



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

**“LA GUITARRA ACADÉMICA Y EL FOLKLORE
DE IBEROAMÉRICA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA**

**PRESENTA
JOSÉ LUIS LOMÁN ADAUTA**

ASESOR: JUAN CARLOS LAGUNA

México, D.F., Abril de 2010

The logo consists of five horizontal black bars of varying lengths, stacked vertically, above the text 'ENM UNAM' in a bold, sans-serif font.

**ENM
UNAM**



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.

*Dedicado de manera especial a mis padres
Agustín Lomán Camacho y Salomé Adata Ramírez*

y al Prof. René Javier Viruega Flamenco

Agradecimientos

Prácticamente a todos los que creyeron en mí para seguir adelante en la música, sobre todo a los que ayudaron a realizar el siguiente trabajo.

A los profesores de la Escuela Nacional de Música que con su esfuerzo y dedicación hacen posible la formación de nuevos músicos, a Edgar Mario Luna por enseñarme la técnica de la guitarra, a René Viruega por compartir su experiencia como músico brindándome su amistad y confianza, a Juan Manuel Espino “mi primer profesor de guitarra” por contagiarme el gusto hacia la música, a los Chicuce Mecatli, Ricardo Padilla, Mauricio Pineda y Ricardo Salgado por su amistad, apoyo y hermandad, al profesor Alejandro Salcedo, a mis hermanos: Arturo, Susana y Leticia, que siempre estuvieron conmigo, y muy especialmente a mis padres Agustín y Salomé.

A los que con su apoyo pude concluir el trabajo final: Los compositores venezolanos Alfredo Rugeles y Albert Hernández, a los guitarristas Fernando Mariña, Julio Zapata, Julio Cesar Oliva, Juan Carlos Laguna, René Viruega, Ernesto García de León y Eduardo Martín. Por último al compositor Camilo Castro que por falta de presupuesto no pude estar en su querida Colombia.

Índice

Programa recital público.....	6
Introducción.....	8
CAPÍTULO 1	
<i>VARIACIONES SOBRE UN TEMA VERACRUZANO Y SON Op.4</i>	
<i>DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN.....</i>	
	15
1.1 Biografía	16
1.2 Acerca de variaciones sobre un tema veracruzano y son op. 4.....	19
1.3 El son jarocho.....	21
1.4 Análisis de la obra.....	25
1.5 Sugerencias interpretativas.....	31
CAPÍTULO 2	
<i>PAISAJES MEXICANOS DE RENÉ VIRUEGA.....</i>	
	32
2.1 Biografía.....	33
2.2 Acerca de paisajes mexicanos.....	36
2.3 El jarabe.....	39
2.4 La chilena guerrerense.....	40
2.5 Música de Oaxaca.....	43
2.6 El huapango.....	44
2.7 Análisis de la obra	46
2.8 Sugerencias interpretativas.....	50

CAPÍTULO 3

<i>SUITE CRIOLLA PARA GUITARRA DE ALBERT HERNÁNDEZ</i>	53
3.1 Biografía.....	54
3.2 Acerca de la Suite Criolla.....	55
3.3 El merengue venezolano.....	56
3.4 El vals venezolano.....	59
3.5 El joropo.....	60
3.6 Análisis de la obra	62
3.7 Sugerencias interpretativas.....	68

CAPÍTULO 4

<i>SUITE COLOMBIANA N° 2 DE GENTIL MONTAÑA</i>	70
4.1 Biografía.....	70
4.2 Acerca de la Suite colombiana.....	74
4.3 El pasillo.....	76
4.4 La guabina.....	79
4.5 El bambuco.....	81
4.6 El porro.....	83
4.7 Análisis de la obra.....	86
4.8 Sugerencias interpretativas.....	93

CAPÍTULO 5

<i>HASTA ALICIA BAILA Y SUITE HABANA DE EDUARDO MARTÍN</i>	95
5.1 Biografía.....	96
5.1.1 Comentarios de especialistas y la prensa.....	99
5.2 Acerca de Hasta Alicia baila.....	102
5.3 El guaguancó.....	104
5.4 Análisis de la obra.....	106
5.5 Acerca de la Suite Habana.....	108
5.6 Análisis de la obra.....	110
5.7 Sugerencias interpretativas.....	114

Conclusiones.....	115
Anexo1: Para el programa de mano	117
Anexo 2: Listado de obras Eduardo Martín.....	122
Bibliografía.....	126

Programa recital público

**Variaciones sobre un tema
veracruzano y son op. 4**

Ernesto García de León
1952

Paisajes mexicanos

René Viruega
1946

- Danza
- Tierra sureña
- Nayeli
- Danza II

Suite criolla

Albert Hernández
1956

- Merengue
- Vals venezolano
- Joropo

Suite colombiana N° 2

Gentil Montaña
1942

- El margariteño (pasillo)
- Guabina viajera
- Bambuco
- Porro

Suite Habana***Eduardo Martín**

1956

-Lugares comunes

-Amaneceres

-Laberinto

-Sol y sombras

Hasta Alicia Baila***Eduardo Martín**

1956

*Cuarteto de guitarras Chicuce Mecatl

Ricardo Padilla, Mauricio Pineda

Ricardo Salgado y José Luis Lomán

INTRODUCCIÓN

Quiero comenzar haciendo un pequeño resumen histórico con el objetivo de entender de donde provienen los orígenes culturales mestizos que actualmente conocemos, la mayoría de personas piensan que procede de España, en cierta forma es verdad, pero muchos hombres que vinieron de Europa ya tenían un mestizaje procedente de otras tierras. En cuanto a la música podemos encontrar esa mezcla de sonidos y de ritmos en lo que hoy llamamos música tradicional o música latina.

Los orígenes principales de la Península Ibérica pueden remontarse a la dominación árabe que duró más de siete siglos. Además las diversas dinastías norteafricanas que se instalaron en la región española de Andalucía y del sur de Portugal, permitieron que culturas étnicas se entremezclaran, como los cristianos españoles, los judíos, los árabes y los gitanos. La influencia de la música árabe a través del laúd y de un característico estilo vocal de registro agudo nasal, junto con la inclinación por la improvisación, conformaron la tradición española y portuguesa.¹

En cuanto la presencia del negro africano se remonta a la antigüedad en la península Ibérica. Si analizamos un poco la historia nos damos cuenta que todo ejército formado en África del norte ha contado con masas de soldados negros. Tanto los egipcios como los cartaginenses, los romanos, los visigodos y todos los demás pueblos que posteriormente invadieron y conquistaron aquella región lo hicieron así y, por supuesto los musulmanes en sus campañas militares siendo su base principal para la conquista de nuevas tierras. Así que la raza negra siempre tuvo influencias de distintas culturas y no viene directamente de África.

Por ejemplo, Rolando Pérez Fernández relata que en la edad media la esclavitud en España se vio grandemente fortalecida, debido a la corriente de cautivos tomados durante las continuas guerras entre españoles y moros. Sin embargo, en 1453 los turcos toman Constantinopla y como consecuencia el comercio de esclavos en el Mar Negro quedó interrumpido, lo cual dio origen a que los portugueses incursionaran en la costa

¹ Morales, Ed, *Ritmo latino, La música latina desde la bossa nova hasta la salsa*, pp.13

occidental de África con el fin de proveerse directamente de esclavos negros, quebrando así el monopolio que mantenían los mercaderes árabes.²

Es importante resaltar las consecuencias de lo sucedido en el mar negro ¿Por qué? Sencillamente porque los españoles tenían que abastecerse de esclavos para la mano de obra barata, así que siguieron el mismo camino que los portugueses. Luego de un periodo de pugnas entre españoles y portugueses por el monopolio del comercio de esclavos, en 1460 los mercaderes portugueses quedaron como únicos proveedores abasteciendo a España de gran cantidad de esclavos africanos.

Al llegar los europeos a América, la corriente de esclavos que fluía hacia la península Ibérica se desvió en gran medida hacia las tierras recién descubiertas para los europeos, se ampliaría, además, enormemente dicho tráfico como consecuencia de circunstancias económicas que la favorecían. La esclavitud africana se extendió rápidamente por toda América al mismo ritmo de la conquista, ocupando exactamente la misma extensión que el ecumene europeo.

A la expansión de esclavos negros por todo el continente Americano, trajo como consecuencia muchos cambios de costumbres y de tradición, por ello la música en el “Nuevo Mundo” surgió de una mezcla de culturas que, poco a poco, tuvo lugar entre los conquistadores europeos, los esclavos africanos y la población indígena. Aunque las formas de canción e instrumentación europeas fueron esenciales para su creación y los ritmos e instrumentos indígenas ejercieron una enorme influencia, por otra parte, la música africana es fundamental en el desarrollo de las principales e internacionalizadas formas de la música latina.³

A partir del siglo XVI, la progresiva llegada de los colonizadores españoles y portugueses a América, introdujeron en el Nuevo Continente los instrumentos de cuerda tan de moda en la Península Ibérica de la época. De esta forma, vihuelas, requintos, tiples españoles, guitarras, cavaquinhos, etc. llegaron a la nueva tierra, comenzando a extenderse entre la población indígena y más tarde entre los criollos del continente.

² Pérez Fernández, Rolando A., *La música afroestiza mexicana*, pp.25

³ Morales, Ed, *Ritmo latino* , *La música latina desde la bossa nova hasta la salsa*, pp.15

Por su parte la población indígena y criolla de América adaptó guitarras y vihuelas a sus formas musicales, y pronto surgieron nuevos instrumentos mestizos en las distintas regiones latinoamericanas. La mayoría conservaron los órdenes dobles típicos de los instrumentos de la época, y así continúan hasta nuestros días, algunos incluyendo cuerdas de metal en vez de cuerdas de tripa.

Después comentar una pequeña parte histórica podemos entender las raíces y costumbres que nos rodean en la actualidad. El siguiente trabajo de Notas al Programa ***“La Guitarra académica y el Folklore de Iberoamérica”***, enfoca en presentar la importancia que tiene toda cultura mestiza de nuestro continente, especialmente trata de enfatizar la cultura musical que nos rodea a través del folclor y no deslindarla de la gran influencia que tiene en los compositores de la actualidad (siglo XXI), compositores que por medio de un instrumento (la guitarra) reflejan todo un sentido de experiencias musicales y desarrollo humano.

El objetivo del trabajo es poner al parejo nombres y obras de grandes compositores de la guitarra junto con maestros “no reconocidos”, pero de gran calidad y capacidad para componer bellas melodías *-Espero sea útil para las nuevas generaciones de guitarristas y les nazca el interés por seguir investigando el tema-*. Seleccioné un pequeño grupo de compositores que por medio de su música han logrado expresar los sentimientos de cada nación a la que corresponden. Ernesto García de León, René Viruega, Albert Hernández, Gentil Montaña y Eduardo Martín son un claro ejemplo de la influencia que tiene la tradición musical en el Continente Americano.

Antes de todo, menciono a tres grandes compositores de la guitarra que influyeron a realizar el presente trabajo. Agustín Pío Barrios (Nítsuga Mangoré), uno de los más grandes compositores y guitarristas de nuestro continente que a través del tiempo nos ha dejado un legado musical impresionante. Siendo el más claro ejemplo de la música sudamericana llevada a la técnica de la “guitarra académica”. Es tanta la riqueza musical que el guitarrista australiano John Williams, le dedicó un disco completo, señalando que Barrios fue el más grande compositor para la guitarra de todos los tiempos.

A *Mangoré*, sus virtudes de gran observador, su espíritu analítico reflexivo y la enorme facilidad que tuvo para adquirir conocimientos lo llevaron a atesorar sabiduría y otras habilidades. Su cultura le hacía dar calidad y universalidad a su música. Así a través de su guitarra le cantó a la mujer amada, a la patria, a la madre, a la niña de ojos azules, a la guitarra y a tantos motivos propios de esa América de sus sueños.⁴

Otro de los grandes maestros que me contagiaron el gusto musical fue el notable Heitor Villa-Lobos, siendo un hombre con gran sabiduría gracias al trabajo etno-musical que produjo durante su vida, el conocimiento por los cantos de los indios y por la naturaleza ejercieron una influencia decisiva en la conformación de su estilo, logrando una combinación importante sobre la música folklórica brasileña, sintiéndose más libre olvidándose de las convenciones del nacionalismo más académico, su música es muy sobresaliente reflejando la intensidad de la selva amazónica.

Como Villa-Lobos dijo muchos años más tarde: «Mi música es natural, como una cascada». También dijo: *Un pie en la academia y usted cambia para peor.*⁵ Heitor Villa-Lobos tocó y compuso para guitarra años antes de conocer a Andrés Segovia, a quien sus obras más importantes fueron dedicadas. Su gran reputación en el mundo de la guitarra reside principalmente en el remarcable límite del número de sus trabajos.

Antonio Lauro, uno de los compositores más reconocidos e importante de Sudamérica del siglo XX, el gran orgullo de Venezuela a pesar del arresto que tuvo durante el Golpe de Estado (1948-1958). Lauro siempre considerado como uno de los principales maestros latinoamericanos de la guitarra, en su tierra natal como en toda América y Europa lo respetan por ampliar de manera definitiva el repertorio universal de este instrumento. Por sus grandes logros como músico en 1985, le fue otorgado el Premio Nacional de Música, en reconocimiento a su trayectoria. Sin duda los vales de Lauro han sido motivo de gran inspiración para las generaciones de compositores y guitarristas que le continúan a su época.⁶

⁴ Varios escritos sobre Agustín Barrios: <http://www.musicaparaguay.org.py/breve.html>

⁵ Biografía Heitor Villa-Lobos: http://es.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa_Lobos

⁶ Biografía Antonio Lauro, http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Lauro

Como fuente de inspiración estos tres compositores fueron la parte esencial para darme cuenta del gran valor que tiene la cultura musical de nuestro continente. Durante mi carrera noté que la música latinoamericana es muy importante tanto como la europea, ya sea por la forma de interpretarla y por la ejecución técnica que éstas requieren, un claro ejemplo son los estudios de Villa-Lobos que han sido de mucha ayuda para los estudiantes de guitarra, y ¡que decir de las piezas de Mangoré! que no deben faltar en el repertorio de la guitarra. Así, poco a poco estuve investigando a autores que en la actualidad (2009) continúan en vida y que en su trabajo de composición incluyen ritmos y melodías de las cuales están desarrolladas en un ambiente cultural de su país de origen.

Durante el trabajo escrito he incluido palabras dichas por los autores de las obras que se encuentran dentro del programa. Sus comentarios los pude conseguir en una serie de entrevistas hechas a los mismos compositores (excepto Gentil Montaña) donde hablan un poco acerca de sus obras. Las entrevistas concedidas por los compositores mexicanos fueron realizadas personalmente durante los meses de marzo (García de León) y octubre (René Viruega), mientras que las entrevistas realizadas a los compositores extranjeros fueron por medio de correos electrónicos en varias sesiones (Albert Hernández y Eduardo Martín).

Aparte de los comentarios, incluyo biografías de cada compositor entendiendo el medio donde se desarrollaron como músicos y tratar de comprender un poco de su trabajo profesional. En el caso de Eduardo Martín he puesto la lista de obras en el anexo ya que él me pudo mandar dicha lista de sus composiciones. También incluyo una reseña de la música folklórica que está involucrada dentro de las obras que mencionaré a continuación, esto con el objeto de comprender la historia, ritmos, geografía, y la danza de cada pueblo. Continúo con un análisis general donde resalto las partes importantes melódicas y armónicas de cada obra. Para terminar, hago sugerencias técnicas interpretativas con el fin de contribuir el conocimiento adquirido mediante los estudios realizados y plasmar los consejos de los compositores.

Comienzo con Ernesto García de León uno de los compositores más importantes en el ambiente de la guitarra en México, decidí incluirlo por la forma en que combina la música contemporánea y música folklórica veracruzana, con su obra *Variaciones sobre*

un tema veracruzano y son, donde refleja el más claro sentimiento hacia su natal Jáltipan. Aunque la gran mayoría de sus composiciones evoca su primera infancia como dice él, ésta obra tiene la facilidad de envolvernos en un ambiente lleno de contrastes, porque por un lado se encuentra todo el ambiente y la alegría del son jarocho y por otro lado las disonancias y cambios de tono tan repentina que en el mismo son no existe. De hecho las *Variaciones sobre un tema veracruzano y son* es la obra más contemporánea dentro del programa.

Continúo con otro compositor mexicano para no perder la secuencia. René Viruega un Profesor de guitarra de la Escuela Nacional de Música, a él lo incluyo por el trabajo que ha desarrollado durante toda su experiencia como maestro, arreglista y compositor, aunque su trabajo como compositor es muy variado, la obra *Paisajes mexicanos* es un excelente reflejo de la tradición musical en nuestro País, en ella nos lleva a través de un viaje imaginario por algunos Estados de la República Mexicana, la forma en que maneja los ritmos y las melodías en la guitarra nos recuerda la riqueza cultural que se encuentra en el territorio nacional. *Paisajes mexicanos* es una gran influencia de la música tradicional y de Manuel M. Ponce dicho por el mismo Viruega.

