “Rondó para dos clarinetes y violoncello”, así como su primera obra para piano, la “Fuga Cervantina”.

En los años comprendidos entre 1959 y 1961 compone los primeros dos cuadernos de sus “Estudios Simples” para guitarra, es decir, los primeros diez estudios.

A finales de 1960 comienza a impartir clases de armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio Amadeo Roldán, siendo posteriormente nombrado profesor de plaza fija. Para ese entonces sus actividades, además de la docencia, se seguían centrando en la composición tanto de música de concierto como música incidental.

En 1961 es enviado por el Consejo Nacional de Cultura para representar a Cuba en el “Quinto festival de Música Contemporánea” en Varsovia, Polonia. El contacto con el mundo musical europeo fue fundamental, conoció obras de compositores importantes como Krzysztof Penderecki.

Además de la enorme influencia y el gusto que Brouwer sentía por la exploración sonora en la música siguió componiendo en infinidad de estilos. En 1962 escribe “Tres piezas Latinoamericanas” de las cuales dos de ellas son muy conocidas en el repertorio guitarrístico: la “Danza del Altiplano” y el “Tango” sobre “La Muerte del Ángel” de Piazzolla. Durante ese año asesoraba grabaciones en Radio Habana Cuba.

En Agosto asistió al “VIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes” en Helsinki, Finlandia, donde tuvo la oportunidad hacer una de sus primeras presentaciones públicas fuera de Cuba. Ofreció también algunos conciertos en algunas ciudades de Rusia. A su regreso a Cuba compuso “Variantes”, obra para un percusionista solista que presenta elementos de música aleatoria y que incluye casi todos los instrumentos de percusión.

En marzo de 1962 se inaugura el Teatro Musical de La Habana a cargo de Carlos Alfonso Arau, del cual Brouwer es nombrado director y compositor. El propósito era hacer teatro en el que tanto los músicos como los actores interactuaran entre sí. Brouwer contribuyó con varias orquestaciones y arreglos, pero una de sus más importantes aportaciones fue la composición en su totalidad de la música de la puesta en escena “Nueve Nuevos Juglares”, cuya orquestación se sale de lo tradicional y le permite abarcar tanto elementos de música de cámara como de jazz y música popular cubana.

Brouwer trabaja durante 1964 al lado de Luis Trápaga haciendo la música de algunas de sus coreografías. Una de ellas fue “Conflictos” cuya música era una versión revisada del “Sonograma I” compuesto un año antes para piano preparado estrenada por el propio Brouwer y que marcara la incursión del compositor en la vanguardia cubana. Otro proyecto de ambos dio origen al “Elogio de la Danza”, una de sus obras más famosas y que fuera estrenada ese mismo año con Leo a la guitarra.

En febrero de 1965 se presenta por primera vez en televisión en el programa “Viernes de Gala”. En el mismo año se estrena el “Sonograma II” a cargo de la Orquesta Sinfónica nacional de Cuba. Es uno de los primeros vestigios de Leo Brouwer hacia el serialismo. La simpatía que sentía por el jazz lo llevó a componer el “Homenaje a Charles

Mingus” para quinteto de jazz, que más tarde formaría parte de una obra mayor, un concierto para quinteto de jazz y orquesta. Leo Brouwer participó en el estreno tocando la guitarra eléctrica.

En 1966 se estrena una obra importante de música de cámara que comenzó a escribir durante el año anterior: “Dos Conceptos del Tiempo”, en donde el elemento predominante es la sonoridad por sí misma, dándole especial importancia a los silencios. Un año después escribe la música para el largometraje “Guantánamo”, que trata de la base militar estadounidense en Cuba.

En 1968 se estrenan dos obras vanguardistas: el “Sonograma III” para dos pianos y los “Epigramas”, originalmente escritos para violoncello y piano. Después de cuatro años sin haber escrito para la guitarra sola, compone el “Canticum”.

En septiembre de 1969 se forma el Grupo de experimentación Sonora, formado por músicos cubanos iniciadores de la Nueva Trova entre los que se encontraban Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Leo Brouwer fue designado director y profesor. En las reuniones se escuchaba y analizaba música de todos los estilos: jazz, rock, fusión, trova y por supuesto la música de concierto desde el renacimiento hasta la actualidad. Brouwer no solo impartía clases de solfeo y de otras ramas de la teoría musical, sino que enseñaba el oficio de hacer música para cine y teatro así como de la técnica clásica en la guitarra. Con presentaciones públicas y grabaciones entre sus actividades, el grupo conservó a Brouwer al frente durante cinco años.

Brouwer había conocido al compositor Hans Werner Henze en La Habana, quien al haber asistido a algunos de los conciertos de guitarra de Leo, se decidió por incluir al instrumento en una de sus obras: “El Cimarrón”, terminada en 1970 y estrenada el 22 de junio en el Festival de Aldeburgh con Brouwer tocando la parte de guitarra. Posteriormente fue interpretada en Italia y en Francia.

Algunas de sus obras ya eran conocidas en Europa, y ese viaje le permitió acercarse mucho más que el anterior al mundo musical europeo. Asistió a un concierto en Francia en donde Turibio Santos tocó varias de sus piezas para guitarra. Grabó un disco en Alemania y pudo dirigir importantes orquestas, entre ellas a la Filarmónica de Berlín. Incluso se tocó en Berlín su “Sonograma II” dirigido por Henze. Además del importante viaje, en 1970

compone otra de sus más célebres obras para guitarra: “La Espiral Eterna”, así como “Per Suonare a Tre” para flauta, viola y guitarra.

En 1972 es invitado para ir a Berlín a trabajar junto a compositores como Cage, Donatoni y Takemitsu. Estando en Alemania realiza grabaciones y ofrece conciertos. Un año antes había comenzado a componer su primer concierto, el “Concierto para guitarra y Pequeña Orquesta”, dedicado al guitarrista uruguayo Betho Davezac. Lo termina en marzo, en Berlín, y lo toca en Cuba en mayo. En el mismo año se le encomienda la música para el filme “Un Día de Noviembre”, cuyo tema principal es otra pieza muy conocida para guitarra sola a pesar de que la dotación original fuera un grupo de cámara con guitarra. Otras dos obras de importancia son compuestas en 1972: el “Sonograma IV”, para dos orquestas con dos directores, y “Per Suonare a Due” para dos guitarras.

La década de 1970, además del viaje a Berlín, fue muy prolífica en cuanto a composición y presentaciones se refiere. La vanguardia y la música aleatoria definirían las obras de esta época. Para guitarra compone “Parábola” y “Tarantos”.

En 1977 viaja a México invitado como solista por la Orquesta Filarmónica de la Universidad de México tocando el concierto opus 30 de Giuliani y el concierto en Re mayor de Vivaldi. Ese mismo año es invitado a Holanda para tocar el Concierto de Aranjuez y recibe la noticia de que el guitarrista John Williams había grabado su “Concierto para Guitarra y Pequeña Orquesta”. Al año siguiente hace una gira de conciertos por los Estados Unidos.

Para 1978 el interés que había en Cuba por la guitarra era enorme, mucho debido a la creciente fama y aportaciones de Leo Brouwer al instrumento. Las generaciones de guitarristas cubanos de la época darían mucho de que hablar en el futuro. En ese año se organizó el Encuentro de Guitarristas de América Latina y el Caribe, invitando a varias personalidades de la guitarra de la segunda mitad del siglo XX como Alirio Díaz, Juan Helguera y Antonio Lauro. En una de las presentaciones del festival se hicieron coreografías acompañadas de música para guitarra. La pieza final fue interpretada por todos los guitarristas asistentes. Dicha pieza es la “Toccatá”, para orquesta o cuarteto de guitarras.

En 1980 es invitado a Japón para participar como jurado en el Concurso Nacional de Guitarra de Tokio. Aparte de presidir el certamen ofreció conciertos y dio clases, asimismo conoció y entabló amistad con guitarristas japoneses y se reencontró con Toru



Takemitsu. De vuelta en Cuba recibe un homenaje por parte del Ministerio de Cultura. Ese mismo año es invitado para tocar en el Festival Internacional de Guitarra de Lieja su recién compuesto segundo concierto para guitarra, escrito especialmente para el festival, conocido precisamente como “Concierto de Lieja”.

La obra de Brouwer en la década de 1980 se caracteriza por dejar atrás los elementos vanguardistas, seriales y aleatorios. Sus obras para guitarra, música de cámara y conciertos que datan de esta época tienen un carácter más lírico y menos experimental, aunque a la vez sigue siendo innovador. En 1981 compone diez estudios simples para guitarra, que serían el tercer y cuarto cuadernos de los “Veinte Estudios Simples” que conocemos hoy en día, así como otra de sus obras insignia: “El Decamerón Negro”. Después de un viaje a Francia es nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

El mundo creciente musical y guitarrístico de Cuba llevó a organizar en abril de 1982 el Primer Concurso y Festival de Guitarra de La Habana, en donde se dieron cita personalidades de la guitarra de todo el mundo como Costas Cotsiolis de Grecia. Brouwer participó como intérprete tocando el “Concierto de Lieja” y como jurado del concurso al lado de su viejo maestro Isaac Nicola. La importancia del festival en la formación de guitarristas y la difusión del instrumento se mantendría vigente por muchos años más. Ese mismo año Brouwer publica su libro titulado “La Música, lo Cubano y la Innovación”. En octubre de ese año recibe la medalla “Alejo Carpentier” otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba.

En 1984 la Orquesta Sinfónica nacional de Cuba haría una gira por México, para lo cual Brouwer compuso una serie de temas sobre “La Guerra de las Galaxias”, música para la película del mismo nombre del compositor estadounidense John Williams. Ese mismo año fue a Berlín a participar en los Días Internacionales de la Guitarra, donde se tocaron sus obras y ofreció una serie de clases magistrales en la Escuela Superior de Música Hans Eisler. Las “Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt” para guitarra fueron compuestas también en 1984. Poco después fue invitado al Encuentro Internacional de Guitarra de Castres en Francia, para el cual compuso una obra para orquesta de guitarras a cuatro partes, el “Paisaje Cubano con Lluvia”, el primero de sus Paisajes Cubanos.

Invitado una vez más al Festival de Guitarra de Lieja en su quinta edición de 1985, Brouwer dirigió el estreno del “Concierto para Bandoneón, Guitarra y Orquesta” de Astor Piazzolla, con el propio argentino tocando la parte solista junto a Cacho Tirao en la guitarra.

En mayo del mismo año se harían festejos por el tricentenario del nacimiento de Johann Sebastian Bach, por lo cual después de haber sido director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba desde hacía algunos años, decide tomar la batuta y ponerse al frente de ella por primera vez en un concierto.

Sus siguientes trabajos concertantes para guitarra verían la luz poco después. La fascinación por el grupo británico “The Beatles” lo llevó a componer “From Yesterday to Penny Lane”, una suite para guitarra y orquesta inspirada en canciones del grupo en cada uno de los movimientos. Un año después, en 1986, compone el tercer concierto para guitarra, nombrado “Concierto Elegíaco”, dedicado a Julian Bream y que ambos estrenaron el 21 de septiembre en Londres. Para el Festival internacional de Toronto de 1987 compone el “Concierto de Toronto” estrenado por John Williams, a quien Leo dedicó la obra. Su estreno en Cuba se dio dos años más tarde con Rey Guerra a la guitarra. Durante 1988 fue invitado a dirigir orquestas por toda Europa, sus actividades como director ya sobrepasaban por mucho a las de guitarrista pero nunca a las de compositor, ya fuera por impulso propio o encargo Brouwer seguía escribiendo música.

El éxito que había tenido Julian Bream con el “Concierto Elegíaco” lo llevó a encargarse de otra obra a Brouwer: su “Sonata” para guitarra, terminada en 1990. El lenguaje que manejaba Leo en esos años y en años anteriores se unifica en esta obra solista de mayores proporciones, y es hoy en día una de las sonatas más representativas en el repertorio universal de la guitarra. La Sonata marca un parte aguas no en estilo ni en la vida de Brouwer, sino en una generación, de la cual formamos parte.

En 1991 viaja a España para participar en el Festival Internacional de Guitarra de Córdoba, en donde da clases magistrales y dirige a la Orquesta de la Ciudad. Un año después compone su quinto concierto para guitarra, el “Concierto de Helsinki” dedicado a Timo Korhonen.