Saliendo del norte del continente Americano me enfoco hacia Sudamérica, especialmente en Venezuela con el compositor Albert Hernández. Debo reconocer que con este compositor tuve algunas dudas, ya que no sabía nada de él, tomé la decisión de incluirlo en el programa porque las partituras que encontré de la *Suite Criolla* me parecieron interesantes por el nombre de los movimientos, al tocar las primeras melodías y acordes supe que valía la pena seguir adelante y, en lo personal sería un reto encontrar al compositor. Gracias a la ayuda del compositor venezolano Alfredo Rugeles, pude contactarme con Albert Hernández y me enteré que es uno de los mejores compositores y especialistas de música latinoamericana de Venezuela. Con respecto a la obra maneja las tres principales danzas venezolanas llevadas a la guitarra de una forma muy original contemplando algunos toques rítmicos y armónicos del Jazz, pero sin dejar de lado el motivo principal que es la música folklórica venezolana.

El siguiente compositor es el icono de Sudamérica y por algunos especialistas el sucesor de Agustín Barrios, me refiero al colombiano Gentil Montaña. A Gentil lo incluyo en el programa por la razón que su música es de un carácter folklórico natural, ya que varios

ritmos musicales colombianos se pueden encontrar dentro de su obra, además, cuando escuché por primera vez la *Suite Colombiana N° 2* sentí la necesidad de adentrarme al estudio de las danzas colombianas que se encuentran en la misma *Suite*. En cuanto a la obra puedo mencionar que se trata de un trabajo bastante complejo técnicamente y que cada danza evoca esa región andina llena de colorido y cantos populares del pueblo colombiano, también puedo mencionar que es una de las obras para guitarra más bella y reconocida a nivel mundial.

Finalmente concluyo en el caribe con el reconocido compositor cubano Eduardo Martín. Con Eduardo, tuve la inquietud de incluirlo al final del programa por su excelente sentido rítmico muy característico de los cubanos, ese entusiasmo en sus obras *Suite Habana* y *Hasta Alicia baila* para cuarteto de guitarras, reflejan la tradición musical cubana bastante conocida por todo el mundo; en especial por México, que ha tenido un vínculo cultural con Cuba durante muchos años. Otro motivo por el cual incluyo estas obras es por el trabajo realizado durante los últimos cuatro años con el Cuarteto de Guitarras “Chicuce mecatl”, proyecto que ha podido resistir momentos difíciles, pero que aún sigue en pie para la difusión y creación del repertorio musical para cuarteto de guitarras. En cuanto a la *Suite Habana* puedo mencionar que es una obra de carácter muy melódico con ritmos sincopados durante toda la Suite, creando imágenes de la Habana durante su desarrollo, y *Hasta Alicia baila* es el típico guaguancó lleno de percusiones aprovechando la caja de resonancia de la guitarra dándole un toque especial a la obra.

CAPÍTULO 1.

***VARIACIONES SOBRE UN TEMA VERACRUZANO Y SON
Op.4 DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN***

Ernesto García de León

1.1 Biografía

*“Yo no pienso hacer una música nacionalista,
creo que es una música que me sale así.*

*En son de broma digo que los musicólogos
hacen investigación de campo hacia la tradición,
y yo vengo de la tradición a hacer mi investigación
de campo a las Escuelas de Música”.*⁷

Ernesto García de León

Ernesto García de León nace en 1952 en Jáltipan, Veracruz, México. En su infancia siempre tuvo una gran influencia por ser integrante de una estirpe de músicos de aquella región sureña, su hermano mayor, Antonio, fue su compañero musical por mucho tiempo. Durante su primera infancia alrededor de los cinco años el compositor recuerda el lugar de su nacimiento como un pueblo de arquitectura colonial con casas de tejas adyacentes amplios corredores con arcos que cubrían las aceras. Estas galerías de arcos corrían junto a la calle y los peatones siempre protegidos del sol o lluvias frecuentes, mientras la música improvisada en una marimba pequeña en la atmósfera húmeda y calurosa.⁸

En agosto de 1959 un terremoto destruyó completamente Jáltipan y durante la década de 1960 un nuevo pueblo creció en su lugar sin el sabor arquitectónico que una vez había tenido. Durante su adolescencia Ernesto García de León pasó gran parte de su tiempo cantando y componiendo música popular veracruzana, incluyendo Rock y Bossa nova, tocando la jarana junto con una variedad de instrumentos de percusión, estos momentos fueron gratos con un grupos de amigos de la secundaria tomando el aprendizaje musical como un juego.

En la casa del amigo de Ernesto, David Haro, se reunían para escuchar la música de los Beatles y por primera vez oyó una grabación de Andrés Segovia. Escuchando a Segovia

⁷ Palabras de Ernesto García de León en la entrevista realizada el 04/03/2009 por José Luis Lomán Adauta, Escuela Superior de Música.

⁸ Es importante la descripción que hace Ernesto García de Jáltipan ya que muchas de sus obras tienen impregnados esos recuerdos.

y los Beatles, sumergirse en la música tradicional mexicana, canciones de pop y ritmos de jazz, bossa nova y los clásicos europeos, Ernesto García llegó a sentir que la música era infinita.⁹

*“Mi recuerdo más antiguo es tocando la guitarra de manera muy elemental. Hice composiciones o improvisaciones, pero sin nada importante, después, hice muchas cosas para piano pensando en desarrollar técnica dodecafónica, tonales y modales, tenía mucha música así entre los diecisiete y veinte años, pero las deseché pensando que eran composiciones de ejercicio, entre los veintiuno y veinticuatro años encuentro algo más expresivo y mejor manejado”.*¹⁰

Antes de fallecer el padre de Ernesto le reiteró a su esposa que su pequeño hijo “Ernesto” debería estudiar seriamente la música. Así que pidió a sus dos hijos mayores establecer a su hermano en ese camino. En 1970, Ernesto García de León se mudó a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Durante sus primeros dos años, él y David Haro trabajaron juntos tocando música popular en un grupo llamado “Las almas”, pero desde 1972 hasta 1978 se dedicó íntegramente a la guitarra clásica y composición, y todo lo que conlleva. Como parte de su formación, analizó un repertorio considerable y continúa haciéndolo, la música de guitarra que van desde el Renacimiento hasta la Contemporánea.

Durante su época de estudiante fue becado para continuar estudios superiores en The Royal School of Music, en Londres, así como en Italia, Francia y España. En 1977, el guitarrista compositor cubano Leo Brouwer ofreció una serie de conciertos y clases magistrales en la ciudad de México. Brouwer demostró la belleza de un repertorio más allá del canon de Segovia. Alentó a los músicos a componer, y con su ejemplo demostró a la comunidad mexicana de guitarristas nuevas e interesantes posibilidades artísticas. Esto le sirvió de inspiración a García de León sobre la composición y tanto fue su ímpetu que el mismo Leo Brouwer promovió su primera aparición en Cuba (1979).

⁹ Biografía Ernesto García de León: <http://ernestogarciadeleon.com>

¹⁰ Las siguientes citas marcadas con negro son palabras del autor en la entrevista realizada en la Escuela Superior de Música el 04 /03/2009 por José Luis Lomán Adauta

En la década de 1980, Ernesto García de León participó en numerosas conferencias de Hispano-compositores estadounidenses, se convirtió en miembro fundador de "Nova Guitarra Música", un grupo de guitarristas y compositores de México dedicada a la difusión de música de la guitarra contemporánea. En 1988 grabó *Del Crepúsculo*, el primer disco dedicado exclusivamente a su música, y se ganó un renombre cada vez mayor de sus obras a través de actuaciones.¹¹

“Mi primera obra en el catálogo de Michael Lorimer fue a los veintitrés o veinticuatro años, la pequeña Suite opus 1. Este catálogo lo formó Lorimer cuando le mando mi música. Empiezo hacer una revisión, tiro muchas cosas y dejo las que son más significativas. Yo siempre pongo fechas cuando compongo una obra y Michael Lorimer las ordena conforme a la fecha puesta, me manda una lista. Prácticamente él comenzó a poner el opus a mis composiciones, hasta el momento (2009) trato de seguir ese orden y cuento con 67 opus, el último son 20 Nocturnos que están relacionados con mis antepasados”.

En julio de 2004 Ernesto García junto con su colega y amigo Fernando Mariña realizan una gira de conciertos en el estado de Guanajuato, México. Durante esta gira se grabó el Disco *Los espíritus de la selva*, las constantes invitaciones a la improvisación que contiene esta música, fueron aceptadas por el público.

*“Debo decir que ha sido muy enriquecedor compartir esta experiencia interpretativa y creativa con un músico como Fernando Mariña, ya que su alto nivel técnico y su sólida preparación musical, unidos a su intensa imaginación, facilitan cualquier sugerencia en la improvisación, conduciéndonos a mundos sonoros verdaderamente fascinantes y fantásticos”.*¹²

Hoy (2009) Ernesto García de León vive en la ciudad de México, es profesor de guitarra en la Escuela de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), compone y toca conciertos exclusivamente de su propia música.

¹¹ Biografía Ernesto García de León: <http://ernestogarciadeleon.com>

¹² Ediciones Pentagrama, la alternativa musical en México: <http://www.pentagrama.com.mx>

“No pienso en las obras complicadas técnicamente ni armónicamente, más bien, trato de ser expresivo con mi trabajo, los recursos teóricos con los que cuento hacen que la música surja de esa manera, trato de ser muy fiel a lo que pienso y ahí es donde se complican las cosas ya que la guitarra es un instrumento complicado”.

1.2 Acerca de Variaciones sobre un tema veracruzano y Son op. 4

Es una pequeña obra que surge en Diciembre de 1977 en un taller de composición a cargo de la maestra María Antonieta Lozano, ella encargó a sus alumnos que sobre un tema mexicano podían hacer alguna Variación, un arreglo o en dado caso componer una obra sobre el tema a escoger.

Durante el ejercicio Ernesto García de León recuerda sus influencias de su tierra natal Jáltipan, Veracruz y toma la parte de introducción del arpa de un son jarocho llamado “El balajú”, sobre el tema comienza a desarrollar las nueve variaciones que componen la primera parte de la pieza. En 1979 el compositor y guitarrista fue invitado a la Habana, Cuba, a ofrecer dos conciertos con motivo del premio de musicología en la Casa de las Américas. En ese mismo año compuso el *Son* para integrarla a las Variaciones. Concluida la obra, la dedica a la Casa de las Américas por motivo de su vigésimo aniversario.

Las *Variaciones sobre un tema veracruzano y Son, Opus.4* (1977-1979) junto con Las campanas (Sonata N°1), Opus.13 (1979-1982), El viejo, Opus.15 (1983), Preludio y Mariñon (De la Suite Tropical), Opus.17 (1982-1984), y Del Crepúsculo (Fantasía N°1), Opus.12 (1979-1982), son obras que integran el primer L.P. de Ernesto García de León, el propio autor nos brinda su música por guitarra de seis y ocho cuerdas, dicho material fue grabado en la sala de la casa de Guillermo Pous en 1984. En 2005 el L.P. es reeditado en CD por la editora mexicana alternativa PENTAGRAMA.

“Esta grabación la realicé con mi amigo Guillermo Pous en la sala de su casa en el año de 1984. En 1988 Guillermo la publicó en un Long Play con el mismo nombre que tiene ahora (Del Crepúsculo). La portada de este CD es la que originalmente quería yo para el LP, pero las fotos las encontré años después en un viejo archivo en

*la casa de mi madre. Las fotos corresponden al corredor de mi casa natal en Jáltipan, Veracruz, México. El texto del LP lo reproduzco en este CD íntegro como apareció en la primera edición, ya que lo que escribí en aquella ocasión está aún vigente en este momento”.*¹³

Realmente balajú puede tener muchos significados o tal vez ninguno, posiblemente en la canción se trate de un nombre propio.¹⁴ A continuación pongo un fragmento de la letra:

Balajú se fue a la guerra
y no me quiso llevar,
y no me quiso llevar,
Balajú se fue a la guerra.
Le dijo a su compañera
vámonos a navegar
a ver quién llega primero
al otro lado del mar.

Ariles y más ariles,
ariles y así decía
de noche te vengo a ver,
porque no puedo de día.
Ariles y más ariles,
ariles del carrizal,
me picaron las abejas
pero me comí el panal.

Quiero decir, y no quiero,
decir a quién quiero bien
decir a quién quiero bien,
quiero decir y no quiero,
porque si digo a quién quiero

¹³ Ediciones Pentagrama, la alternativa musical en México: <http://www.pentagrama.com.mx>

¹⁴ En tiempos virreinales, balajú fue -en el mar de las Antillas- el nombre de una goleta americana, en tanto que en las costas de Vizcaya se le llama balahú o balajú a una embarcación pequeña. En cualquiera de los casos, pareciera indudable la influencia negra afro-cubana y, mediante ella, la jamaicana o la dominicana. Fernández Castro, Hugo, *El estadio nacional y José Vazconcelos en México y Europa, nacionalismo, Música buena y música popular*, pp.82

ya van a saber a quién,
y esto es lo que no quiero
decir a quién quiero bien

1.3 El son jarocho

Ciertamente la palabra *son* es el termino de una lengua venerable en la historia del canto y la danza de México y del Caribe. Si analizamos la palabra *son* etimológicamente podemos darnos cuenta que proviene del latín *sonus*, “tono” que significa “ruido, el sonido”. Thomas Estanford hace una detallada investigación acerca de la palabra *son*, él menciona que en (1726-1739) el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia de la Lengua de los siglos XV y XVI, da la siguiente definición: *Ruido concentrado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con el arte, o música.*¹⁵ El *son*, pues, parece tener un significado intermedio entre ruido y música. Pareciera que estuviera involucrada una especie de distinción de clase musical. En la actualidad la palabra *son* es el nombre común de varios géneros musicales de origen afro-caribeño-mestizo que se cultivan en varios países de la cuenca del mar Caribe.

El empleo contemporáneo de esta palabra en México es más complicado de lo que podrían sugerir las fuentes antes citadas. La palabra connota una forma con tres aspectos distintos: el musical, el literario y el coreográfico. Como música, su ritmo básico es el llamado sesquiáltera, esta palabra parece derivarse del latín *sex qui alteral*, que significa “seis que altera”,¹⁶ o sea, que se puede reagrupar en dos grupos de tres o tres grupos de dos, parece estar entre los más congruentes en la alternancia rítmica entre 3/4 y 6/8, oscila entre un tono menor y su relativo mayor. La sesquiáltera es importante en el *son* mexicano, el ritmo se encuentra también en otras muchas partes de México y América Latina, y además parece pertenecer al complejo del son de la costa del Pacífico de Sudamérica y América Central.

En cuanto a su forma musical general, es en estrofas con un estribillo y una introducción instrumental que también puede intervenir repetida exactamente o en

¹⁵ Sanford, Thomas, *El son mexicano*, pp. 7

¹⁶ Sesquiáltera es el sinónimo de hemiola.

forma modificada entre los versos y el canto, normalmente los grupos que se forman tienen dotaciones instrumentales muy variadas, dependiendo de la zona del estado donde pertenezcan, en la región centro hasta la cuenca del río Papaluapan encontramos jaranas, requinto, arpa y el pandero tocado en Tlacotalpan. A partir de la sierra de los tuxtlas hacia el sur no se usa el arpa y se utiliza la guitarra de son. En algunos lugares se incluye el violín y la quijada de burro o caballo.

Por lo que toca a su forma literaria ésta es la copla, normalmente cantada con repeticiones de líneas de manera de repetir su expansión de unas cuatro líneas usuales de ocho sílabas cada una, con rima o asonancias en las últimas sílabas de las líneas segunda y cuarta. El contenido literario de estas coplas trata casi siempre de mujeres y amor, pero el tenor de este contenido no es sentimental a la manera del siglo XIX, aunque con frecuencia está bastante disimulado en dobles sentidos.

Como coreográfico el *son* es un baile de parejas zapateado y cuando se baila para una exhibición, normalmente se ejecuta en una tarima que actúa como un instrumento musical amplificado el sonido del rápido movimiento de los pies en el zapateado y haciendo audibles los contra ritmos que pueden ser complementos importantes en la música. Normalmente es un baile de cortejo simulando los hombres y mujeres un coqueteo alterno –acercando sus rostros hasta que sus labios casi se tocan antes de deslizarse a los lados opuestos y pasando espalda con espalda. Una variante importante de este baile era aquella en la cual se representaba el cortejo del gallo y la gallina, ambos podían blandir pañuelos en la mano, por encima de sus cabezas o detrás de sus espaldas, como para representar crestas o plumas de la cola. El zapateado parece representar la consumación del cortejo, quizás el mismo acto sexual.¹⁷

Ahora bien, para entender de donde proviene la palabra jarocho primeramente tenemos que remontarnos a la historia. En la enciclopedia digital o electrónica wikipedia varios musicólogos dan su punto de vista de acuerdo a sus múltiples investigaciones, una de ellas establece que es una palabra musulmana (jaro, puerco) y otras que es árabe (xara, excremento). Sea la palabra árabe o musulmana nos podemos dar cuenta que va relacionada con un mamífero no muy agradable por su aspecto y suciedad. Los

¹⁷ Sanford, Thomas, *El son mexicano*, pp. 7-29

españoles de Andalucía de la época colonial utilizaban jarcho para decirles a los cuidadores de aquellos animales, pero la mayoría de españoles utilizaban la palabra para decirles puercos a ciertos grupos mestizos como el "mulato pardo". El antropólogo Fernando Winfield, refiere que jarcho viene de jara, flecha o lanza, jarocha era la garrocha con que los arrieros puyaban a los animales.¹⁸

Los orígenes del son jarcho se remontan al siglo XVIII donde la música venida de España, principalmente de Andalucía y de las Islas Canarias se entremezcló con la música e instrumentos indígenas. Como se sabe la música española al llegar al nuevo continente ya traía muchas influencias judías, gitanas, árabes, y principalmente africanas. Las sevillanas, fandanguillos, bulerías, garrotines, peteneras desde España ya eran una mezcla interesante, nos podemos dar cuenta que el resultado de todo esto es la herencia musical que se generó en tierras veracruzanas lo que actualmente conocemos como son jarcho.