En 1992 Brouwer es nombrado presidente de la Federación Internacional de Festivales de Música y de Guitarra, con sede en Lieja. En agosto es invitado para participar en el Segundo Festival de Guitarra de Chichester Inglaterra. Posteriormente va a España

para hacer las audiciones para formar la orquesta de Córdoba, escuchando uno por uno a los aspirantes que venían de diferentes partes de Europa e incluso de Cuba. La primera presentación de la Orquesta de Córdoba se llevó a cabo el 29 de octubre de 1992 y desde entonces Leo Brouwer se ha desempeñado como director artístico. Casi al mismo tiempo compuso la música para la película mexicana “Como Agua para Chocolate” de Alfonso Arau.

En 1996 compone “Hika” para guitarra, que es un homenaje póstumo a Toru Takemitsu, así como el “Paisaje Cubano con Tristeza”. Compuso sus siguientes conciertos para guitarra poco después: el “Concierto de Volos” dedicado a Costas Cotsiolis estrenado el 4 de julio de 1997 durante el Festival de Guitarra de Córdoba, y el “Concierto de La Habana” dedicado al cubano Joaquín Clerch estrenado en 1998, año en que recibe el Premio Manuel de Falla otorgado por la Junta de Andalucía.

El trabajo de Brouwer durante la última década se ha centrado principalmente en sus actividades como director de la Orquesta de Córdoba y en la composición. Es invitado frecuentemente a participar en festivales de guitarra y a dirigir orquestas en otros países. Entre sus últimas obras para guitarra más representativas podemos mencionar aquellas de grandes proporciones: el “Concierto Cantata de Perugia” para guitarra, coro y orquesta, dedicado a Leonardo de Angelis, el “Concierto de Benicassim” terminado en 2002, y su décimo y último concierto a la fecha: el “Concierto Libro de los Signos” para dos guitarras y orquesta.

## **4.2. Elogio de la Danza**

Siendo una de las obras tempranas en el catálogo de Leo Brouwer goza todavía de una enorme popularidad. A lo largo de su carrera siempre ha participado en la composición de música incidental, ya sea cine, teatro o danza. Para 1964 Brouwer ya había trabajado con el coreógrafo Luis Trápaga, y el mismo año éste le pidió que hiciera la música de una nueva coreografía. Brouwer decidió que la instrumentación fuera guitarra sola, y compuso la obra en dos días.

La obra fue estrenada con el propio Brouwer en la guitarra el 31 de julio de 1964 en la unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Se convertiría en pieza fundamental en el repertorio de sus conciertos y en el de guitarristas de todo el mundo. Además de crecer de manera independiente como pieza de concierto ha sido coreografiada en otras ocasiones, en una de ellas, filmada en Bélgica para la televisión a principios de la década de 1970, Brouwer aparece tocando e interactuando con los bailarines.

La obra fue publicada tanto por Schott en 1972 como por las Ediciones Musicales del Fondo del Guitarrista en Cuba en 1982 como parte del cuaderno número uno de obras para guitarra de Leo Brouwer.

### **4.2.1. Análisis de la obra**

El Elogio de la danza forma parte de las obras que Brouwer compuso cuando se encontraba incursionando en lo sería la vanguardia. La adopción de lo aleatorio vendría después y por lo tanto no se encuentran sus elementos, sin embargo lo que sí se encuentra es la exploración de los acordes por su sonido y no por sus relaciones tonales, pues evidentemente estamos hablando de música atonal. Predominan los cambios de compás, las disonancias y la rítmica irregular en la subdivisión del tiempo. Es importante respetar todas las indicaciones de color, dinámica y tiempo, ya que el compositor es guitarrista y conoce el instrumento a la perfección.

La obra se divide en dos partes claramente diferenciadas: Lento y Obstinado. Sin embargo no podemos hablar de dos movimientos por varias razones, primeramente porque

el final de la primera parte deja la atmósfera lista para el inicio de la segunda, además de que no se encontraría lógica alguna al escuchar cada una por separado.

El Lento está formado por cinco secciones. La primera inicia con un breve motivo en crescendo que se repite dos veces, en el cual se presenta el mi de la sexta cuerda tres veces culminando en un acorde arpegiado. Las indicaciones de *lasciare vibrare* son muy importantes, pues antes de que se extinga el sonido grave el acorde aparece y viceversa. Los valores rítmicos que se hacen más cortos o más largos (dieciseisavo, tresillo, treintaidosavo, etcétera) así como las indicaciones de *accelerando* y *rubato* provocan que este fragmento tenga varios puntos de tensión y reposo a pesar de su corta longitud.

Inicio de la obra

La segunda sección lleva la indicación *più mosso* y es más rítmica, el si de la segunda cuerda en legato escrito en cuartos se contrapone con los tresillos acentuados en *staccato* del bajo que conduce al tempo primo, en el cual se utilizan elementos del inicio.

Inicio del *più mosso*

La siguiente sección, con la indicación *allegro moderato*, se desenvuelve rítmicamente muy regular respetando en todo momento la subdivisión ternaria aunque cambie el número de tiempos por compás (9/8, 12/8, 6/8). Se intercala un pedal del mi de la sexta cuerda con ondulaciones del registro grave y la aparición súbita de un acorde disonante similar al del inicio manteniendo siempre el pulso. Posteriormente se intercalan figuras rápidas en tresillo de octavo regresando una vez más al tempo primo, el cual

termina en *alargando* y *morendo* preparando el Obstinado. No es que se trate de un rondó, pues los regresos al tempo primo no son ni repetición ni variación de la sección inicial, sin embargo es cierto que estas tres secciones calmadas están unidas por dos secciones más intensas.

Sección con subdivisión ternaria

El Obstinado es una forma ternaria (A-B-A), en donde A a su vez esta subdividida en dos secciones. Su inicio es muy rítmico, intervalos de sexta mayor acompañados por un pedal de mi se intercalan con intensos tresillos de acordes muy disonantes y paralelos en la primera sección. Inmediatamente viene el cambio de tempo a *vivace* y con éste la parte más movida de toda la obra. Comienza con un motivo que se seguirá repitiendo formado por un golpe sobre el puente y cuatro dieciseisavos ligados (la sostenido-sol-la sostenido-sol) que caen al mi de la sexta cuerda seguido de un segundo motivo ascendente acentuado cada tres octavos.