Evidentemente estas herencias se expandieron por todo el territorio nacional e incluso internacional, pero si nos enfocamos en el estado de Veracruz podemos encontrar una desigualdad evidente en la música del son jarcho, ya que como mencionamos anteriormente la instrumentación es variada dependiendo de la región y eso le da un carácter distinto.

Hay versiones como la que sostiene el etnomusicólogo de la Universidad de Hawaii. Randall Kohl donde dice que existen diferentes hipótesis acerca de los orígenes del son jarcho y que la mayoría de las investigaciones en torno a este género musical carecen de rigor científico. Desde el punto de vista de Randall Kohl, manifiesta que se ha hablado y se ha escrito mucho acerca de sus orígenes canarios, de la presencia del cante jondo, de la influencia africana... pero sin antecedentes históricos confiables, él piensa que es muy difícil establecer detalladamente los verdaderos orígenes y que mucha de esa información, se ha perdido para siempre.¹⁹

¹⁸ Son jarcho: <http://es.wikipedia.org/wiki/Jarcho>

¹⁹ Vázquez Pacheco, Jorge, *Gaceta Universidad Veracruzana, julio-septiembre 2003*, Nueva época, N° 67-69, Veracruz México. <http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta66/66/quemar/quemar01.htm>

Dejando las bases históricas a un lado nos enfocaremos a la expansión de esta música tan hermosa por todo el territorio nacional. Rafael Figueroa Hernández hace una excelente compilación (según mi punto de vista) sobre el son jarocho, dentro de su trabajo comenta que en 1925 Vicente Ruiz Maza y José Acosta fueron financiados por la Secretaría de Educación Pública para investigar y recopilar las diversas manifestaciones populares de las diferentes regiones de México, entre ellas el son jarocho. Dado el caso no fue eso lo que hizo que se diera a conocer la música veracruzana, sino hasta finales de la década de los años treinta que algunos músicos del estado fueron emigrando hacia la capital en busca de trabajo. En la época se estaban conformando las imágenes en el cine de lo que se consideraba como mexicano, aunque la música y las imágenes venidas de Jalisco se apoderaron de todo el ambiente cinematográfico.

Entre esta ola de músicos jarochos se encontraba Andrés Huesca (1917-1957) que llenó una época importante difundiendo el son jarocho en los años cuarenta y estableció una serie de cambios que marcaron el futuro de esta vertiente musical. Sin duda entre sus aciertos, es haber establecido el son jarocho en un ambiente muy cargado hacia el son jalisciense y una competencia fuerte del son huasteco, para ello tuvo que hacer unas modificaciones. Entre ellas es introducir un arpa más grande que la tradicional arpa diatónica jarocho, ¿Cómo llegó a esto? durante el rodaje de la película *allá en el Rancho Grande* se le pidió que tocara de pie por razones puramente cinematográficas y de imagen, así que decidió utilizar un arpa michoacana, “mucho más grande” lo que le permitía estar de pie. Esto tuvo una buena acogida entre los arpistas porque además de la mayor sonoridad, era más fácilmente transportarse cuando se tocaba de mesa en mesa en los restaurantes.²⁰

El éxito del son jarocho comenzó a notarse de inmediato haciéndose partícipe en grandes foros de la ciudad de México podemos mencionar: La XEQ, la B grande de

²⁰ Andrés Huesca fue el primero en grabar a José Alfredo Jiménez (el tema *Yo*), intervino en 77 películas, determinó cómo debía tocarse el arpa (de pie), participó en la música de la cinta *Los tres caballeros*, de Disney y le dio fuerza al son. En 1946 Miguel Alemán tomó “La bamba” como tema musical de su campaña, el éxito se debió a que se presentaba como espectáculo y no como música para bailar en un fandango.

México, la XEW y en muchos centros nocturnos como el Patio, el Folles, EL Bremen y El Sans Souci. El problema fue cuando la industria del espectáculo no permitió que el son jarocho se siguiera transformando, los empresarios pedían que los espectáculos que habían tenido éxito se repitieran una y otra vez, si acaso con variaciones en la lírica pero no en la música ni en la instrumentación.

Otros de los factores que ayudaron al no seguirse desarrollando el son jarocho fue la aparición del Ballet Folklórico de Amalia Hernández (1952), según la crítica de muchos veracruzanos fue el declive de la tradición. Aunque también consideran que gracias a las presentaciones internacionales del Ballet se dio a conocer el son jarocho en el mundo.

Para finales de 1970 la escena contemporánea del son jarocho comienza desde Tlacotalpan, Veracruz, con unos inicios un poco inciertos. Nacido originalmente como concurso pronto se llegó a la conclusión de que era imposible calificar con una misma tasa a la gran variedad de posibilidades en las cuales el son jarocho había devenido. Se decide entonces convertirlo en un encuentro en donde cada grupo simplemente era invitado a presentar su trabajo. Gracias al encuentro se comienza a ver que el son no es uno sino muchos, que las diferencias entre regiones pueden ser enriquecedoras y deben convivir en este mundo del son, principalmente en el festival se pueden escuchar sonos de las huastecas (potosina, hidalguense, tamaulipeca y poblana).

1.4 Análisis de la obra

La obra tiene giros característicos del son jarocho sobre todo en la cuestión melódica, aunque armónicamente se aplican modulaciones y cambios de tono que en el son jarocho no existen, ya que en la música popular la estructura armónica es como un pedal que se va repitiendo armónicamente. La obra está pensada en la ejecución de la guitarra académica.

Inicialmente se comienza en *la mayor* en 6/8. El tema del balajú lo podemos encontrar en la introducción que hace la guitarra emulando el arpa jarocho desde el principio hasta el séptimo compás, después rompe la melodía con un compás de 3/4 dándole importancia al bajo que va descendiendo a partir del cuarto grado y regresa al compás de 6/8 para concluir la idea principal.

I V7 I V7 I

V7 V IV iii ii I

Concluida la introducción se desarrollan las nueve variaciones en las siguientes tonalidades: var. I) *do mayor*, var. II) *mi mayor*, var. III) *sol mayor*, var. IV) *mi mayor*, var. V) *la menor*, var. VI) *mi menor*, var. VII) *la mayor*, var. VIII) *do mayor* y var. IX) *si mayor*. Estructuralmente la podemos encontrar de la siguiente manera:

Introducción) *la mayor* } Tema del balajú

Var. I) *do mayor*

Var. II) *mi mayor*

Var. III) *sol mayor*

Var. IV) *mi mayor*

Var. V) *la menor*

Se mueve por terceras hasta formar el acorde de *do*

Toma el quinto grado de la tonalidad de la introducción y regresa a el relativo menor de *la*

Var. VI) *la mayor*

Var. VII) *mi menor*

Invierte las tonalidades del esquema anterior

Var. VIII) *do mayor*

Var. IX) *si mayor*

Comienza a descender para volver a caer en *la mayor* en el son

En el sexto compás de la primera variación podemos encontrar la sesquiáltera o hemiola muy utilizada en la música latina, en esta parte la melodía principal la lleva el bajo, a partir del *do* en el $\frac{3}{4}$ comienza a descender de manera cromática hasta que en el último octavo del $\frac{6}{8}$ hace un brinco de tercera llegando a la sensible para concluir en el acorde fundamental reafirmando la tonalidad.



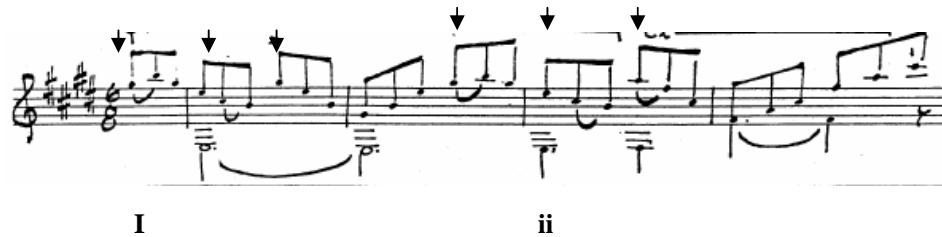
En la var. II, la primera frase está compuesta por cuatro compases llevadas por las notas agudas en cuartas paralelas, en la segunda frase la melodía principal la continúa el bajo mientras las notas agudas continúan por cuartas haciendo el papel de acompañamiento, armónicamente es similar a la introducción.



En la var. III, vuelve a utilizar el recurso del bajo cromático en los primeros cuatro compases mientras que la melodía principal se encuentra oculta entre todas las notas agudas.



En la var. IV, está formada por una serie de arpeggios, donde el bajo no tiene mucha importancia melódica como en las variaciones anteriores, simplemente confirma la armonía a través ritmos más largos, mientras tanto la melodía principal en el tema se encuentra oculta entre las notas que sirven de acompañamiento.



En la var. V, el tema del balajú es más claro, pero con la diferencia que está en el relativo menor y con algunas disonancias entre el *do#* y *si*, también se le agregan bajos ligados que llenan la sonoridad.

aparece una nota en las disonancias que parece *sol*, pero es el cero que indica que el *si* es al aire



En la variación VI, la melodía principal la lleva el bajo haciendo pequeñas frases de dos compases, pero al cambio de compás de 6/8 a 3/4, la melodía pasa a la parte aguda concluyendo la frase en el segundo tiempo del último compás.



Para la var. VII, comienza a la inversa en un compás de 6/8, uno de 3/4 y los siguientes en 6/8.



Como nos hemos dado cuenta la mayoría de las construcciones de frases en las variaciones anteriores es a partir del segundo tiempo del compás. En la var. VIII, las entradas son a contratiempo y el patrón rítmico cae al primer tiempo en las semifrases dándole el acento muy característico del son jarocho.



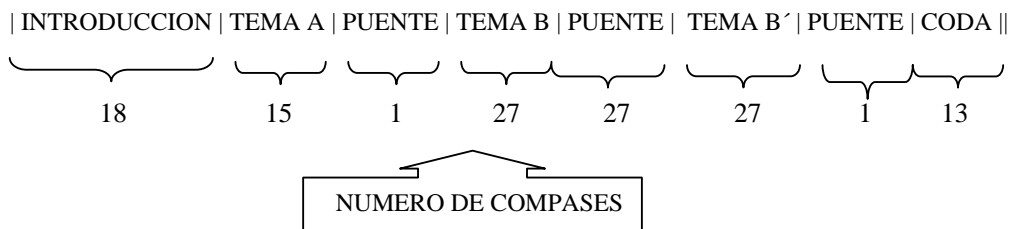
En la var. IX, combina un compás de 6/8 y uno de 3/4 hasta completar los 8 compases que conforman la variación, durante las frases encontramos disonancias de segundas menores. Armónicamente concluye en el acorde de quinto grado haciéndolo inestable para poder resolverlo en el son.



I V I

V

La estructura del *son* está construida de la siguiente manera:



El *son* comienza con una introducción que podría pensarse que es atonal, pero durante los compases aparece la nota “la” ligada estableciendo que aún continuamos en *la mayor*. Finalmente en el compás 16 se confirma la tonalidad con el I y V quinto grado en forma de acompañamiento.



COMPÁS 16

I V

Inicia el tema A en 6/8, con una figura rítmica de negra con puntillo, negra, octavo, el compás continuo cambia a 3/4 manifestando el acompañamiento en el quinto grado y regresa al 6/8 continuando con el tema

Acompañamiento

V

En el compás 30 retoma las cuartas paralelas haciendo la misma función que en la variación III.

V7 I

Antes de comenzar el tema B hay un pequeño puente de un compás. Armónicamente el tema B inicia en el segundo tiempo y se presenta con una nota pedal de “do” en un compás de 3/4 con una figura rítmica de negras que dominan la frase. Terminada la frase continúa con una combinación de 3/8, 2/8 dándole un carácter más acentuado simulando el acompañamiento del arpa jarocho.

Puente tema B

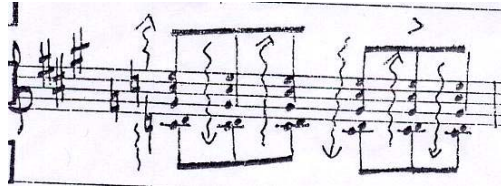
sfz I

En el compás 63 aparece un puente más largo con variantes rítmicas y continúa con rasgueos tal como lo hace la jarana en el acompañamiento. Para concluir con la obra empieza el tema B´ se va a la coda y fin.

Inicio del puente



rasgueos imitando la jarana



1.5 Sugerencias interpretativas

En el estudio anterior de las *Variaciones sobre un tema veracruzano y son op.4*, se sabe que proviene de una canción popular del Estado de Veracruz llamado “el balajú”. Dentro de todo el contexto manejado en el capítulo 1, se menciona que la música popular es la principal fuente de inspiración, y para entender mejor el lenguaje moderno que utiliza Ernesto García, se recomienda escuchar la canción con la instrumentación original de la música jarocho, básicamente el propósito es distinguir la introducción que realiza el arpa, ya que es el tema principal de las variaciones. Es muy importante poner atención a las armonías, sobretodo porque el compositor rompe los círculos armónicos a través de disonancias y modulaciones. Con la recomendación se pretende lograr una mejor conciencia del intérprete hacia la obra, así que, utilizando cambios de timbres, reguladores y el buen conocimiento de lo que son las “variaciones y el son” se conseguirá una mejor interpretación.

En cuanto a los recursos técnicos, hay ciertos saltos que presentan dificultades mecánicas, pero si se trabaja despacio y se adelanta la vista sobre el lugar donde caen los dedos de la mano izquierda el problema se resuelve con facilidad. Otro detalle que debe tenerse en cuenta, son las voces principales ocultas entre los arpeggios; hay que buscar la melodía y acentuar las notas, dividiendo el acompañamiento con la línea melódica.

CAPÍTULO 2.

PAISAJES MEXICANOS DE RENÉ VIRUEGA

René Viruega Flamenco

2.1 Biografía

“Mi influencia siempre ha sido Ponce y, aunque he hecho muchas cosas en distintos estilos, me baso en cuestiones nacionales, porque me interesa lo de mi País y siento que no se ha explotado del todo”.²¹

René Viruega F.

René Javier Viruega Flamenco, nace en el Distrito Federal, México, el 19 de octubre de 1946. Hijo del Matrimonio entre Eloy Viruega y Alicia Flamenco. René Viruega viene de una familia que le gusta la música; su abuelo, Don Felipe Flamenco tocaba el salterio que él mismo construía, tocaba la trompeta y además era compositor. Don Felipe como trompetista llegó a formar parte de orquestas, pero un accidente con lesiones en la boca lo alejó de los escenarios. Su padre, Eloy Viruega también tocaba la guitarra y cuando era joven empezó a estudiar en el Conservatorio, sin embargo por cuestiones económicas tuvo que dejar la Escuela.

*“ De niño traía la música por dentro, recuerdo que a una edad temprana estaba de moda las rondallas y muchas canciones de ese tipo, mi mamá las cantaba y yo siempre estuve a un lado escuchándola cantar hasta que me fui aprendiendo las canciones, y mi papá, siempre nos inculcó la música a mis hermanos y a mí”.*²²

No sólo el padre de René fue su primera imagen como guitarrista, sino también sus tíos y su mamá, ya que Eloy Viruega le había enseñado a tocar la guitarra a su esposa y cuñados. Así, entre los familiares más cercanos, los miembros más pequeños de la familia Viruega se fueron desarrollando musicalmente en una época llena de grandes artistas. Con los años el pequeño René estudió en el Colegio Coyoacán donde su profesor de música fue seleccionando a los niños por edad y los iba ordenándolos por voz para formar el coro de la Iglesia de San Juan Bautista.

²¹ palabras de René Viruega en la entrevista realizada el 27/03/2009 por José Luis Lomán Adata, México D. F.

²² Las siguientes citas marcadas con negro son palabras del autor en las entrevistas realizadas en la casa del compositor, Coyoacán, México D. F., el 27/03/2009 y en la Escuela Nacional de Música el 20/10/2009 por José Luis Lomán Adata.

“Recuerdo que cuando iba en la primaria tuve la oportunidad de formar parte del coro de la Iglesia de coyoacán, con el paso del tiempo llegué a ser solista del coro, fueron momentos muy emotivos y son cosas que no se olvidan, las tengo en mi memoria por siempre”.