Segunda sección de A

La parte central se desenvuelve con mayor libertad. El pulso nunca se interrumpe, sin embargo están presentes breves pasajes separados por notas largas, silencios y calderones. El segundo motivo del vivace aparece de forma independiente tres veces: en la octava inferior al original, una octava más abajo y en pizzicato respectivamente. Un nuevo elemento aparece, el uso de rasgueos con percusiones.

The musical score for the beginning of section B consists of three staves of guitar notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It includes markings such as *breve*, *(secco)*, *f<sup>p</sup>*, *p*, *Q<sup>2</sup>*, *f*, *gliss.*, and *l.v.*. The second staff continues with *C<sup>3</sup>*, *i*, *i*, *p*, *golpe*, *fff rasgueado*, and *pizz. p*. The third staff features *1 1 1 3 3*, *sul pont.*, *metálico*, *(rasgu.)*, and *golpe*. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

### Inicio de B

El último pasaje de B lleva el ímpetu que prevalecía a una relativa calma, gradualmente va terminando en notas aisladas en *rallentando* y *diminuendo* preparando la reprise formada por el tempo primo y el inicio del vivace terminando la obra con el primer motivo del golpe y los dieciseisavos ligados en fortísimo.

The musical score for the final passage of section B is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It includes markings such as *riten.*, *breve a tempo*, *(fff)*, and *ff*. The score concludes with a double bar line and a final chord.

### Final

### 4.3. Hika

A pesar de que se trata de una de las obras más actuales para guitarra sola, Hika ya goza de mucha popularidad entre los guitarristas de todo el mundo. La obra es un homenaje póstumo al compositor japonés Toru Takemitsu, a quien Brouwer conoció en la década de 1970 y con quien entablara amistad desde entonces.

Dedicada al guitarrista japonés Shin Ichi Fukuda, quien ya había interpretado música de Brouwer anteriormente, Hika fue pensada desde 1991, cuando Leo le comentó a Fukuda su interés por componer algo que representara la tradición musical japonesa. La obra fue completada en 1996 y se grabó en octubre del mismo año antes de su estreno en concierto junto con piezas de guitarra de Takemitsu en un disco dedicado especialmente a su memoria. El estreno en concierto sucedió el 31 de enero de 1997 en el Kioi Hall de Tokio y fue publicada el mismo año por Gendai Guitar.

#### 4.3.1. Análisis de la obra

La afinación en Hika no es la tradicional de la guitarra, la quinta cuerda debe descenderse a sol y la segunda a si bemol, dando como resultado un acorde de sol menor en las cuerdas al aire sin contar la octava de mi entre la primera y la sexta cuerda.

La obra consta de ocho secciones, a las cuales el propio Brouwer le asigna letras de la A a la H. su carácter, al ser una elegía, es muy introspectivo y reina la calma en su mayoría.

Comienza con una breve introducción (*Tempo Libero*) en la que los armónicos del duodécimo traste se arpegian cayendo en un si bemol con calderón, dichos armónicos tienen la indicación “como campanas”. Inmediatamente los armónicos se arpegian dos veces seguidos de un motivo de cuatro notas alrededor del mismo si bemol en el que aparecen simplemente intervalos melódicos de segunda mayor y tercera menor. Este tipo de detalles de minimalismo ha estado presente en muchas composiciones de Brouwer.



Tempo Libero

②=B♭  
⑤=G

harm.12

mf [like bells]  
鐘のように...

mf

p

### Introducción

La parte A (*Andante*) presenta otra característica usual en la música de Brouwer; se trata de un pasaje en el que notas en octavos y en *legatissimo* forman varias frases, cada una siendo más corta que la anterior hasta que la última está formada por solamente dos notas. Incluso en esta sección cada una de esas frases está escrita independientemente en su propio pentagrama.

Andante (♩=100~104)

A

harm.12

harm.12

p *legatissimo*  
(Let Vibrate)

harm.12

harm.12

harm.12

rit. pizz. (9)

### Sección A

B también es una sección breve y al igual que la anterior las frases se hacen más cortas, cada una tiene un octavo menos de duración que la anterior (8/8, 7/8, 6/8, 5/8, 4/8, 3/8, 2/8). Con excepción del primer compás de la sección todos están unidos y no se encuentran independientes, y a diferencia de A la textura se vuelve armónica.

Sección B, cada compás es mas corto que el anterior

La sección que corresponde a C se trata de un puente a D, se regresa a los elementos del *Tempo Libero* del inicio, solamente cambia el orden del arpeggio de armónicos y la nota en la que descansan, que ahora es sol. Asimismo ahora hay tres intervalos melódicos en lugar de 2. Inmediatamente se presentan dos motivos muy veloces (*velocissimo*), siendo el segundo una ampliación del primero preparando el tempo para la siguiente sección.

Sección C

D y E son las secciones más movidas de toda la obra y no se encuentran separadas independientemente, sino que juntas forman una larga sección. La indicación de tempo es *vivace* y casi al inicio se encuentra el tema del canto de Bulgaria que Brouwer utilizó en uno de sus Tres Apuntes, incluso lo maneja de manera similar, solamente que en Hika las séptimas mayores son sustituidas por octavas y el bajo que correspondía a La, por la afinación de la quinta cuerda al aire, ahora es Sol.



Tema de D, tomado del canto de Bulgaria de los Tres Apuntes

En el inicio de E hay reminiscencias del último movimiento de la Sonata para guitarra en las figuras rápidas. La intensidad baja gradualmente tanto en velocidad como en volumen. Después de un calderón se presenta un pasaje en el que hace uso de un recurso previamente utilizado en el Elogio de la Danza, los tresillos de octavo desplazados a diferentes cuerdas en la misma posición. En el mismo pasaje encontramos después de cada grupo de tresillos un grupo de dieciseisavos rápidos que son variantes de aquellos motivos melódicos de segunda y tercera en el *Tempo Libero*.

Tresillos desplazados en las cuerdas

La sección F inicia una vez más con el *Tempo Libero*, primero haciendo los armónicos y después el acorde abierto de las cuerdas al aire en forte. El tempo regresa a *Andante*, en donde una vez más están presentes elementos de otra obra de Brouwer: motivos del tema del segundo movimiento del Decamerón Negro. De nueva cuenta encontramos la misma frase que se presenta varias veces ya sea más larga o más corta.

The musical score for section F is divided into two parts. The first part is labeled "Tempo Libero" and begins with a box containing the letter "F". It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The first measure is marked "mf" and contains a series of notes with a "harm. 12" (12th harmonic) indicated above. The second measure is marked "f marcato molto" and contains a series of notes with a "lunga" (long) marking above. The second part is labeled "Andante (♩=100~104)" and begins with a box containing the letter "C.3". It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first measure is marked "p legatissimo" and contains a series of notes with a "C.3" marking above. The second measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.3" marking above. The third measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.3" marking above. The fourth measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.3" marking above.

#### Inicio de F

G tiene la función de un puente. Comienza como una extensión de la sección anterior que desemboca en el *velocissimo* presentado anteriormente en C, que tenía la misma función conductora. La sección H regresa una vez más al tempo *Andante* y también presenta elementos del segundo movimiento del Decamerón Negro, desarrollados de manera polifónica y haciendo las frases más cortas y más largas.

The musical score for section H is labeled "Andante (♩=100~104)" and begins with a box containing the letter "H". It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first measure is marked "legatissimo (L.V.)" and contains a series of notes with a "C.6" marking above. The second measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.6" marking above. The third measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.6" marking above. The fourth measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.6" marking above. The fifth measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.6" marking above. The sixth measure is marked "legatissimo" and contains a series of notes with a "C.6" marking above.

#### Inicio de H

La obra termina con un breve pasaje de cuatro compases a manera de coda en el cual se presentan elementos de A y los armónicos del duodécimo traste para finalizar en pianísimo con la nota La octavada.

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a 4/4 time signature and the instruction "come prima". The first four measures are marked "legatissimo" and feature a melodic line with fingerings 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2. A "harm.12" (12th fret harmonic) is indicated above the first measure. The time signature changes to 6/4 for the next two measures, which are marked "rall.". The final two measures are marked "ten." and "mf", with a "L.V." (Lento Vivace) marking. The piece concludes with a "harm.12" marking and a final note marked "ppp".

Final

## 5. Julio César Oliva: Ponciana

### 5.1. Datos Biográficos

Julio César Oliva nació en la Ciudad de México el 16 de Enero de 1947. Recibió sus primeras lecciones de guitarra de su padre y posteriormente ingresó a la Escuela Superior de Música y al Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, en donde estudió con el maestro Alberto Salas. Su vida de concertista lo llevó a presentarse en salas de concierto de todo México, así como de los Estados Unidos y Europa.

Además de ser uno de los guitarristas más destacados de su generación y uno de los más importantes de México en la actualidad, se le conoce por un enorme catálogo de obras para guitarra. La primera la compuso en 1976 y lleva el nombre de “Suite Montmartre, Homenaje a Toulouse Lautrec”.

A diferencia de la estética en la composición predominante en la segunda mitad del siglo XX, Oliva se caracteriza por un regreso al romanticismo. Sus obras son en su totalidad tonales y respeta muchas de las formas tradicionales.

En 1976 ganó el primer lugar de composición en el Concurso Nacional de Michoacán. Sus obras han sido publicadas tanto en México como en los Estados Unidos y Francia, sin embargo la mayor parte de su obra permanece inédita, por lo que los guitarristas que la interpretamos lo hacemos a través de copias de sus manuscritos. En el mismo año participa en la inauguración de la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

En 1987 forma el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México al lado de Antonio López y Gerardo Tamez. A través del ensamble difundieron por todo el país tanto música típica como música de concierto, con un repertorio hecho a base de transcripciones y composiciones originales tanto propias como de Tamez. El terceto grabó un disco que incluye arreglos de obras para piano de Ponce y “Las Enseñanzas de Don Juan”, que compuso para el terceto y que está basada en los libros homónimos del escritor Carlos Castaneda.

Oliva ha hablado sobre su manera de componer. Él concibe sus obras para tocarse en el piano, y es por eso que en ocasiones presentan una dificultad muy alta, tanto técnica

como expresiva. La mayor parte de su obra ha sido para guitarra, sin embargo también cuenta con algunas obras para ensambles de cámara con o sin guitarra.

Ha participado en casi todos los festivales de guitarra de México, tanto como intérprete como de jurado en las competencias.

Compuso una serie de piezas para guitarra sola llamada “Cuadros Mágicos”, en la que cada una está inspirada en un cuadro del pintor Fernando Pérez Nieto. Su labor como arreglista no solamente se reduce a la música de concierto, sino que con el disco “México Mágico” da a conocer varias canciones populares mexicanas en arreglos para guitarra sola.

El regreso a las formas tradicionales ha llevado a Oliva a componer un gran número de sonatas para guitarra, todas ellas respetando la forma en su primer movimiento. Entre ellas podemos mencionar a la “Sonata de la Muerte, Homenaje a Beethoven”, la “Sonata Transfigurada, Homenaje a Chopin”, la “Sonatango” y la “Sonata del Amor”, entre otras. Además ha compuesto obras concertantes como el “Concierto del Amor” para guitarra y cuarteto de guitarras, que recientemente se ha arreglado para guitarra y orquesta.

## 5.2. Ponciana

La Ponciana es un significativo homenaje a Manuel M. Ponce. Julio César Oliva hace uso de muchos temas de varias obras de Ponce, principalmente las que compuso para guitarra, aunque también están presentes temas de piezas para piano. Está dedicada al Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce, el cual la estrenó el 24 de octubre de 1998 en la Ciudad de México. Fue grabada un año después en el disco que lleva el nombre de la obra.

### 5.2.1. Análisis de la obra

La obra consta de tres movimientos igual que muchas de las sonatas de Ponce. Es la forma tradicional de dos movimientos rápidos encerrando a uno lento contrastante. A pesar de que se encuentran muchos temas de sonatas y otras obras para guitarra de Ponce, principalmente de la Sonata III y de la Sonata Romántica, Oliva no hace una recopilación, sino una elaboración propia. Los temas nunca se encuentran accidentalmente sino utilizados como recursos que enriquecen a la obra, la cual nunca pierde coherencia.