A los 15 años al joven René le comenzó interesar la guitarra, y le pide a su padre que le enseñara a tocarla, pero por cuestiones de la edad la abandona, ya que también tenía la inquietud por el deporte, los amigos y todas esas cosas por las que pasan los adolescentes, hizo dos o tres intentos por retomarla hasta que decide definitivamente ser guitarrista. En 1967 crea su primera obra para guitarra; cuando la escucha su papá le comenta que sonaba a un Andante, así el joven compositor decide dejar ese nombre a su primera obra. Un año después comienza a estudiar en la Escuela Superior de Música, donde dura poco tiempo. Posteriormente ingresa al Conservatorio Nacional de Música en el cual concluye su carrera como guitarrista.²³

En el Conservatorio estudia la carrera con el destacado Maestro Guillermo Flores Méndez quién lo instruye y perfecciona en la técnica de la guitarra clásica, aparte de sus clases con Flores Méndez tomó cursos con los maestros Oscar Ghinglia, Alirio Días, Javier Hinojosa, Abel Carlevaro, Leo Brouwer y Carlos Barbosa. Durante su época de estudiante René Viruega continúa escribiendo música original, aunque mucho de ese material se perdió, entre ellas una obra llamada “Pequeña” que era al estilo de Bossa nova, cuando la escuchó su maestro de solfeo Daniel Zarabozo que en ese momento era Director de la Típica de Tata Nacho quedó encantado felicitando al joven compositor. En 1970 el profesor Guillermo Flores recomienda a René para dar clases de guitarra en la Escuela de Iniciación Artística N° 1, de Bellas Artes. En 1971 trabaja como asistente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Dos años después obtiene la titularidad por concurso de oposición. En 1980 ingresa como catedrático en el Conservatorio Nacional de Música. En ese mismo año el maestro y guitarrista Sergio Carrisoza y el Sr. Director Armando Montiel Olvera lo proponen para dar un curso a nivel nacional para titular a maestros de educación musical, obteniendo por esto un reconocimiento por el

²³ Lo documentado con anterioridad fue una recopilación de anécdotas hechas por el maestro Viruega.

entonces presidente de la república, José López Portillo.²⁴ Fue jurado en los concursos de guitarra de Paracho, Michoacán, entre los años 1980 y 1982.

Uno de los maestros de quien más aprendió René Viruega las melodías y ritmos de la música popular fue el compositor yucateco Vicente Uvalle Castillo, un músico muy completo y reconocido por sus más de doscientas obras, desde clásicas hasta populares.²⁵ El maestro Uvalle siempre fue un instructor musical de René Viruega cuando formó su primer cuarteto en 1964.²⁶ En 1985 establece un cuarteto más sólido llamado “Guitarras Mexicanas” integrado por el hermano, el Dr. Sergio Viruega, el Arq. Javier Gómez y el Escultor y Pintor Miguel Galván, durante ese periodo René Viruega comienza a trabajar con arreglos, transcripciones y composiciones para cuarteto de guitarras. Fue tan bueno el trabajo que Juan Helguera los invitó a su programa de radio para presentar el Concierto de Brandenburgo que René había transcrito y adaptado para guitarra.

“El primer cuarteto lo formé antes de que empezara a estudiar, conocí al maestro Uvalle y nos juntamos varios amigos que les gustaba la guitarra, pero que no eran guitarristas y formamos el cuarteto como fuera, la segunda vez que formé el cuarteto fue con mi hermano y otros dos amigos, mas o menos entre 1984 y 1985”.

Con la salida de Miguel Galván del cuarteto, se integra al proyecto Julio Cesar Gonzáles Vallejo un alumno muy destacado de René Viruega. Al paso del tiempo Javier Gómez decide salirse del cuarteto y, al no encontrar un nuevo integrante, a Sergio se le ocurre formar un trío (1990).²⁷ Con esta nueva decisión René Viruega comienza a trabajar con la escritura de la música de tríos, encargándose de la dirección musical. Tanto el cuarteto como el trío participaron en innumerables presentaciones en Salas de Conciertos, así como en radio y T.V. por toda la República Mexicana.

²⁴ Biografía del guitarrista, profesor y compositor René Javier Viruega, VIII Semana Internacional de Guitarra de la UNAM, noviembre 2009, Difusión Cultural-UNAM.

²⁵ Biografía de Vicente Uvalle Castillo, Sociedad de Autores y Compositores de México, SACM: <http://www.sacm.org.mx>

²⁶ El primer cuarteto formado por René Viruega sólo dura poco tiempo dándole fin en 1966.

²⁷ La formación grupal fue como trío vocal con guitarras y requinto, con la finalidad de tocar y cantar Boleros. Al paso del tiempo llegaron a conocer a Alfredo Gil integrante del trío los Panchos. La desaparición del trío fue en 1998.

En especial el trío consiguió más el éxito por la popularidad de la música y en 1994 el representante japonés de la Nisan en México los invitó a realizar una gira por Japón. En 1997 la Pianista y Directora de orquesta Pilar Vidal, invitó al trío a participar en unos conciertos con la orquesta que ella dirigía. Los conciertos se realizaron en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes y en la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl.

“Mi hermano se quedó con la inquietud y me sugirió formar un trío. Pensé que iba a ser un trío de lo mismo, pero ¡Nunca me imaginé que con canciones! Para mí fue un cambio tremendo porque estaba acostumbrado a la música clásica muy formal. Cuando formé el trío aprendí mucho más de lo que había imaginado, ya que tienes que tocar parado y no ves el diapasón de la guitarra, tienes que estar de frente para que la voz salga, eso fue un detalle problemático porque yo no estaba acostumbrado, tuve que aprender a cantar la segunda y tercera voz, a orejear los requintos y las letras de las canciones”.

Actualmente (2009), René Viruega se desarrolla como profesor de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en el Conservatorio Nacional de Música. Como académico, y por su labor pedagógica ha tenido destacados alumnos a lo largo de su carrera, podemos mencionar: Alberto Ruiz, Juan Carlos Laguna, Fernando Villa Nueva, Mario Abonce, Alejandra Arciniega, Rafael Nava y Antonio Corona Alcalde. Y como compositor sigue ampliando el repertorio de guitarra con sus obras y arreglos. El 9 de noviembre de 2009 se le rindió el primer homenaje en vida por su trayectoria musical en la VIII Semana Internacional de Guitarra de la UNAM, realizada en la Sala Xochipilli de la ENM, participando como interpretes de sus obras maestros y alumnos de la misma escuela.

2.2 Acerca de Paisajes mexicanos

Paisajes mexicanos nace con la idea de recopilar varios ritmos de la República mexicana y con la finalidad de demostrar lo bello que es México a través de su folclor. La experiencia que tiene René Viruega como arreglista de música popular y la gran habilidad de componer, crea una de las más bellas composiciones al estilo mexicano como lo hizo Manuel M. Ponce en sus tiempos.

“Mi influencia viene siendo un poco Manuel M. Ponce y el maestro Vicente Uvalle Castillo. Aunque Uvalle no fue mi maestro en la cuestión de la guitarra ni en composición, yo tomé muchos consejos de él, ya que siempre me gustaron sus composiciones porque su música fue muy nacionalista”.

La primera parte con la que comienzan los *paisajes mexicanos* es con una *Danza*, que está dedicada al maestro Guillermo Flores Méndez. En ella el compositor refleja al principio el cambio que ha tenido la gran ciudad de México con el ruido de los automóviles y sus escandalosos clapsón, el mismo maestro Viruega lo describe así:

“Al principio pensé en todo el ruido que hacen los carros, las disonancias de la introducción es para imitar un poco el congestionamiento tan tremendo que tenemos en esta ciudad, si estás en una Avenida lo primero que oyes es un desorden de trancito, los clapsón de los automóviles forman la primera parte de mi obra, después, es como si salieras de la gran ciudad y te fueras a dar un paseo por algunos estados de la República, poco a poco la obra te va llevando a un gran viaje”.

Comienzan a aparecer los temas y ritmos mexicanos, el primero, es el tema del Durazno de autor desconocido, pero que Manuel M. Ponce recopila. Conforme el viaje continúa, el primer destino es el Estado de Jalisco donde podemos encontrar un fragmento de sones jaliscienses, luego, hay una segunda parte donde la atmósfera de la obra nos envuelve con la melancolía de la guitarra, en esta sección nos encontramos en el Estado de Michoacán, siendo la parte más emotiva del primer viaje.

“En el Andantino canzone; recuerdo la tranquilidad de Paracho, Michoacán y la fantástica isla de Janitzio que es realmente impresionante, trato de evocar esa tranquilidad por medio de melodías suaves para describir aquellos pueblitos”.

El segundo movimiento, es un *Huapango Chilena guerrerense* llamado *Tierra Sureña*, dedicado a Rogelio Sandoval, amigo del maestro René Viruega. Principalmente en éste movimiento hay dos temas muy conocidos de la chilena “San Marqueña de Agustín

Ramírez²⁸ y Acapulqueña linda de Fernando Rosas”, en el segundo viaje nos lleva a los Estados de Guerrero colindando con Oaxaca, dentro de la obra son muy claros los ritmos que encontramos de la Costa Chica. Tierra Sureña fue concluida el 28 de diciembre del año 2000.

“Para la Chilena me basé sobre el nombre de Paisajes mexicanos, quise hacer mención a través de diferentes partes de la República y de la música de nuestro País. Trato de que la gente se imagine a parte de la música, la vestimenta, el baile e incluso la comida”.

El tercer movimiento, es un *Vals Capricho* con estilos musicales oaxaqueños llamado *Nayeli* dedicado a la hija del maestro René Viruega, la pieza es dedica por el cariño y significado del nombre: Nayeli que en lengua Zapoteca quiere decir “te quiero”. En el Vals podemos encontrar temas muy conocidos del Estado de Oaxaca como la “Sanduga de Máximo Ramón Ortiz” y continúa con el tema de “Dios nunca muere de Macedonio Alcalá”.

Cuando nos adentramos a territorios oaxaqueños en el tercer viaje de *paisajes mexicanos*, nos damos cuenta del gran significado cultural y emotivo que nos provoca *Nayeli*, ya que mucha gente de Oaxaca conoce estos dos temas que el maestro maneja perfectamente en su obra. *Nayeli* fue concluida el 30 de julio de 1998.

“Esta pieza la pensé en mi hija, recuerdo que Nayeli era muy caprichosa cuando estaba pequeña, y por eso decidí ponerle Vals Capricho. En especial éste movimiento me costó mucho trabajo porque tuve que pensar la manera de ligar los temas sin que se perdiera la esencia musical del estilo oaxaqueño”.

El cuarto movimiento, *Danza II, Son veracruzano*, dedicada al compositor y guitarrista Ernesto García de León. En la *Danza II* continúa el viaje hacia el Estado de Veracruz, en ella el compositor maneja dos temas principales “El siquisiri” donde trata de emular el arpa y el tema “El cascabel” donde emula la jarana.

²⁸ José E. investigador de (FONADAN- S.E.P.) en su libro LA CHILENA exige públicamente se corrija el autor de esta pieza, ya que en los catálogos aparece como autor Agustín Ramírez, siendo que el creador fue Emilio Vásquez cura párroco de San Marcos Gro.

García Arreola, Román, *La música y el baile de chilena en la costa oaxaqueña*, pp.25

Los paisajes mexicanos de René Viruega no concluyen con estos cuatro movimientos y sus diferentes danzas, ya que el compositor tiene la inquietud de continuar los maravillosos viajes a otros dos estados de la República Mexicana, uno de ellos es Yucatán con los bambucos yucatecos, donde piensa utilizar algunos temas del compositor Vicente Uvalle, y para concluir los paisajes decide trasladarse musicalmente hacia algún estado del norte de nuestro México para adaptar las polcas al que será el último movimiento de tan maravillosa obra para guitarra.

2.3 El jarabe

Indudablemente los orígenes del jarabe se encuentran en las danzas zapateadas españolas, principalmente en la Segundilla, cuyos principios se apuntan por el siglo XVI; en el fandango de la misma edad, en la Zambra, danza morisca que sufrió en el siglo XVI influencia americana. Las danzas zapateadas como la Segundilla, el Fandango y similares, estaban muy lejos de ser bailes cortesanos. Los primeros colonos las trajeron puras y las bailaban sin diferencia; pero poco a poco, fue evolucionando con el mestizaje dándole un nuevo temperamento y una nueva manera de sentirla en la sangre.

Gabriel Saldivar sostiene en su libro “El Jarabe”, que la sociedad colonial entre los siglos XVI y XVII, buscaban divertirse en un paseo llamado el Paseo de jamaica, ahí los cortesanos después de la comida preparaban las carrozas para dirigirse a aquel sitio donde admiraban el canal lleno de canoas y trajineras enfloradas con bailarines acompañadas de gran número de músicos y cantores. Seguramente en las canoas reducidas se comenzó a bailar el jarabe de forma muy primitiva, en cuanto al baile de tarima como actualmente lo conocemos es mucho más complejo por el movimiento corporal y la forma en que se desplazan los bailarines.²⁹

El Jarabe tuvo muchos problemas en la época de la Santa Inquisición, precisamente en 1752 se denuncia a la Inquisición una tonada llamada El Jarro por un clérigo que estuvo en el fandango, los sones y las canciones considerados como ofensivo a la religión eran prohibidos bajo las severas penas de excomunión. Fue caracterizado en documentos de

²⁹ Saldivar y Silva, Gabriel, *El jarabe. Bbaile popular mexicano*, pp.3-7

la inquisición como un baile lascivo ejecutado entre actos en los teatros de la ciudad de México, donde se le anunciaba como “baile de la tierra” que quiere decir quizá “baile de estas tierras”.

El jarabe era un ritmo de entusiasmo que alentaba a los hombres mediante los combates bélicos que sucedían en el País en distintas épocas, se pueden mencionar la guerra de independencia por parte de los insurgentes, la guerra contra el invasor yanqui, en la Intervención Francesa y en la Revolución de 1910.

Entre los primeros Jarabes impresos para guitarra, se encuentra la imprenta de Murguía y Cía.; con arreglos de Julio Ituarte, medio siglo después de las *Variaciones sobre un tema del Jarabe Mexicano* de José Antonio Gómez, y la colección de 30 Jarabes y sones dispuesta por Miguel Ríos Toledo. Después, José de J. Martínez con su verdadero Jarabe Tapatío, por varios sones populares de Jalisco, publicado en 1913.³⁰

Se considera que los mejores jarabes se bailaban en los estados de Guanajuato, Jalisco, Colima y Nayarit, especialmente en la costa. Es un baile espontáneo, porque en donde hay música y gente se puede dar. Cuando se preparaba con anticipación se colocaba una plataforma de madera sobre un área excavada o se enterraban ollas debajo con el fin de producir gran resonancia, hoy en día se hace pero en grandes escenarios en donde la gente puede ver los movimientos de los bailarines.³¹

2.4 La Chilena guerrerense

Geográficamente, la región de la Costa Chica está constituida por la zona litoral comprendida entre Acapulco, Guerrero y Puerto Ángel, Oaxaca; está limitada al sur por el Océano Pacífico y al norte por la Sierra Madre del Sur. Este espacio es compartido por la población indígena, mestiza y afro-mestiza; la razón principal que justifica la pluralidad étnica de la región se remonta a la época del virreinato. En el inicio de este periodo el abuso y trato constante de los encomenderos y las epidemias de viruela y sarampión casi terminaron con la población indígena local. Esta baja en el número de

³⁰ Saldívar y Silva, Gabriel, *El jarabe. Bbaile popular mexicano*, pp. 8

³¹ El jarabe: <http://cultura.jalisco.gob.mx>

nativos propició que el tráfico esclavista y la trata negrera adquirieran mayores proporciones y vigencia al interior del gobierno colonial.

Durante este mismo periodo y en lo consecuente, muchos de estos esclavos huyeron de haciendas y trapiches, formando comunidades libres llamadas palenques en diversos sitios de la costa. Desde épocas muy tempranas, el mestizaje entre indígenas y africanos fue profuso y regularmente fue el resultado de relaciones hostiles. En este proceso de mezcla no sólo intervinieron los pobladores nativos y los africanos recién llegados, si no además españoles y asiáticos, entre 1580 y 1730 llegaron embarcaciones que arribaron ininterrumpidamente por el Pacífico a Acapulco, trayendo esclavos no sólo de Filipinas si no también de muchas partes de Asia e Indonesia. Por otro lado el contacto con América del Sur fue frecuente con la existencia de una ruta comercial que vincula a Acapulco con Perú desde comienzos del siglo XVII.

La Costa Chica cuenta con una rica diversidad de tradiciones musicales de diferentes influencias culturales (afroandaluzas, prehispánicas, orientales y sudamericanas). Dicho complejo musical comprende distintos géneros musicales y una amplia gama de bailes y danzas. Entre los géneros musicales tradicionales pueden destacarse el corrido, la chilena y el son.³²

La chilena, como su nombre lo indica tiene su origen en Chile, más exactamente en la cueca chilena, sin embargo existen versiones que su verdadera procedencia es del Perú, y que es una derivación de la zamacueca la que al pasar por Argentina adquiere el nombre de zamba, y al pasar a Chile adopta el nombre de cueca, en tanto en el Perú se arraiga como marinera, y que en la velocidad de su ejecución es las que las hace diferentes en cada país.³³

De acuerdo con la investigación que hace Román García sobre el nacimiento de la chilena en costas mexicanas a través de un documento guardado en el Estado de Oaxaca, nos relata que hacia el siglo XIX, Porfirio Días reclutó hombres en tierras soltecas para la batalla contra los franco-imperialistas. Entre los hombres que se

³² Ruiz Rodríguez, Carlos, *Versos, música y baile de artesanía de la costa chica, San Nicolás, Guerrero, El Ciruelo, Oaxaca*, pp.9-12

³³ García Arreola, Román, *La música y el baile de chilena en la costa oaxaqueña*, pp.3

enlistaron se encuentra un joven llamado Martínez Gopar, que hizo amistad con otros combatientes de origen chileno, después de largo tiempo al concluir las batallas fueron devueltos a su hogar y tierra natal a cada uno de los soldados.

Martínez Gopar y el chileno se separaron prometiéndose estar en contacto para volverse a ver. En 1879 Martínez Gopar, recibió noticias del chileno que ahora era capitán de un barco avisándole que el año siguiente iba a arribar en Puerto Minizo. Al llegar la embarcación, por la tarde toda la tripulación bajó a tierra a compartir vino chileno y el mezcal solteco.

Cuando se hubo roto el hielo entre soltecos y chilenos los primeros músicos soltecos tocaron sones regionales, al terminar su audición, el capitán pidió permiso para que miembros de su tripulación tocaran y bailaran música de su tierra natal, los soltecos oyeron extasiados la música, y tanto les gustó, que pidieron que se repitiese una y otra vez, mientras tanto hombres y mujeres se ofrecieron para aprender a bailar las “chilenas”. De dos a tres días duro la enseñanza de chilenas de parte de los marineros, al cabo de este tiempo los músicos de tierra ya sabían tocar de oído y de memoria las chilenas, también sabían zapatear, moverse y mover el pañuelo igual como lo habían hecho los marineros. Su capitán muy a su pesar dio la orden de levantar anclas y de Puerto Minizo seguir su ruta rumbo a Acapulco.³⁴

Si hablamos de la chilena en su forma y estructura, tiene una introducción instrumental, que a veces alterna con los versos y estribillos, con frecuencia es simplemente la música de un verso interpretada por un violín o una guitarra haciendo requinto, generalmente es un ritmo de 6/8, cuando las coplas se cantan, los instrumentos melódicos permanecen callados o asumen el papel de simples acompañantes, aunque no es una regla, por lo general se interpreta en modo menor, se caracteriza porque termina con uno o más versos de despedida. Cuando la chilena se toca con orquesta, invariablemente la sigue un son; Este ritmo es más enérgico que la chilena tradicional. El tema más frecuente de la chilena es como en el son, el amor y las mujeres. En ocasiones las letras de las chilenas describen la belleza natural de la costa del pueblo natal.

³⁴García Arreola, Román, *La música y el baile de chilena en la costa oaxaqueña*, pp.20
Documento guardado por el Lic. Jesús Martínez Vigil. Notario Público N° 2 del Estado Libre y Soberano de Oaxaca.

Durante el baile, los bailarines mantienen inmóviles el torso y cabeza en tanto los pies bordan los pasos. En cierto momento las parejas se acercan y de pronto con un movimiento evasivo giran y se colocan espalda con espalda para después volver bailando a quedar de frente; se utiliza un pañuelo que agitan constantemente y para el baile una tarima llamada Artesa o Canoa que se coloca boca abajo sobre unos palos que la levantan unos centímetros del suelo y sobre ella bailan las parejas.³⁵

2.5 Música de Oaxaca

La fiesta mayor del Estado de Oaxaca es la guelaguetza, conocida también como “lunes del cerro”, pero es tan solo una parte de lo que es la música oaxaqueña. No podemos hablar de la música de Oaxaca por una pequeña muestra que es la guelaguetza que se festeja en el mes de julio, hay elementos sociales, culturales e históricos que hacen la cultura musical mucho más compleja y difícil de estudiar. La música y el canto desempeñan un papel en la vida de los aldeanos, está ligada a la comunicación, a la imaginación y a la creación.

Al llegar los españoles a la región oaxaqueña dominaban la zona de los mixtecos y los zapotecos. La educación que impusieron los españoles por medio de la evangelización de los indígenas tuvo consecuencias que en estos días podemos ver y escuchar.³⁶ Esta educación se basó en la enseñanza de la música, el canto y la danza con el objetivo de que los indígenas se aprendieran el credo católico. Al mismo tiempo que la música religiosa se desarrollaba en las iglesias y conventos, en los pueblos la formación de cantantes, compositores y grupos folklóricos instrumentales también iba en aumento.³⁷

Lo más notable sin duda es la música ejecutada con banda de alientos, tan característica en casi todo el Estado de Oaxaca. Desde el siglo XIX concretamente en los finales del mismo, la música oaxaqueña va tomando un sentido tradicional muy apegado a la gente y a sus costumbres. Al iniciar el siglo XX, junto con los antecedentes musicales de

³⁵ García Arreola, Román, *La música y el baile de chilena en las costas oaxaqueñas*, pp.46

³⁶ Muchas de las festividades católicas contienen rituales indígenas que fueron ocultas para que los españoles no se dieran cuenta de las adoraciones a sus dioses.

³⁷ Al llegar los colonizadores trajeron una variedad de instrumentos que poco a poco los indígenas, negros y mestizos fueron dominando.

finales del siglo XIX, las composiciones musicales tienen una proyección nacionalista. La música que se encuentra en la sierra oaxaqueña se manifiesta en las fiestas patronales, bodas y toda clase de eventos sociales en especial el jarabe mixteco, mientras que las chilenas y sones se pueden encontrar en la costa con el mismo fin. Un claro ejemplo es en la región de Santo Domingo Tehuantepec con La Sandunga (música de origen español, derivada del jaleo andaluz, fue presentada por primera vez en el Teatro Nacional, en la ciudad de México en 1850)³⁸ de Máximo Ramón Ortiz que compuso la letra con la cual se le conoce y canta en la actualidad.

La música para difuntos es muy tradicional y notoria en Oaxaca, durante los funerales se observan las costumbres ancestrales de sus pobladores y se hace patente una profunda cohesión social manifestada a través de la solidaridad de todos los miembros de la comunidad. En los valles centrales de Oaxaca los funerales se acompañan con música de banda tocando las notas de un himno oaxaqueño “Dios nunca muere”.³⁹

2.6 El huapango

El significado y origen de la palabra huapango ha dado lugar a polémicas, las tres posturas más conocidas son las siguientes: a) Proviene del náuatl “cuauhpanco”, que significa leño de madera “ipan”; sobre él, y “co”, lugar, es decir: sobre el tablado o sobre la tarima, por lo que los bailes de tarima están comprendidos dentro del huapango. b) Es una alusión a los pobladores del Pango (refiriéndose al río Pánuco, que marca el límite entre los Estados de Veracruz y Tamaulipas), a través de una síncopa cuyo significado probablemente haya sido los cantos y bailes de los huastecos del Pango. Y c) Es una deformación o derivación de la palabra que da nombre a un canto flamenco: fandango, el cual, además de estar ligado a la génesis del huapango, sirve como vocablo para designar fiestas. Para otros, huapango sólo quiere decir son huasteco.⁴⁰

No es fácil ubicar el origen histórico del huapango, pues es posible que haya existido entre los indígenas, pero lo más probable es que fue la gran influencia de géneros

³⁸ Barbosa Pescador, David, *La música tradicional de Oaxaca*, pp.9-15

³⁹ Descripción tomada del casete, Música popular para difuntos, Oaxaca, Discos Pentagrama, investigación de textos de Vicente Mendoza, INAH-INI-CONACULTA.

⁴⁰ Méndez Salas, Eduardo, *Manifestaciones culturales, tradiciones, costumbres: Huapango y su esencia dentro del patrimonio cultural inmaterial*, UVI

musicales populares que nos trajeron los españoles durante la época colonial. La llegada de la población ibérica como los andaluces-gitanos, vascos, navarros, flamencos y la fusión de formas musicales europeas, indígena y africana dieron lugar al nacimiento de una expresión musical con carácter propio y regional que en constante transformación iría diferenciándose en cada uno de los lugares y regiones para resultar en una amplia variedad de estilos e intérpretes que siempre lo hacen distinto de una ejecución a otra.⁴¹

El elemento más importante es el ritmo; de tiempo muy vivo, generalmente el compás del huapango en su parte armónica es de 6/8 pudiendo aparecer el 3/4 o la combinación simultánea de 6/8 con 3/4 o la alternación de 6/8 con 2/4, en ocasiones la mezcla de estos con valores irregulares. El rasgueo de la guitarra es muy rápido, el músico da un golpe con sus puños sobre las cuerdas, en tiempos diferentes del compás pero casi siempre señalando el principio de este con acento marcado, produciendo un ritmo peculiar del huapango. A esta ejecución los huapangueros la denominan azote. El "azote" en la guitarra quinta o huapanguera, que es la que generalmente marca el ritmo del baile, varía según las regiones y las ejecutantes. El más común en la huasteca es el que se ejecuta en compás de seis octavos. Otro de los rasgos que distinguen al huapango huasteco es el falsete, cuyo origen es posiblemente la falta de educación de la voz de nuestros indígenas, los cuáles al querer imitar los sonidos agudos de las voces educadas de los europeos, quebraban el sonido por no sostener la posición debida en su garganta, y muchos más opinan que puede ser una manifestación natural del pueblo huasteco.⁴²

El huapango se toca y se baila por lo general en las costas y particularmente en el Golfo, pudiéndose distinguirse tres regiones; la del norte que comprende la huasteca; la del centro que abarca la parte media de Veracruz y la del sur, llamada también de Sotavento, según la región, el huapango toma características particulares. En este sentimiento, vivo y rítmico, creado por el pueblo, intervienen principalmente sones, jarabes, tonadillas, seguidillas, coplas, cantares, etc.; los cuales ejecutan en estilo de huapango. Antiguamente el acompañamiento era con arpa y guitarra, pero posteriormente se introdujeron otros como las jaranas, en trecillo (de tres cuerdas dobles a manera de guitarra), o bien a falta de arpa, el conjunto de un violín y una jarana o

⁴¹ Samora Sánchez, Obed, *El huapango máxima expresión del ser huasteco*, cronista vitalicio de la ciudad de Tuxpan: http://tuxpan.tn.com.mx/t_cr001.php

⁴² Hernández Abrego, Moisés, *Danza popular de México*, Instituto Cultural "Raíces Mexicanas", Hidalgo, Sonos huastecos, huapangos: <http://www.folklorico.com/bailes/hidalgo/huapango-hidalgo.html>

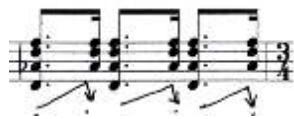
solamente un violín y una guitarra. En la actualidad el conjunto mas común en la parte norte de la huasteca es la que forman: el violín, la jarana, y la guitarra quinta doble, llamada también huapanguera, cuya afinación más usual es: sol, re, sol, si, mi, octava inferior, cuyos índices acústicos corresponden a la parte más grave a la tercera octava del sistema diatónico, que le da sonoridad grave muy peculiar, que contrastan con el acompañamiento agudo de la jarana cuya afinación es: sol, si, re, fa, la y con los sonidos del violín, que es el que lleva la parte melódica.

2.7 Análisis de la obra

Los *Paisajes mexicanos (Danza)*, es el primer movimiento de la obra. Se encuentra en compás ternario de 6/8 en *la mayor*, está dividida en dos secciones, *Allegro* y *Andantino canzone*. El *Allegro* comienza con una introducción de cuatro compases construida con la tónica en distintos registros, mientras el bajo desciende una segunda (de la tónica a la sensible) creando una tensión para caer nuevamente en la tónica, en el siguiente compás el acento de las cuartas aumentadas generan el sonido de los clapsos formando un sentido caótico.

Para el quinto compás inicia el tema A del “Durazno”, la repetición del tema se encuentra al término de la frase, pero en el quinto grado. Terminado el tema principal le continúa una sección de acordes donde predomina el **I**, **III** y **V** grado con algunos acordes disminuidos.

En el compás 38 se manifiestan los ritmos de Jalisco con rasgueos parecidos al “Son de la negra” en una combinación de 6/8, 3/4 por compás.



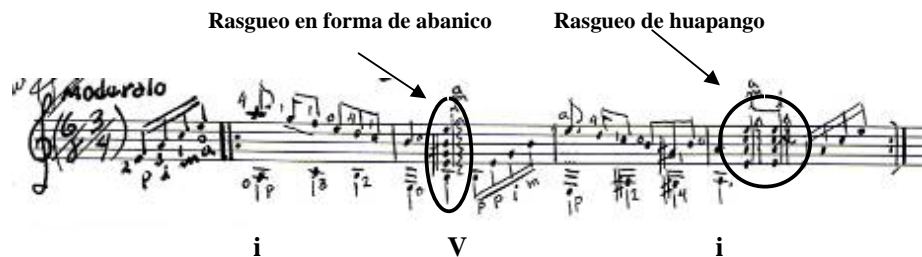
Para el *Andantino canzone*, la melodía B está construida por terceras en I grado, es más suave, creando un ambiente tranquilo donde nos describe el Estado de Michoacán, las terceras tratan de imitar los requintos que se utilizan en las canciones populares de los pueblos. A partir del compás 64 el tema se presenta en el bajo para darle entrada al puente construido con variaciones. Retoma el tema A y se va a la coda que es de un carácter más festivo.



Tierra sureña (Huapango Chilena guerrerense), compuesta en la tonalidad de *la menor*, con un compás combinado de 6/8, 3/4. Su comienzo es en anacrusa en forma de arpeggios ascendentes en cuatro dieciseisavos hasta llegar a la nota más aguda de la primera frase (nota *la*) confirmándonos la tonalidad, después continua con una caída descendente al quinto grado, haciéndose presente el rasgueo en forma de abanico concluyendo la idea principal. La segunda semifrase es similar rítmicamente con la diferencia que en el rasgueo utiliza el chasquido o azote como en el huapango.

| TEMA INTRODUCTORIO | TEMA A | TEMA INT. | TEMA B | TEMA INT. Y FIN ||

La presentación del tema inicial es como una introducción instrumental que siempre está presente, después aparecen los temas populares que se verán a continuación.



Para el compás 15 surge el tema A “San marqueña”, con algunas variaciones, utilizando el mismo recurso de los rasgueos para no perder el estilo del huapango.



En el compás 44 aparece el tema B “Acapulqueña linda” también con variaciones utilizando acordes con movimiento paralelo, sin dejar los rasgueos. Armónicamente la pieza es sencilla utilizando **I, IV** y **V** grados.



Nayeli (vals capricho), compuesto en *mi menor* en un compás de 3/4, inicia con una introducción llena de pequeñas melodías de un compás en forma de escalas que concluyen en el primer tiempo del siguiente compás, los dos tiempos que le continúan son acordes con la armonía en *mi menor* que hacen el papel de acompañamiento melódico.



Hay un primer puente del compás 20 al 29 que se repite para darle entrada al tema A “Sandunga” con unos cromatismos haciendo contrapunto con la melodía principal.



Tema de la Sandunga



Para los cambios de compás de 3/8 inicia el tema B “Dios nunca muere”, de igual manera utiliza el recurso del contrapunto cromático. Después de los armónicos finales cuando se restablece el 3/4 continúa el segundo puente con el tema de Dios nunca muere con algunas variaciones.

Tema de Dios nunca muere

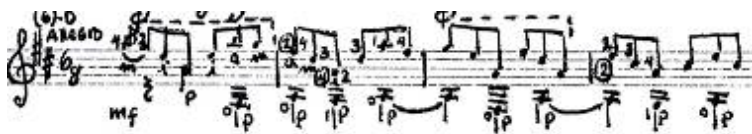


Segundo puente



La Danza II, son veracruzano se encuentra en un compás ternario de 6/8 en la tonalidad de *re mayor*, inicia con una introducción emulando el arpa jarocho, unos compases mas adelante suena el tema del siquisirí en forma de acordes, al terminar la presentación del tema, se encuentra un pequeño puente de dos compases en forma de pizzicatos.

Introducción



Tema del siquisirí



sentido; sobresaliendo la voz principal sin perder el hilo primario del acompañamiento que es el ritmo de huapango. En el *Vals Nayeli*, sin duda alguna la música oaxaqueña se nota al tocar los temas. El juego de dinámicas es importante, dividiendo entre la melodía (*mf*) y el acompañamiento del vals (*mp*). En la segunda casilla (compás 28 de los manuscritos), se puede acelerar un poco el *tempo*, logrando el efecto que René Viruega sugiere, “los caprichos de Nayeli”, la misma recomendación funciona para los compases 36 y 37 y al final del puente entre los calderones. Por último, *la Danza II, Son veracruzano* es una pieza muy rítmica con frases regulares que requiere de *rallentados* al final de cada tema, adquiriendo lo que el compositor pretende, “brindarle a cada entrada de periodos más ímpetu”. Básicamente con estos consejos se puede lograr una interpretación adecuada durante la obra.

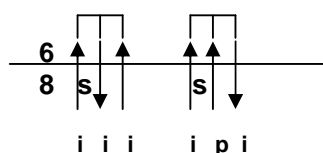
En cuanto a las sugerencias técnicas, en la primera Danza, se encuentra un pasaje confuso en el compás 47, (fig.1) ya que el maestro colocó un “*re*” junto con el “*mi bemol*”, esto obliga a utilizar la media ceja hasta la tercera cuerda y hacer un pequeño puente con el dedo dos que toca el *mi bemol* (5ta cuerda) para que no rose la cuarta cuerda (*re*) que va al aire. “simplemente hay que poner atención a la digitación”.



fig.1

En los rasgueos al estilo de huapango, se puede recomendar (para los que no están acostumbrados) un ejercicio muy sencillo que sugiere el compositor, esto con el fin de empezar a familiarizar el ritmo. En un compás de 6/8, el primer octavo de cada tiempo se tapa con el costado de la mano derecha mientras cae en las cuerdas, haciendo la función del apagador, al mismo movimiento de la mano, el dedo índice suena las cuerdas para que suene el chasquido o azote. El ejercicio se puede combinar con acordes de **Am** y **E7**.

La “s” es sordina



En el son veracruzano, los adornos que se encuentran al principio pueden lograrse de la siguiente manera: Como es el inicio de la pieza se puede preparar la posición de ambas manos. *Izquierda*) nota *la* dedo 1, *sol* 3, *re* 4 y *la* 2. *Derecha*) “principalmente los dedos anular (*a*) y medio (*m*)”, se colocan conforme a la posición natural de la mano con las cuerdas. Básicamente la mano derecha es la que hace el trabajo del adorno, al principio las dos primeras notas las suenan *a* y *m* al mismo tiempo, la diferencia es que el *a* jala ambas notas en un solo movimiento.