#### *I Allegro moderato*

En el primer movimiento es donde se encuentra la mayor variedad de temas de Ponce. Su tonalidad principal es mi menor y se encuentra en 4/4. Tiene forma ternaria (A-B-A) en la que cada sección está a su vez formada por dos partes. Si consideramos la sección central como una elaboración entonces podríamos estar hablando de una forma sonata, sin embargo la reexposición es literal y no hay cambios de tonalidad en el segundo tema.

Comienza con un tema similar en tiempo y en carácter al primero de la Sonata III, incluso la indicación de tempo en ambos movimientos es la misma. En este tema, presentado por la primera guitarra, la segunda hace un contrapunto cromático descendente mientras que la tercera y cuarta mantienen un pedal de tónica.



### Inicio de la obra, con el tema de la Sonata III

El siguiente tema que aparece es el del conocido Intermezzo para piano, en esta ocasión en la menor seguido de un puente con elementos de la Sonata Clásica como la reiteración del bajo en octavas en los primeros dos tiempos del compás manejado como progresión modulante hacia el segundo tema en Re mayor, tomado directamente de la Sonata Romántica, tanto en la melodía de la primera guitarra como en los tresillos de la tercera guitarra.

### Segundo tema, con elementos de la Sonata Romántica

Después de acordes descendentes que evocan una vez más a la Sonata III, la obra llega a la sección central, en Si bemol mayor, en donde se elabora el tema principal del primer movimiento de la Sonata Romántica a manera de *durchbrochene* en las cuatro guitarras. Enseguida se presenta un pasaje armónicamente inestable en  $\frac{3}{4}$ , con influencia de la Sonata Mexicana y escondido en la primera guitarra se encuentra el motivo inicial del Concierto del Sur que desemboca en la dominante de mi menor para llegar a la reexposición.

The image displays a musical score for four guitars, arranged in four staves. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is marked with dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte), along with a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes various chords, including triads and dyads, and some specific guitar techniques like *1/2C1*, *1/2C2*, *1/2C3*, *C1*, and *C2*. The first staff (Guitar 1) contains the primary melodic and harmonic material, while the other three staves provide accompaniment with chords and rhythmic patterns.

#### Elementos de la Sonata Mexicana y tema del Concierto del Sur en la primera guitarra

La reexposición sucede literalmente. Como se dijo anteriormente, no podemos hablar de una forma sonata sin el segundo tema presentado en tónica o por lo menos variado, sin embargo va más allá de una forma ternaria simple. Antes de la sección central la reexposición se detiene súbitamente en un acorde disminuido distribuido en las cuatro guitarras dando paso a la coda, la cual después de un motivo melódico imitado en todas las voces presenta cambio de compás a  $\frac{6}{8}$  haciendo alusión a la giga de la Suite en la menor de Ponce, terminando intensamente en si menor.

The image shows a musical score for a Coda section. It consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a tempo marking of quarter note = 112. The second staff is the right-hand accompaniment, and the third and fourth staves are the left-hand accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Coda

## *II Andante*

El segundo movimiento casi en su totalidad está inspirado en el segundo de la Sonata Romántica, el tema principal es propio de Oliva, sin embargo cuando aparece el tema de Ponce, éste se encuentra casi idéntico al original, incluso en el final de cada frase. La indicación de tempo es la misma en ambas obras y se encuentra en la menor con compás de 4/4.

The image shows a musical score for the presentation of the theme of the second movement of the Sonata Romántica. It consists of four staves. The top staff is the melody, and the other three staves are the accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is Andante.

Presentación del tema del segundo movimiento de la Sonata Romántica

No es un movimiento formalmente muy elaborado, se trata de una forma binaria simple en la cual la primera sección se repite abreviada antes de pasar a la segunda, que se

encuentra en Re mayor. En ambas secciones las melodías se comparten en todas las guitarras, nunca se hace la división de una guitarra melódica y las demás relegadas a bajo o acompañamiento.

Los últimos cuatro compases llevan la indicación de *calmo*, haciendo que el movimiento termine más lento y pianísimo en un acorde de de si menor con séptima.

The image shows a musical score for the final section of a piece, consisting of four staves. The first two staves are marked 'calmo' and the last two are marked 'diminuendo'. The music concludes with a final chord in D minor with a seventh.

Final

### III Allegro

El tercer movimiento es el más movido, se encuentra en mi menor y en 2/2. Consiste en un rondó, cuyo estribillo está basado en el tema principal del tercer movimiento de la Sonata Romántica, en donde dos pares de guitarras se responden haciendo el tema principal.

The image shows the beginning of the third movement, consisting of four staves of music. The music starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking.

Inicio, con elementos del tercer movimiento de la Sonata Romántica

Predomina una textura polifónica de octavos constantes en las cuatro guitarras. Oliva incluso marca en ciertos compases cuál es la guitarra que se debe resaltar con la finalidad de escuchar una melodía oculta dentro del tejido contrapuntístico.

La primera copla comienza en mi menor, las guitarras primera y cuarta hacen los arpeggios de la armonía mientras que la segunda y tercera se desenvuelven como un coral. Paulatinamente la armonía se va haciendo más densa para llegar a través de un breve puente a la segunda sección en Mi mayor que conduce de nueva cuenta al estribillo, presentado junto con una parte de la primera copla.

La segunda copla es muy breve. Inicia con un corto motivo melódico que se imita de grave a agudo a través de las cuatro guitarras para pasar a un pasaje de acordes que llevarán a la última aparición del estribillo. Es aquí donde la forma no se mantiene estricta, pues se puede considerar que la segunda copla está formada por el inicio de la primera y el último pasaje mencionado que serviría de puente.

La tercera vez que se presenta el estribillo lo hace de manera abreviada y conduce directamente a la coda, en la cual la armadura cambia a mi mayor. Las cuatro guitarras hacen un arpeggio de Mi mayor con séptima que desciende y asciende como en el final del primer movimiento de la Sonata III de Ponce, e inmediatamente después se presentan acordes en mitades con la indicación *calmo* de igual manera que en el tercer movimiento de la misma sonata, acabando en un acorde de Mi mayor con novena y sexta agregada.