Durante la revisión de la obra el mismo autor realizó algunos cambios rítmicos que no aparecen en los manuscritos, pero en su próxima edición estarán contemplados.

CAPÍTULO 3.

SUITE CRIOLLA PARA GUITARRA DE ALBERT HERNÁNDEZ



Jesús Alberto Hernández Brito

3.1 Biografía

Jesús Alberto Hernández Brito, “Albert Hernández” maestro compositor venezolano de destacada trayectoria musical. nace en Caracas, Venezuela, el 17 de octubre de 1956, comienza sus estudios de composición en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) bajo la tutela de maestros como Miguel Astor, Beatriz Bilbao, Alfredo Rugeles, Federico Ruiz, Ricardo Teruel, el compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni y el compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa. Profundizó conocimientos en la Maestría en Composición de la Universidad Simón Bolívar a cargo de los compositores Diana Arismendi, Adina Izarra y Emilio Mendoza.⁴³ Es miembro ordinario de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC), se desempeña como presidente del Instituto Mirandino de Cultura (Imirc), es catedrático en el área de composición en la Universidad Simón Bolívar (USB). Es el único compositor venezolano que ostenta los títulos de Maestro Compositor (Escuela de Música José Lorenzo Llamozas). Ha obtenido nueve premios Nacionales de Composición con obras orquestales y de cámara. Algunas de sus obras están grabadas en los CD de el cuarteto vol. 5, Caracas Sincrónica, Carranza Jazz I y II Y Classical Guitar of South America.

Albert Hernández es un músico dedicado a la composición y a los arreglos, tanto de Música académica como de música popular. Adicionalmente se desempeña como músico ejecutante de: saxofón (alto, bajo y tenor), flauta transversa, cuatro venezolano (concertista), mandolina, guitarra (acústica y eléctrica), bajo eléctrico. Posee gran experiencia en música folklórica, popular venezolana y latinoamericana, entre otros géneros como Jazz, músicaailable y música Pop. Tiene una variedad de composiciones y arreglos para distintos instrumentos, podemos mencionar La obra Milenium para Cuarteto de saxofones - Saxofón soprano, alto, tenor y barítono.⁴⁴ En el disco Vargas sin Fronteras, Renacer del Folklore, se interpretan arreglos de música popular hechas por Albert Hernández

Entre los meses de mayo y junio de 2003 el prestigiado Coro de la Universidad de Oriente hace el estreno Mundial de la Obra “Misa del Oriente Venezolano” del

⁴³ Rugeles, Alfredo, La creación musical en Venezuela: <http://www.latinoamerica-musica.net>

⁴⁴ Hernández Brito, Jesús Alberto, Humanidades, Letras y Artes, Registro Nacional Voz de los Creadores, Registro N°. PB01-24-A0024.

compositor Albert Hernández. Llevando a los cinco estados orientales esta hermosa obra. También ha dirigido el Ensamble Coral Cantaclaro. En 2007 gana el premio municipal de música con la obra Sinfónica Larga “Canto a la Paz”. En 2008, durante el Homenaje a Cultores Mirandinos, la Orquesta Sinfónica Gran mariscal de Ayacucho, estrena la Sonata Venezolana para Orquesta de Cuerdas (I. Merengue, II. Canción, III. Joropo en Rondó, IV. Vals, V. Danza en Fuga) de Albert Hernández. En 2009 durante el marco del XV Concurso Internacional de Guitarra “Alirio Díaz”, que se realiza en Carora, se dictó la clase magistral sobre la guitarra y la orquesta, actividad que estuvo a cargo del maestro Albert Hernández; en el mismo concurso la Orquesta Sinfónica de Lara acompañó al solista Luis Quintero en el “Concierto N° 2” del maestro Antonio Lauro; y a Lorenzo Camejo, en la “Fantasía Simoneana” de Albert Hernández, una de sus obras más representativas para guitarra, la Fantasía Simoneana para Guitarra y Orquesta también fue tocada por la Orquesta Sinfónica del Estado de Mérida, Venezuela, en 2007.

3.2 Acerca de la *Suite Criolla*

En cuanto a la obra (*Suite Venezolana*), surge en 1988 y comienza con uno de los géneros más importantes y distintivos de nuestra música venezolana: el merengue (hay también merengue dominicano), pero como puedes ver es muy distinto. Es un estilo de letras jocosas y graciosas que nació en la zona central de Venezuela, alrededor de la capital, Caracas. Era interpretado por músicos callejeros, que lo tocaban en bares y sobre todo en mabiles (prostíbulos). Este tipo de canciones era usualmente bailado en parejas siempre de manera muy sensual y muy juntas, las parejas con movimientos bien eróticos. A esto se le llama "rucaneao" o más modernamente hablando: puliendo la hebilla (el hombre baila tan cerca de la mujer que la hebilla de su cinturón puede ser pulida por el vientre de su pareja).

Hoy por hoy, el merengue es interpretado por toda clase de músicos populares, ha conservado su estilo jocosos y se interpreta bastante en canciones instrumentales.

Musicalmente hablando, llama la atención que está escrito en 5/8. Esto es bien controversial, porque hay músicos compositores, especialmente, los más viejos que lo escribían en 2/4 con tresillo de corcheas en el primer tiempo y dos corcheas en el segundo tiempo. Otros (más gallegos: cuadrados) lo escribían en 6/8. El problema se

presenta porque hay varias clases de merengue: El que se interpreta en estricto 5/8 y el que se interpreta en 5/8, pero alargando sensiblemente la última corchea, pero sin llegar a ser 6/8? Qué te parece? Su métrica correcta debería ser algo así como 11/16 (aumentando una semicorchea al valor de la última) o más impresionante todavía en 21/32, es decir aumentando sólo una fusa a la última corchea. Ojo, esto no es cuento. Un músico bien entrenado, siente la diferencia entre cualquiera de los tres. Hay que recordar que la escritura da un acercamiento bastante aproximado a las obras musicales, pero no lo dice todo. Hay una parte de interpretación que es lo que le da al "sabor" el "aliño" a las interpretaciones de cada músico. Dependerá entonces de su cultura, del conocimiento que tenga de los géneros y sobre todo de escuchar mucho a los músicos propios de la zona de provienen las piezas.

Estoy seguro de que un huapango suena muy diferente si lo toca un ruso o un japonés, que si lo toca un latinoamericano que haya escuchado bastante la música mexicana. Son esos detalles de acentos, variaciones rítmicas pequeñas, etc.

Cuando se escribe música académica basada en elementos de la música popular, se corre ese riesgo. A veces la música puede sonar un poco rara. Y es que, repito, la escritura musical no lo dice todo (afortunadamente).⁴⁵

3.3 El merengue venezolano

El merengue es una música muy conocida en toda América; especialmente el que se baila y se toca en el caribe (República Dominicana, Santo Domingo y Haití). Siendo un ritmo muyailable ha traspasado muchas fronteras incluyendo México que hasta la fecha trata de mantener un estilo parecido a los del caribe, pero a diferencia de estos Países en Venezuela el merengue tiene otro estilo musical muy diferente. Si analizamos la palabra etimológicamente podemos encontrar varias teorías, una de ellas nos menciona que proviene de palabras africanas "*muserengue*" o "*mouringue TamTam*", nombre que se daba a los bailes entre algunas de las culturas africanas que traídas desde las costas de Guinea llegaron a la costa atlántica colombiana y venezolana, otra teoría menciona que es de origen francés "meringue", se cuenta que el meringue era un baile popular haitiano después de conseguida su independencia. En Venezuela empezó a

⁴⁵ Comentarios del autor por medio de correo electrónico en la entrevista realizada por José Luis Lomán Adauta, jueves, 25 de junio de 2009, 08:25 pm.

llamarse merengue a una forma de danza, en que las parejas bailaban muy apretada y daban vuelta en determinados momentos.⁴⁶ (Debo especificar que en Venezuela sólo toman el nombre de merengue del caribe, pero no su baile ni su ritmo).

La guasa y el merengue son primos hermanos, es la primera manifestación de independencia musical en Venezuela. La guasa es producto del mestizaje, pero el merengue es realmente la primera manifestación de independencia musical, porque fue una creación nueva; sus primeras manifestaciones musicales nacen a mediados del siglo XIX (1850) y las danzas nacionales ya tienen el ritmo de merengue, el muy discutido 5/8 y 6/8. Existen dos poblaciones fundamentales, Guatire y Puerto Cabello, donde tiene lugar una forma de merengue llamada guasa. Originalmente fue como una canción de protesta burlesca, de burla sobre hechos cotidianos y sobre la aristocracia, de allí la "Guasa retozona".⁴⁷ En Caracas se imponen una serie de canciones y en especial el merengue los cuales se van a convertir en una moda, el merengue, realmente, como adopción y origen es caraqueño. La guasa quedó relegada a Guatire y Puerto Cabello, pero el merengue se convierte en una pieza genuinamente caraqueña. En general, la melodía del merengue es bastante alegre y las letras del merengue caraqueño le cantan al amor, a la mujer, a la cotidianeidad y a los grandes acontecimientos sucedidos en el país. Aunque también hay merengue de doble sentido.

En Caracas se impone el merengue en los "mabiles" (casas de citas disfrazadas de dancing para la época), donde algunas jovencitas de origen francés iban a divertir a los hombres que asistían a un afamado mabil llamado "El mocho de Chingüingua", ubicado en la Plaza de San Pablo, actual Plaza Miranda. Luego empieza a imponerse el merengue "rucaneao", derivado de rúcana, nombre de una piedra dura, que indica que se trata de un merengue fuerte o apretado. Era un merengue muy erótico donde las parejas se abrazan y el hombre lucía su destreza dancística puliendo la hebilla contra la cintura de la mujer caracterizado por el batir de las parejas que se desplazan de un lado a otro en círculo, razón por lo cual fue muy mal visto por la sociedad caraqueña que rechazó la inmoralidad de ese baile tan erótico y sensual, por esta razón fue menospreciado y prohibido.⁴⁸

⁴⁶ El merengue venezolano: http://en.wikipedia.org/wiki/Venezuelan_merengue

⁴⁷ Guasa retozona, canción popular picara del siglo XIX

⁴⁸ Delgado Linares, Carlos, *Caracas, ayer, hoy y siempre*. 2004

Para los años 20, el merengue adquirió un espacio de importancia dentro de los mabiles donde era el baile preferido de esos lugares, pero también el merengue era la reina durante los carnavales. Las orquestas la interpretaban en los camiones o desde templete improvisados, amenizaban con pasodobles y merengues las elecciones de reinas, los desfiles de carrozas y el baile hasta la madrugada. Para las celebraciones caseras había grupos musicales llamados “cañoneros”, porque irrumpían en los zaguanes explotando un pequeño cañoncito de bambú. Luego comenzaba el baile donde nunca faltaban pasos dobles, joropos, valeses y el merengue.⁴⁹

Luis Alfonso Larráin⁵⁰ termina con ese prejuicio. En la fiesta de fin de año de La Casa Amarilla del año 1939, para recibir el 40, se estrena un merengue llamado "Métele de ancho". Al principio las parejas no lo bailaban porque la alta sociedad caraqueña no podía aprobar aquello; se bailaban valeses, foxtrots, one step, toda esa música norteamericana que puso de moda una gran orquesta al estilo de las Big Band de los años treinta. Fue, en medio del ardor de la fiesta, cuando las parejas empezaron a bailar y entonces se rompió el hielo con ese merengue prohibido para convertirse en la primera manifestación musical de Caracas. Los instrumentos de orquesta para ejecutarlo son la trompeta, el trombón, el saxo y el clarinete; y los acompañantes son el cuatro, el bajo y la percusión. Se baila de diferentes maneras según la región. El más conocido es el merengue caraqueño o cañonero. Existían grupos de calle que fueron conocidos como cañoneros, y sus miembros se identificaban, entre otras cosas, por el uso constante de corbata de lacito, zapatos de dos tonos y sombrero de pajilla.

El merengue Venezolano es un ritmo bastante complicado para transcribirlo en especial para los músicos extranjeros. En Venezuela tiene un consumo comercial importante, es por eso que pequeños grupos instrumentales y grandes cantantes de este estilo musical continúan conservando su tradición. En la actualidad muchos compositores populares y también de escuelas siguen interesados en la creación de nuevos merengues.

⁴⁹ Vilda, Carmelo, *Proceso de la Cultura en Venezuela*, Universidad Católica Andrés Bello, pp.247

⁵⁰ Luis Alfonso Larrain (1911-1996) fue un músico, compositor y director de orquesta, nacido en la Victoria, Estado de Aragua, Venezuela, Realiza los primeros arreglos musicales para orquesta de bailes, sobre todo para el merengue venezolano.

3.4 El vals venezolano

El vals es la música por excelencia, se puede encontrar en distintos autores, puedo preguntar ¿Quién no ha bailado un vals en algún momento de su vida? De palabra alemana “*Walzer*” específicamente del verbo “*Walzen*” que significa rodar. Existen versiones que proviene del *ländler* danza alemana. Sin embargo, fue en Viena donde encontró su verdadera patria.⁵¹ En Venezuela el vals fue introducido durante los bailes de salón de mediados del siglo XIX, particularmente en la época donde gobernaba el General Guzmán Blanco (recordemos que durante ese tiempo estaba muy de moda el afrancesamiento en la alta sociedad). El vals entre los venezolanos es llamado valse, consiste en una expresión musical que regresa a sus orígenes campesinos, se puede encontrar en distintas partes de la geografía venezolana con sus particulares diferencias, pero se caracteriza más en la región de Los Andes y de la zona Centro Occidental de Venezuela.⁵²

Existen dos corrientes de vals venezolano: el de salón y el popular. En el vals de salón, el instrumento favorito para su ejecución es el piano, se enfatiza en los nombres de Manuel Azpúrua, Manuel Guadalajara, Rafael Isaza, Rogelio Caraballo y Ramón Delgado Palacios en el inicio de este género. El vals de tradición oral, o vals popular, utiliza para su ejecución los instrumentos típicos de cada región venezolana, en la región andina, el violín y la bandola son instrumentos solistas, acompañados de la guitarra, triple y cuatro, en Lara se ejecuta con violín, mandolina, cuatro y guitarra. La estructura musical característica de los valeses populares consta de tres partes. Aún cuando muchos músicos firman sus composiciones con sus nombres, la mayoría han dejado sus creaciones en el anonimato.

El vals en Venezuela adquirió una personalidad muy especial, propia y especialmente rítmica, combinando la división ternaria y binaria del compás, la cual lo distinguió radicalmente del europeo, llamándose desde entonces **vals venezolano**, aunque manteniendo la estructura armónica y formal heredada de las normas de la tradición europea. El vals venezolano fue el género que más se acercó durante el siglo XIX a la expresión nacional en la música académica. Luego esta forma comienza a perder su

⁵¹ Vignal, Marc, Diccionario de la música, Larousse- Bordas, 2001

⁵² El vals venezolano: <http://es.wikipedia.org/wiki/valsvenezolano>

carácter popular, esa "alegre y sencilla gracia criolla", empieza a tomar carácter de pieza de concierto y a desarrollarse sobre todo en el repertorio de la guitarra clásica.⁵³

A partir de esto, el compositor Antonio Lauro tomó una importante literatura del vals para la guitarra. Los 4 vales venezolanos fueron compuestos en 1938-40 en Ecuador, mientras Lauro se encontraba de gira con el Trío "Cantores del Trópico", junto a Manuel Enrique Pérez Díaz y Marco Tulio Maristani. Los nombres de los vales corresponden a familiares de Lauro.

Las características especiales del Vals venezolano son las partes contrastantes dentro de la pieza, donde suele haber una suave introducción, luego se hacen presentes secciones más melódicas que contrastan con otras más rítmicas. El valse venezolano adquiere su carta de nacionalidad en la plaza pública, en la calle de ventanales y celosías abiertas a los serenateros.

3.5 El Joropo

La distribución geográfica de la música popular en Venezuela no es tan marcada, sin embargo el espíritu regional se nota, y a veces con singular claridad. El joropo es un género musical de amplia difusión en los Llanos de Venezuela y Colombia que cuenta con un gran carácter folklórico. En Venezuela el joropo es una forma tradicional de música y baile, sus orígenes se remontan a mediados de 1700 cuando el campesino venezolano prefirió utilizar el término "joropo" en vez de "fandango" para referirse a fiestas y reuniones sociales y familiares. El origen de la palabra *joropo* es completamente desconocido. Abundan hipótesis de todos los tipos, pero ninguna ha mostrado tener la suficiente contundencia como para tomarse por certera. Se dice que es un simple vocablo inventado por los campesinos, los cuales gritaban de alegría diciendo "¡Joropo! ¡Joropo!", cada vez que se anunciaba una fiesta.⁵⁴

Sus antecedentes los encontramos en formas musicales de España como el fandango y el xarabe, las folías y las jotas de finales del siglo XVII y comienzo del XVIII; aunque es de notar, que las raíces más antiguas del joropo las encontramos en las antiquísimas formas del fandango de danza negra de la cultura sudanesa o más concretamente en la

⁵³ Rugeles, Alfredo, La creación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folclórica: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-relacion.html>

⁵⁴ El joropo: <http://es.wikipedia.org/wiki/Joropo>

Guinea occidental africana. El joropo va a influenciarse por las faenas del campo venezolana,⁵⁵ es una expresión de arte popular en permanente evolución, que involucra poesía, canto, música y danza en una forma de creatividad improvisada sobre estructuras establecidas

Existen cuatro tipos de joropo: *El joropo llanero*, se caracteriza por tocarse con arpa de cuerdas de nylon, cuatro y maracas, sin embargo en muchas ocasiones se sustituye el arpa por la bandola llanera (La Región de los Llanos se caracteriza por un bajo relieve, ubicada en la zona central de Venezuela, está conformada por los estados Apure y Guárico). *El Joropo Central* se toca con arpas de cuerdas de metal, maracas y buche (voz), el cuatro como instrumento acompañante desaparece lo que da origen a una sonoridad mas melodiosa, pero menos rítmica (La Región Central se localiza en el centro-norte de Venezuela siendo conformada por los estados de Aragua, Carabobo y Cojedes) *El Joropo Oriental* se adicionan otros instrumentos como la guitarra y el bandolín y el cuatro, algunas veces el acordeón y la cuereta que es un tipo de acordeón pequeño de origen europeo. El joropo oriental se denomina también golpe (La Región Nor-oriental está formada por los Estados Anzoátegui, Monagas y Sucre). *El Joropo guayanés* también llamado "*joropo yuquiao*" El joropo de Guayana, uno de los más recios, mezcla acordes llaneros y orientales, pero el lugar del arpa es ocupado por la bandola guayanesa "instrumento de cuerdas de metal" acompañada de cuatro y maraca. También puede tocarse con bandola oriental, (La Región de Guayana comprende tres estados, Amazonas, Bolívar y Delta Amacuro).

El joropo posee "golpes", y a ellos le asignan nombres propios, conserva una estructura musical fija y llevan letras en versos octasílabos donde se destaca el espíritu desafiante y guerrero, así como lo heroico, lo patriótico, la tradición, el amor a la tierra, el arraigo, la defensa de la identidad, la épica bolivariana y la hermandad. Entre las formas de cantar joropo se destacan lo que se conoce como el "canto recio" (de golpe) y el "canto alterno." El canto recio es una forma de cantar de estilo declamatorio, con alta voz como de grito al aire libre, mientras que en el canto alterno, también conocido como contrapunteo, dos copleros improvisan sus coplas a manera de duelo. Sus géneros serán un canto a la agricultura a los animales sobre todo vacunos y caballar; expone letras de un alto contenido social y político.

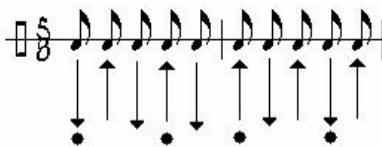
⁵⁵ Música venezolana, El Joropo, fluye desde la piel en Venezuela:
<http://www.ocioyturismo.com.ve/Musica.htm>

En cuanto a la forma de bailar el Joropo incluye un vistoso zapateado y una leve referencia con la "cabeza", por lo que representa la más genuina forma expresiva entre las manifestaciones de la música colonial. Se ejecuta en pareja, utilizando numerosas figuras coreográficas, en las que se mezclan las tradiciones hispano-criollas con la aportación de los esclavos africanos. El hombre sujeta a la mujer por ambas manos. El baile hace dominador al hombre sobre la mujer y sobre la naturaleza en general, es él quien lleva la iniciativa, y determina las figuras a realizar. La mujer se limita a observar los movimientos que él hace frente a ella y a seguirlo con habilidad.

Joropo altivo, en él hay gallardía y machismo. La pareja se toma ambas manos, el hombre zapatea mientras la mujer "escobilla". El "escobilleo" lo emplea sólo la mujer, los pies se frotan suavemente en el suelo y en forma rápida; las piernas van extendidas. En el "escobilleo" se aprecia la gracia y elegancia de la mujer. El hombre sólo zapatea cuando se producen los repiques en el arpa y/o bandola, es decir cuando lo llama la cuerda. La pareja comienza generalmente con un vals lento o rápido según el ritmo.

3.6 Análisis de la obra

El merengue venezolano se caracteriza por su ritmo de 5/8, a continuación se pone un ejemplo rítmico muy breve para entender la ejecución en el cuatro venezolano: Las figuras de notas que aparecen, indican la rítmica. Las flechas indican el movimiento de la mano derecha, es decir; la forma en que se tocará el ritmo. Los puntos que se consiguen debajo de las flechas indican el tiempo en que se ejecutara el chasquido.



Acompañamiento básico

Estructuralmente la pieza está formada con los temas A-B y CODA. El tema A es muy estable en *mi menor*, al repetir la frase sólo utiliza la cabeza del tema para cambiar la melodía al final del tema, mientras que el tema B hace la misma función, pero con modulaciones constantes al igual que la Coda.

TEMA A – Inicia en *mi menor* y al final hace una preparación modulante en *sol menor* para pasar al puente que da inicio al tema B.

TEMA B - Modula constantemente: *do mayor, mi bemol menor y sol mayor*.

CODA – También modula: *mi bemol menor, mi mayor y regresa al mi menor*.

TEMA A (cabeza del tema A con variación melódica al final) | PUENTE | TEMA B |
 PUENTE | TEMA B (cabeza del tema B con variación melódica al final) | Tema A |
 CODA ||

Rítmicamente todo el merengue se desarrolla con negra con puntillo y dos octavos, melódicamente inicia en anacrusa con un *re#* resolviendo a la tónica, constantemente podemos encontrar este elemento, mientras que los bajos confirman la armonía.

Em Am B7 Em

mf *f* *mf*

giocoso e brillante

i iv v i

A partir del compás 25, al terminar la cabeza del tema A, se desarrolla una variación melódica pasando al puente que está previo al tema B, durante este desarrollo armónicamente pasa a *sol menor* y concluye en mayor haciendo la función de dominante del tema B.

G7 Am Adis MODULA Gm Eb

f

iii iv IVdis i VI

Em Am7 G9 G

Puente

a piacere

vi ii I I

Am G7

poco rall. *A temp*

mp *mf* *co*

El tema B comienza en *do mayor* donde modula constantemente, el bajo continúa afirmando la armonía mientras que los grupos ternarios funcionan como acompañamiento.

C6 C Am *do mayor*

tempo

I vi

Ebm7 Ab Bmaj7 *mi bemol menor*

sub. *f*

i IV v7

G *sol mayor*

f *mf*

Después, vuelve a repetir el puente antes visto, retoma la cabeza del tema B con su variante melódica al final como en el tema A, hace una reprise hasta la Coda y en la Coda utiliza nuevamente las modulaciones pasando por *mi bemol mayor*, *mi mayor*, *mi menor*, pero desde la dominante para terminar en la fundamental.

En la mayoría de los acordes utiliza séptimas y novenas, dándonos un carácter más jazzístico.

mi bemol mayor



mi mayor



Dominante de mi menor



mi menor



La estructura del vals venezolano está formada por los temas A- B y la Coda al igual que el merengue, con la diferencia de que en este movimiento no encontramos puentes de conexión ni las constantes modulaciones, sólo existe un pequeño pasaje en *si mayor* que consta de cuatro compases.

||: TEMA A:|| TEMA B | TEMA A | CODA ||

El tema A se encuentra en la tonalidad de *mi mayor*, rítmicamente consta de notas largas y anacrusas en su primera parte, los compases con octavos en forma de arpeggios nos conducen a un cambio rítmico y en algunos casos armónico. Melódicamente la suave entrada y los arpeggios descendentes en forma de acompañamiento tienen un papel importante para definir que se trata de un vals de salón.

Conduce a
si mayor

E6 F#m B7 G#m(6)

Allegretto ♩ = 120

I ii V7 iii vi

B C#m F#m6 F#m7 B7

mf *mp* *cediendo poco* *II tempo*

I ii V7 I

El la# confirma la tonalidad regresa a mi mayor

El tema B marca el contraste rítmico característico del vals venezolano, es más movido, en ocasiones cede el *tempo*. Llega al cambio de tono a través de la dominante para que finalmente en el compás 25 (tercer compás del tema B) repose en la tónica, en este caso utiliza acordes en lugar de arpeggios. Para concluir regresa al tema A y se va a la Coda que sólo es de dos compases.

DOMINANTE E A

Molto piu mosso ♩ = 144

V7 I

II *cediendo* *A tempo* *cediendo* *A tempo*

26 *mf*

Mueve el tempo constantemente

E

anticipo del acorde final

La estructura del joropo consta de tres partes A – B y Coda, en la pieza el compositor trata de emular instrumentos como el cuatro venezolano, el arpa y los cantantes. Principalmente el joropo se comporta de la siguiente manera:

||: TEMA A | PUENTE: ||: TEMA B : || REPRIISA | CODA ||

El tema A, rítmicamente es muy movido dándole el toque de festividad, Comienza con rasgueos en *la mayor* en el primer compás seguido de síncopas, en esta parte se pretende sustituir al cuatro venezolano por medio de la guitarra, el bajo después de hacer un salto de cuarta descendente de la nota “*la* al *mi*” continúa formando el acorde de la tonalidad.

En el compás 20 se encuentran grupos de octavos en forma de arpeggios que se repiten tratando de simular el arpa mientras que el bajo tiene poco movimiento, llevando la melodía.

Parte del acompañamiento que corresponde al arpa

El puente inicia a partir del compás 26, está construido rítmicamente con elementos invertidos del compás 21 que le continúan al movimiento del arpa que anteriormente vimos.



El tema B, prácticamente es el de los pregoneros interpretando el canto alterno a manera de duelo, rítmicamente formado por silencio de negra, negra con puntillo y octavo, el acompañamiento lo encontramos de forma arpegiada con tresillos. Mientras que la respuesta es más fuerte por las notas graves, formado por silencio de octavo, negra, octavo y negra. El acompañamiento se encuentra con acordes. Finalmente hace una reprise, se va a la Coda y concluye la Suite Criolla.



3.7 Sugerencias interpretativas

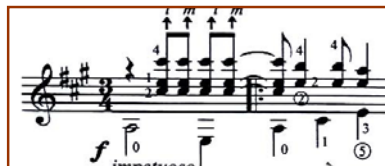
Lo más recomendable es escuchar el merengue en su forma orquestal, así, se pueden entender las melodías y los ritmos que ejecutan los instrumentos involucrados, suele ser más clara su estructura. Finalmente el propósito del compositor es crear el ambiente de los mabiles de los años 20, cosa contraria con los valeses que es más de “culto” por así decirlo. En algunos casos se pueden ver videos (youtube.com), para comprender los movimientos de los bailarines, que al ritmo de la música contrastante de lento, rápido complementan todo lo que escuchan por medio de sus movimientos corporales.

Para lograr una interpretación mas allegada al folclor en la *Suite criolla* o *Suite venezolana*, suele funcionar el trabajo mental a través de la imaginación. ¿Cómo es esto? Al comenzar a tocar se puede visualizar a los bailarines que mueven sus cuerpos al ritmo de la música, previamente la imaginación funciona si se tiene claramente el conocimiento de las danzas involucradas. Puede ser una manera de las tantas que suelen

funcionar para lograr una buena interpretación, finalmente cada intérprete siente y vive la música de manera distinta y ellos o ustedes tienen la mejor opción.

Debemos tener en cuenta que entre más se escuche la música folklórica, mejor se entiende el concepto que los compositores exponen. En cuanto a los problemas técnicos, en los dos primeros movimientos se encontró algunas extensiones y algunas cejillas que pueden ser cansadas para la mano izquierda, pero trabajando despacio y encontrando los puntos de reposo, el problema queda resuelto sin ningún problema.

En el caso del joropo, se debe tener cuidado al principio con los rasgueos que nos pide el compositor, ya que según sus indicaciones, requiere los rasgueos de forma descendente con índice y medio, poniendo un “mi” en el bajo (prácticamente imposible por la velocidad). Analizando un poco el movimiento de la mano derecha se pudo llegar a la conclusión que si se comienza el rasgueo con el dedo medio, continuando el índice de manera descendente y se regresa con medio, seguido del índice de manera ascendente, se tiene la oportunidad de tocar el bajo sin ninguna dificultad, ya que el movimiento es de manera natural como si abriéramos y cerráramos la mano.



CAPÍTULO 4.

Suite Colombiana N° 2 de Gentil Montaña**4.1 Biografía**

“Antonio Lauro fue una persona crucial en mi vida, él me aconsejó que siguiera componiendo y para mi esto fue tremendamente alentador”.

Gentil Montaña

Julio Gentil Albarracin Montaña, nace en Ibagué el 24 de noviembre de 1942. Desde pequeño se relaciona muy pronto con el violín, ya que su padre siendo ganadero de oficio interpretaba música folklórica con este instrumento en sus ratos libres. Gentil inició sus estudios musicales a los 7 años en el Conservatorio de Música de Ibagué donde recibió una instrucción básica del violín, mientras al mismo tiempo interpretaba los ritmos de bambucos, pasillos y danzas de su natal Colombia. Un día escuchó a Pacho Rojas, un guitarrista que le rebeló las maravillas de la guitarra interpretando obras simples de Carulli, Carcassi y otros de ese estilo. Fue tanta la impresión que le causó escuchar a ese guitarrista que de inmediato comienza a estudiar para poder tocar la guitarra de esa forma.

Tiempo después su familia se fue de Ibagué mudándose a Bogotá. Su padre tuvo que dedicarse de tiempo completo a la música folklórica para poder mantener a su familia. El joven Gentil no sólo trabajó con su padre sino que, además, trabajó con otros grupos acompañando con su guitarra a varios instrumentos (tiple, bandola, etc.), también

participó en numerosos tríos (al estilo del trío Los Panchos). El adolescente, conformaba el trío *Los Trisónicos* junto a Kiko Bejarano y su hermano Raúl, compartiendo escenarios con grandes y legendarias figuras de la canción romántica como Pedro Vargas, Héctor Cabrera, Carmen Sevilla, Víctor Hugo Ayala y Los Tres Reyes, que hacia los años sesenta visitaban el país.⁵⁶

Desde sus comienzos, Gentil empezó componiendo aires y canciones populares. A medida que estudiaba más, seguía componiendo piezas instrumentales con acompañamiento, y con el tiempo compuso obras para guitarra sola. No es gratuito que el niño que se levantó entre acordes de guabinas, pasillos y bambucos, se convirtiera años después en uno de los mejores guitarristas del mundo.

Jorge Morel le hizo entrega de un disco de larga duración que sería para Gentil una revelación (el primer disco de Morel grabado en Cuba en 1959), al escuchar el disco se dio cuenta que la guitarra podía ser parte de su fuente de inspiración vista de otra manera. Gentil por varios años interpretó música popular en grupos. No había muchas oportunidades en Bogotá de formarse como guitarrista de concierto. Gentil nunca tuvo un maestro de guitarra de largo plazo, pero si estudio guitarra básica por dos años con Domingo González, de 1960 a 1962. Después pasó otro par de años estudiando repertorio de guitarra, ornamentación de música barroca y renacentista con Daniel Baquero, un violonchelista y guitarrista aficionado⁵⁷, el hecho de que Gentil pudiera formarse en circunstancias tan limitadas y difíciles demostró ser dueño de un talento que muy pocos lo pueden desarrollar. Fue docente en la Academia Luis A. Calvo, en los períodos 1966 – 1972.

En el primer concurso Alirio Díaz realizado en Caracas, Venezuela, en 1975, Gentil obtuvo el tercer lugar. Aunque no ganara el primer premio, la experiencia fue inolvidable para él. Durante esos años pudo ver y escuchar a muchos guitarristas importantes: John Williams, Julian Bream, Narciso Yepes, Pepe Romero, Manuel Barruecos y por supuesto Alirio Díaz. En 1994 Gentil regresa al noveno concurso, pero ahora como miembro del jurado.

⁵⁶ Grandes talentos de Ibagué: <http://www.alcaldiadeibague.gov.co/gentilmontana>

⁵⁷ Montaña, Gentil, *Gentil Montaña: ¿el nuevo Barrios? Por Rico stover*, Caroni Music, Works for Guitar, Vol 2, Suite Colombiana N° 2.

“Para mí, Antonio Lauro fue una persona crucial en mi vida. Lo conocí en Caracas. En la parte del concurso que consistía en una selección libre, yo toqué mi Suite Colombiana N° 1. Lauro me aconsejó que siguiera componiendo y para mí esto fue tremendamente alentador”.

A la edad de diecinueve años comenzó su carrera como concertista, llevando a cabo su primer recital en el Teatro Lido de Medellín; desde entonces se destaca como el precursor de la guitarra clásica en Colombia. En 1976 sin ayuda financiera ni becas emprende un viaje a Europa donde pasaría casi seis años, llegó a Madrid resultándole muy complicada su estancia, pero a pesar de eso logró tocar en la Radio Nacional Española e interpretar un recital en la Sala de Cultura Hispánica. Allí conoció al guitarrista argentino Jorge Cardoso. Un mes después parte rumbo a París, llegando directo al Barrio Latino donde conoció a un arpista de nombre Mauricio Fernández que le brindó su protección albergándolo en su departamento, al poco tiempo, Gentil estaría tocando con el arpista de origen paraguayo ganándose la vida, Finalmente, luego de una larga temporada con Mauricio pudo trabajar como solista.⁵⁸

En 1977 conoció a la arpista clásica Nenequita Cáceres. Su esposo, el paraguayo Pedro Leguizamón, le propuso grabar un disco a Gentil de larga duración con la música de Barrios para el sello Carré, a Gentil le agradó la idea y de inmediato se dedicó a estudiar las partituras logrando ese objetivo. Ha grabado seis discos como solista, destacándose los que hizo con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en honor a los Reyes de España, con música de la independencia de Carmen Caicedo. Su producción discográfica incluye además fonogramas para Discos Zeida en 1964 y 1965, un CD grabado en 1967, y fonogramas para Discos Bambuco.