The image shows a musical score for four guitars, arranged in four staves. The key signature is E minor (three sharps: F#, C#, G#). The score is divided into three sections by vertical lines. The first section is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *accel y rall*. The second section is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *calmo*. The third section is also marked with a piano (*p*) dynamic. The score features complex polyphonic textures with constant octaves across the four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

## Conclusiones

Cuando nos ponemos a estudiar una obra nueva para nuestro repertorio personal pocas veces nos detenemos a reflexionar todo lo sucedido para que la obra esté en nuestras manos, o mejor dicho, en nuestros dedos. No solamente me refiero a lo que el compositor pasó para componerla y difundirla, sino al proceso histórico de varios siglos.

Tocar una obra que apenas fue compuesta hace unos días es el producto de un proceso evolutivo que llevó muchísimo tiempo. No solamente es pensar en la historia de la música sino en la historia de la humanidad. Es muy probable que hoy en día la música sería muy diferente si la historia no hubiera sucedido como lo hizo. Me refiero por ejemplo a corrientes estéticas que surgieron a raíz de ideologías que a su vez se concibieron por la inquietud de resolver problemáticas sociales en aras de una utopía. Y la música es precisamente eso, una utopía. Cuando se compone una obra se crea una idea que va más allá de la concepción del hombre, nunca creamos algo para que no nos guste, el arte se trata de la superación de la especie.

Es difícil estudiar a fondo a cada uno de los compositores que hemos tocado a lo largo de toda una carrera, sin embargo siempre hay que tener la inquietud de averiguar quién está hablando a través de nosotros, pues al ser el intérprete el medio entre el compositor y el oyente, es necesario no solamente traducir sino entender.

## SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

### **John Dowland: Pavana Lachrimae y Fantasia**

De todas las composiciones para laúd solo de John Dowland estas dos obras son probablemente las más conocidas en su época y en nuestros días. A pesar de que no se encuentran en el mismo manuscrito ni publicadas en la misma colección se complementan muy bien al ser interpretadas una después de la otra, pues son contrastantes en carácter y tempo y se encuentran en la misma tonalidad, la pavana en sol menor y la Fantasía en sol mayor.

No se sabe a ciencia cierta la fecha exacta de la composición de la Pavana, no obstante se conoce el orden de las tres versiones hechas por el propio Dowland: la primera de ellas, la original, fue escrita como pieza para laúd solo; tiene que haber sido compuesta no después de 1595, fecha en la que aparece en un manuscrito de Cambridge. La segunda es la canción “*Flow my Teares*”, incluida en el “Segundo Libro de Canciones” de 1600. La tercera versión aparece en “*Lachrimae or Seaven Teares*”, publicada en 1604, como arreglo para violas y laúd bajo el nombre de “*Lachrimae Antiquae*”.

Se considera que la versión original fue escrita para laúd de seis órdenes en sol menor, pues en casi todos los manuscritos se encuentra en esta tonalidad. Los temas siempre se mantienen casi intactos, sin embargo cada manuscrito tiene su propia versión de las variaciones. En este caso se ha utilizado la versión del manuscrito Folger.

Se conocen siete fantasías que definitivamente son composiciones de John Dowland, cinco de ellas son diatónicas y las dos restantes cromáticas. Como toda fantasía de los siglos XVI y XVII consisten en piezas libres en forma y de textura polifónica, todas ellas basadas en el principio de la imitación.

A la fantasía que nos concierne generalmente se le conoce como Fantasía No. 7 por la numeración que le corresponde en “*Varietie of Lute Lessons*”, que comprende otras obras y no incluye todas las fantasías. Es por esto que dicha numeración es más arbitraria que definitiva. Algunas otras como “*Farewell*”, que pertenece a las cromáticas, tienen

nombres puestos por el propio Dowland, sin embargo al ser una de las más célebres simplemente se le conoce como “*Fantasia*”.

Al igual que la Pavana, la fecha de composición es incierta. Se sabe que debe haber sido compuesta antes de 1610, año en que fue publicada en “*Varietie of Lute Lessons*”. Se conocen dos versiones, la mencionada y otro manuscrito que se cree data de años anteriores. El manuscrito presenta ligeras variantes, entre ellas, la más notoria, siete compases más en la sección central.

### **Manuel M. Ponce: Sonatina Meridional**

Una gran parte de la obra para guitarra de Ponce data de los años en París, pues al coincidir con Andrés Segovia, la relación entre compositor e intérprete creció rápidamente. La Sonatina Meridional fue compuesta precisamente durante este periodo. Como muchas de las obras que le dedicó a Segovia, la iniciativa de su composición vino del guitarrista. En una carta fechada el 31 de agosto de 1930 desde Ginebra, Segovia le pide a Ponce que, mientras avanza con el Concierto del Sur, escriba una “sonatina –no sonata- de carácter netamente español”.

Muchas veces se critica la presión que Segovia ejercía sobre Ponce en cuanto a la composición de las obras, a veces quería un estilo en específico, y casi siempre sugería correcciones para la versión final. En ocasiones la versión publicada era muy distinta a la concepción de Ponce. Sin embargo hay que tener en cuenta que el apoyo de Segovia hacia Ponce fue enorme e indudablemente sabía, a su propio juicio, lo que el público en sus conciertos recibiría mejor. Otro aspecto que hay que tomar en cuenta es que Ponce no tocaba la guitarra, y en ese apartado habría que darle el beneficio de la duda a Segovia, quien al conocer el instrumento, podría cambiar por ejemplo la disposición armónica de algunos acordes.

Ponce acabó la sonatina en diciembre de 1930 de acuerdo a la fecha que aparece al final del tercer movimiento en el manuscrito. No obstante, la versión final verá la luz tiempo después, pues como era lo habitual, Segovia le pediría a Ponce en una serie de cartas que hiciera diversos cambios, los cuales en ocasiones le hacían ver que lo originalmente escrito funcionaría mejor. Sobre el segundo movimiento, Segovia escribe a



Ponce el 11 de enero de 1932: “[...] La progresión que empieza en el compás 9 y que termina en el número 13 [...] ¿no crees que sería mejor sustituirla por otra más dentro del carácter del Andante y en general de toda la obra?”, y el 25 del mismo mes vuelve a escribir: “[...] prefiero desechar el cambio que me has mandado, y conservo lo escrito originalmente”.

La versión definitiva en sus tres movimientos fue estrenada en París, en la sala Gaveau, en mayo de 1932. Fue publicada por Schott en 1939 con el nombre que conocemos hoy en día puesto por Segovia. Asimismo, los tres movimientos de la Sonatina Meridional: Campo, Copla y Fiesta, también fueron nombrados por el guitarrista.

La Sonatina meridional está escrita en tres movimientos y respeta la tradicional forma de sonata en su primer movimiento así como durante todo el ciclo, pues son dos movimientos rápidos encerrando uno lento, sin un movimiento con carácter de danza (minueto o scherzo) que le suceda al movimiento central.

### **Leo Brouwer: Hika y Elogio de la Danza**

A pesar de que se trata de una de las obras más actuales para guitarra sola Hika ya goza de mucha popularidad entre los guitarristas de todo el mundo. La obra es un homenaje póstumo al compositor japonés Toru Takemitsu, a quien Brouwer conoció en la década de 1970 y con quien entablara amistad desde entonces.

Dedicada al guitarrista japonés Shin Ichi Fukuda, quien ya había interpretado música de Brouwer anteriormente, Hika fue pensada desde 1991, cuando Leo le comentó a Fukuda su interés por componer algo que representara la tradición musical japonesa. La obra fue completada en 1996 y se grabó en octubre del mismo año antes de su estreno en concierto junto con piezas de guitarra de Takemitsu en un disco dedicado especialmente a su memoria. El estreno en concierto sucedió el 31 de enero de 1997 en el Kioi Hall de Tokio y fue publicada el mismo año por Gendai Guitar.

La afinación en Hika no es la tradicional de la guitarra, la quinta cuerda debe descenderse a sol y la segunda a si bemol, dando como resultado un acorde de sol menor en las cuerdas al aire sin contar la octava de mi entre la primera y la sexta cuerda.

A lo largo de su vida Leo Brouwer siempre ha participado en la composición de música incidental, ya sea cine, teatro o danza. En 1964 el coreógrafo Luis Trápaga le pidió a Brouwer que hiciera la música de una nueva coreografía. Brouwer decidió que la instrumentación fuera guitarra sola, y compuso la obra en dos días.

La obra fue estrenada con el propio Brouwer en la guitarra el 31 de julio de 1964 en la unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Se convertiría en pieza fundamental en el repertorio de sus conciertos y en el de guitarristas de todo el mundo. Además de crecer de manera independiente como pieza de concierto ha sido coreografiada en otras ocasiones, destaca una de ellas que fue filmada en Bélgica para la televisión a principios de la década de 1970 en la que Brouwer aparece tocando e interactuando con los bailarines.

La obra fue publicada tanto por Schott en 1972 como por las Ediciones Musicales del Fondo del Guitarrista en Cuba en 1982 como parte del cuaderno número uno de obras para guitarra de Leo Brouwer.

### **Astor Piazzolla: Historia del Tango**

Su versatilidad en la música de cámara le permite a la guitarra incorporarse de manera homogénea con diferentes timbres, diferentes instrumentos; los duetos para guitarra y un instrumento melódico han formado parte de su repertorio desde su creación. La amalgama tímbrica de flauta y guitarra es una dotación instrumental frecuentemente socorrida, y sin duda alguna la obra más interpretada por estos duetos es la “Historia del Tango” de Astor Piazzolla.

Se estrenó en marzo de 1985 con motivo del “Quinto Festival de Guitarra de Lieja”, en el cual también se estrenó su concierto para guitarra, bandoneón y orquesta. Fue publicada en París por las ediciones *Henry Lemoine* en 1986.

La obra está formada por cuatro movimientos, en los que cada uno representa una etapa específica en la evolución e historia del tango, señaladas en los títulos de cada uno de ellos: los burdeles en donde el tango se escuchaba con alegría a principios del siglo XX; los cafés, de ambiente meditativo que en la década de 1930 frecuentaba Piazzolla como en el que conoció a Aníbal Troilo, importante músico de tango y de cuya orquesta Astor formó parte; los *nightclubs* de los sesenta que marcaron el rumbo de las nuevas tendencias en el

tango; y por último un vistazo al tango estilizado de armonías modernas que abría su camino en las salas de concierto. Las imágenes sonoras que la obra representa la convierten en un claro ejemplo de música programática.

### **Julio César Oliva: Ponciana**

La obra para guitarra de Julio César Oliva es muy extensa, abarca desde solos, duetos, tríos y cuartetos hasta ensambles de cámara con otros instrumentos e incluso conciertos. Se caracteriza por el regreso a la tonalidad y el abordaje frecuente de formas grandes, como la sonata.

La Ponciana se trata de un significativo homenaje a Manuel M. Ponce, en ella Oliva hace uso de muchos temas de varias obras de Ponce, principalmente las que compuso para guitarra, aunque también están presentes temas de piezas para piano. Está dedicada al Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce, el cual la estrenó el 24 de octubre de 1998 en la Ciudad de México. Fue grabada un año después en el disco que lleva el nombre de la obra.

La obra consta de tres movimientos igual que la Sonatina Meridional y otras sonatas de Ponce. A pesar de que se encuentran muchos temas de sonatas y otras obras para guitarra de Ponce, principalmente de la Sonata III y de la Sonata Romántica, Oliva no hace una recopilación, sino una elaboración propia. Los temas nunca se encuentran accidentalmente sino utilizados como recursos que enriquecen a la obra, la cual nunca pierde coherencia.

**BIBLIOGRAFIA**

1. Alcázar, Miguel, "*Obra Completa para Guitarra de Manuel M. Ponce*", Etoile-CONACULTA, México, 2000.
2. Azzi, Susana Et. Al., "*Astor Piazzolla: Su Vida y su Música*", El Ateneo, Buenos Aires, 2002.
3. Hernández, Isabel, "*Leo Brouwer*", Editora Musical de Cuba, La Habana, 2000.
4. Holman, Peter, "*Dowland: Lachrimae*", Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
5. Miranda, Ricardo, "*Manuel M. Ponce: Ensayo Sobre su Vida y Obra*", CONACULTA, México, 1998.
6. Otero, Corazón, "*Manuel M. Ponce y la Guitarra*", Edamex, México, 1997.
7. Poulton, Diana, "*John Dowland*", Faber and Faber, London, 1972.