A partir de sus grandes logros tuvo la oportunidad de estudiar en Europa adelantando estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell, y posteriormente se especializó en instrumentación con los maestros Blas E. Atehortúa y Gustavo Yepes.

⁵⁸ Montaña, Gentil, *Gentil Montaña: ¿el nuevo Barrios? Por Rico stover*, Caroni Music, Works for Guitar, Vol 2, Suite Colombiana N° 2.

Gentil ha sido solista con las orquestas: Filarmónica de Bogotá, Sinfónica de Colombia, Sinfónica de Antioquia, Colegium Musicum, Cámara de Colombia, del Conservatorio entre otras.⁵⁹

Sus viajes poco frecuentes a Colombia interrumpen su estadía en Europa y comienza a extrañar la tierra que lo vio nacer. Finalmente decide regresar a Colombia no porque le disgustara Europa, sino simplemente se dio cuenta que su verdadero hogar estaba ahí, al darse cuenta de que estaba tan lejos de lo que era tan importante para él, fue cayendo gradualmente en una depresión, afectando cada vez más su habilidad para componer, de manera que regresa a Colombia en 1981.

“La gente debería aprender amar a su país. El hecho de que me quede en Colombia da fe de esta convicción”.

Desde 1983 hasta el año 2001. Gentil Montaña se desempeñó como académico en la Universidad Pedagógica Nacional desde 1985 hasta 1996, y en el Conservatorio de la Música de la Universidad Nacional en 1991. Ha participado como jurado en concursos de guitarra en Colombia y en el exterior; Primer Concurso Iberoamericano de Guitarra, auspiciado por la Fundación Arte de la Música y la Móvil, "Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz ", en el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas, en el Festival del Pasillo Colombiano y el "Colono de Oro" en Florencia, Festival "Príncipes de la canción" en Ibagué.

Como guitarrista ha realizado conciertos con gran éxito en las principales salas de Colombia y del mundo: España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Venezuela, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos e Inglaterra. En 2002 hizo su presentación en el Festival Internacional de la Habana Cuba bajo la dirección del maestro Leo Brouwer.

Además de su gran éxito como intérprete, Gentil Montaña es un reconocido compositor. Fue ganador de una beca de Colcultura en la modalidad de composición. Campo en el que se le considera destacado junto con grandes virtuosos de la composición en

⁵⁹ Fundación Artística Gentil Montaña, FUNDARGEM: <http://www.gentilmontaña.org>

latinoamericana como Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce.

Gentil Montaña es un verdadero icono cultural en su país y en su región, esto se ha reconocido con las siguientes condecoraciones y homenajes: La Orden de Pacandé en la Ciudad Natagaima en junio de 1975, y la Medalla el Sol de Los Pijaos del Instituto de Cultura Tolimense en 1976. Homenajes del Conservatorio del Tolima, del Instituto Municipal de Cultura del Tolima en septiembre de 1976, del Instituto de Cultura Tolimense en el Teatro Colón de Bogotá en octubre de 1983, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá en agosto de 1989, de la colonia colombiana en Miami en noviembre de 1990, del Gobernador y alcalde del Tolima e Ibagué en octubre de 1993. La Medalla al Mérito por Homenaje XX Festival Nacional Mono Núñez de Ginebra 1995, homenaje de la embajada de Venezuela en Colombia, del Convenio Andrés Bello y el Centro Venezolano de Cultura en 1998, invitación del gobierno venezolano al Tercer Festival de Guitarra Clásica en realizado en Londres en marzo de 1999. Medalla de Plata al Mérito “José Acevedo y Gómez” (1999).⁶⁰

Hoy día (2009), se desempeña como profesor de la "Fundación Artística Gentil Montaña", un edificio que el mismo Gentil compró en Bogotá, que funciona como una escuela de música y centro de promoción de la cultura en Colombia.

“Hemos sufrido mucho aquí en Colombia por tanta violencia a lo largo de años. Nuestra visión es erradicar la violencia mediante la conciencia de la gente en Colombia, especialmente de los jóvenes. Cambiaremos armas de destrucción por instrumentos musicales y desarrollaremos una verdadera tradición de guitarra en Colombia”.

4.2 Acerca de la *Suite colombiana N° 2*

La *Suite colombiana* es una de las obras más reconocidas de Gentil montaña. En la *Suite* reúne una serie de ritmos de distintas regiones colombianas, el carácter folclórico que se encuentra en la gran mayoría de las obras de Gentil Montaña demuestra el gran cariño

⁶⁰ Fundación Artística Gentil Montaña, FUNDARGEM. <http://www.gentilmontaña.org>

que tiene el compositor hacia su querida Colombia. La renovación que le ha dado Gentil a la guitarra en Colombia y al resto del mundo a través de la *Suite colombiana N° 2* hace pensar o demuestra que el nacionalismo todavía se encuentra presente en la actualidad.

El primer movimiento que le da vida a la *Suite* es el *pasillo*, ritmo que se hizo presente en Colombia desde la época colonial, a diferencia de los vales el *pasillo* es más movido, en la guitarra se puede encontrar ese movimiento mediante los temas acentuados y las armonías libres creando una estructura fácil de comprender.

Le continúa la rechazada *guabina* de las montañas, se menciona “rechazada” porque en la antigüedad a la iglesia no le gustaba la forma en que se bailaba. A pesar de eso, la *guabina* es un género musical muy querido por los colombianos, es tanta su popularidad que en la actualidad han creado concursos y festivales siendo el foco de atención el ritmo de *guabina*. Dentro de la *Suite* tiene un papel importante, ya que es más de carácter campesino dándole ese folklore a través de la guitarra, instrumento que sustituye al tiple.

El *bambuco*, otro de los ritmos que complementan la *Suite colombiana N° 2*, es al igual que la *guabina* otro ritmo muy popular y querido por el pueblo colombiano. Dentro de la *Suite* no podía faltar el *bambuco* “símbolo de lo nacional” en cuanto a música se refiere, siendo un ritmo más de coqueteo donde el hombre corteja a la mujer para demostrarle todo su romanticismo y su fuerza. Las melodías y armonías del *bambuco* que se presentan en la guitarra reflejan esa hibridación musical que nos rodea en la actualidad, claro, Gentil pretendía lograr ese efecto, pero no deja de lado el toque folklórico que lo caracteriza.

Para el último movimiento, no faltaría el toque especial de la *Suite colombiana N° 2*, “*el porro*” siendo rítmicamente muy alegre y festivo, refleja toda esa parte caribeña de Colombia, siendo la alegría de los indígenas y de los esclavos después de esas jornadas llenas de explotación. Siguiendo esos instintos, el compositor adapta la mayoría de los instrumentos involucrados para tocar el *porro* en uno solo, siendo la guitarra el instrumento elegido y querido por Gentil, presenta un tema muy rítmico que al escucharlo se queda en la memoria.

A pesar de que existen cuatro *Suites colombianas*, la número dos es la preferida del público y de los intérpretes por la forma en que está pensada. Su publicación en 2002 fue esperada ansiosamente en todo el mundo desde que guitarristas como Eduardo Fernández, Ernesto Bitetti, Sharon Isbin, Luis Quintero y muchos otros comenzaron a tocar y grabar las obras de Gentil Montaña.

4.3 El pasillo

Los territorios dominados por España adquirieron en cada región una característica más autóctona. El Pasillo es un ritmo musical folklórico que se presenta en territorio ecuatoriano, colombiano y panameño. En esta ocasión nos enfocaremos al estudio del proceso histórico del Pasillo colombiano.

A comienzos del siglo XIX, en su primera década Colombia empezó a inundarse de ciertos movimientos culturales traídos del antiguo continente. Uno de esos movimientos es el proceso de aculturación sufrido por el vals en quien con toda certeza recayó el origen del pasillo. En lo histórico, el pasillo apareció en la vida nacional en los años de la colonia, donde la nueva sociedad burguesa buscaba algún tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano. La idea era buscar una música que se aviniera con las recepciones cortesanas, fijando a la vez una barrera de atuendos, vestuario y atributos.

Siguiendo la norma de uso para orientar el gusto por el patrón cultural europeo, se pensó en la danza de mayor auge por aquella época en Europa; el waltz. En América surgió el nuevo valse en la primera década del siglo XIX, adoptándose en Colombia, Venezuela y Ecuador, pero esta adopción adquirió un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse. Las raíces del pasillo fueron introducidas a Colombia en las declinaciones de la colonia para convertirse después de conseguida la independencia en la música de la vida republicana, considerándose como un elemento auténtico colombiano, ya que su origen se dio más por una necesidad de la época frente al desarrollo cultural que como imitación de esos aires importados por los europeos.

En un comienzo el pasillo sólo fue tomado entre las familias distinguidas como un Vals, la definición de su estructura y el esquema adecuado para su interpretación fue obra del

maestro Pedro Morales Pino, en los finales del siglo XIX coincidió en ese momento la aparición de formas de agrupación que le darían un carácter definido a la música nacional Colombiana.

Los compositores de la época empezaron a experimentar cambios en la modalidad de vals, que posteriormente se reconoció como vals redondo o vals al estilo del país; primero, por su movimiento circular y acelerado en la danza, segundo, porque en sus compases musicales se originó un cambio radical en la forma de su composición. El vals al estilo del país, es determinado por el sacerdote José Ignacio Perdomo E. En su "Historia de la Música en Colombia" en el año 1843, además, formula que el pasillo es al parecer una deformación de "paseillo", ritmo festivo muy asociado a las jaranas del siglo XVIII, y proveniente de España, tiene su fuente primaria en los vales aclimatados, heredados del viejo continente, adquirieron carta de naturaleza en trópico con el nombre de "Valencianas", "Capuchínadas", "Strauss", etc.; marcando el estilo de una época musical de fisonomía romántica.⁶¹

La denominación de "Pasillo" como diminutivo de "paso" se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, el "paso" corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el "Paso doble" como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de de 68 a 70 centímetros. El "Pasillo", en compás de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 centímetros. El pasillo colombiano se popularizó en Nicaragua y Salvador sufriendo pequeñas modificaciones. Es curioso que en Guatemala no se convirtiera en baile o tonada popular, cuando fue precisamente allí que Pedro Morales Pino lo divulgó más. De Ecuador pasó a Perú tomando también carta de ciudadanía.

El pasillo (ritmo de 3/4) clásico es en realidad un valse rápido. Narciso Garay explica el proceso de adaptación: *"el noble vals europeo al pasar a Suramérica, tomó cierto dejo especial nuestro, que a pocas vueltas dio al cambio con su elegante sobriedad hasta convertirlo en el genero de composiciones denominado "PASILLO"*. Circunstancia que confirma (Según Harry Davinson, en su diccionario, pag. 41, tomo 3), don Alberto Urdaneta al describir un viaje "de Bogotá a Caracas", cuando relataba un baile de

⁶¹ Nuestra Música Mestiza, El Pasillo y la Danza. Guillermo abadía Morales. pp.85-89

pasillo en que la primera parte de un vals, por ejemplo, se baila lentamente; pero al entrar la segunda, cuatro o cinco acompañantes con tiples de pescuezo muy largo, se apoderan rápidamente del compás de la orquesta, ahogan con su ruido al compás de la melodía, la rapidez de la mano que rasga sobre las cuerdas es vertiginosa. En las primeras décadas del siglo XX el pasillo fue el aire más popular de Colombia.⁶²

En la actualidad el pasillo ha variado radicalmente y es precisamente porque desde sus orígenes mismos el aire de pasillo se afincó y sustentó en construir sobre una estructura antigua unas nuevas formas de concebir la creatividad para la música colombiana. Su esencia sigue concebida desde un ritmo ternario, pero ese viejo estilo inventado por esquemáticos que pretendía estatizar el ritmo quedó atrás hace más de 20 años, hoy el pasillo admite las letras con belleza poética, la armonía libre, inversiones, acordes de oncenaria, trecena, disonancias y armonía cuártica. Existen diversas variantes coreográficas de pasillos que dependen de las figuras; entre ellas se destaca el pasillo "arriao", el "paseo", el "toriao" y otras variantes musicales y gramaticales como el pasillo balada, el pasillo canción y el pasillo lento. Se interpreta clásicamente con guitarras, tiple, bandola y requinto, aunque es vasta la música escrita en para piano y voz.

Para bailar pasillo simplemente comience a "valsear" o sea como en el vals a desplazarse en círculos alrededor de un eje imaginario. Si es un grupo sincronizado el centro es el escenario, pero si son varias parejas independientes el baile es libre. A la vez que se desplaza en círculo con los demás (independientemente), debe dar giros con su pareja; este desplazamiento según lo observado en algunas veredas de Antioquia y Caldas, es el más común en los bailes familiares y a veces solo se limita a él. Si entre las parejas hay cierto ánimo lúdico y emulativo, entonces se juega al "TOREO" o sea que cada pareja, describe un círculo pequeño, entrelazándolo con el de otra pareja, simplemente se achica el espacio de la otra pareja.

⁶² Festival Nacional del Pasillo colombiano. Patrimonio cultural de la nación, Ley 983 del 12 de agosto de 2005. <http://festivaldelpasillocolombiano.blogspot.com/>

4.4 La guabina

En la actualidad la guabina es uno de los bailes y tipos de música propios de la región andina de Colombia, comprenden los departamentos de Antioquia, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima y Huila, en los cuales se practican y constituyen muestras representativas del ritmo. Históricamente a la guabina a finales del siglo XVIII, siendo muy popular entre los alfareros y canteros santafereños durante la época de aguinaldos navideños, bailada con vueltas y el llamado gallinazo. Era un ritmo muy rechazado por la iglesia por tener un estilo de baile de pareja cogida. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el romanticismo forma parte esencial en las composiciones de las guabinas. Así, empezaron a ser creadas guabinas románticas y amorosas. De la guabina debemos decir que etimológicamente es vocablo que designa un pez en los ríos llaneros, pero hasta el momento no se le encuentra alguna relación con la tonada, otros dicen que guabina equivale a “marica” es decir, referente a la homosexualidad y se usa en la expresión “es un guabina”. Tampoco existe alguna relación.⁶³

La guabina se distinguió en las montañas de Antigua por ser un canto rudo y una danza licenciosa que le mereció su abolición en Antigua. Curiosamente la guabina se esparció por las montañas a través de los cantos, pero ocurre que ya no existe allí, ni su canto ni su ejecución, ni su danza. Dicen algunos expertos que sólo sobrevive una huella de la guabina en los actuales “monos” tonada que acusa evidentemente algunas características específicas de la guabina. Su desaparición en Antigua obedeció al carácter de libertinaje que fue adquiriendo su fervor populachero en los bailes llamados “de garrote” o de “palo parao”. La fuerte supervivencia de la guabina en Tolima y Huila indica que procede de las montañas de Antigua se aclimató en la llanura de Tolima Grande o que partiendo de Santander y que a través de Boyacá llegó al plan de Tolima popularizándose allí. La vigencia de la guabina en Boyacá también es evidente, aunque en este departamento está limitada a la zona de limítrofe con Santander.

De modo notable por sus características tan definidas la guabina de Vélez (Santander) puede ser tomada como prototipo de guabina autóctona y autentica sobre todas, en la cual el canto y la interpretación musical son independientes y se intercalan a lo largo de la pieza. Sin embargo la guabina tolimense, considerada con estructura, es tal vez la que

⁶³ Abadía Morales, Guillermo, *Nuestra Música Mestiza, El Pasillo y la Danza*, pp.67

más difusión y renombre ha alcanzado. La guabina de Vélez que es la más popular, no tiene coreografía particular. Se baila de manera sencilla, por parejas, durante las partes de interpretaciones instrumentales, que tienen el aire de Torbellino. La Guabina Estructurada o Estilizada parece que se gestó en la creación coreográfica del maestro Jacinto Jaramillo, llamada: "*LA GUABINA CHIQUINQUIREÑA*", cuya música es de Alberto Urdaneta, y la letra de Mariano Álvarez Romero. Esta creación originó la danza de la guabina que hoy se baila en Colombia.

Por lo que corresponde a la sonoridad son utilizadas las mismas agrupaciones llamadas "estudiantinas" usadas en los bambucos. En la región de Vélez destaca fundamentalmente los requintos, los tiples y diversas percusiones (chuchos, pandereta y canutos), en agrupaciones que concurren anualmente al Festival de la Guabina y el Tiple, existen intromisión de flautas que entran a compartir la misión melódica de los requintos y los tiples. En las guabinas de del Tolima y el Huila existe el mismo instrumental de las estudiantinas con la adicción de la tambora. En Boyacá, igualmente se utiliza el conjunto de cuerdas (tiple, bandola, y guitarra).⁶⁴ En la actualidad la tradición de la guabina es Urbana y no es de tipo Oral, pues la mayoría de los interpretes tiene formación musical académica y utilizan partituras. Emplean un tipo de música de Salón, o música de Cámara.

La guabina es otro de los bailes típicos de la región Andina, cuyo traje es el característico de cualquier campesino de las regiones de la Cordillera Oriental, preferiblemente el de la provincia de Vélez en Santander, en donde se conserva en la mejor y más auténtica de sus manifestaciones. Pero para la Guabina Chiquinquireña se deben adoptar, naturalmente, los trajes de los Campesinos de Boyacá.

A los campesinos santandereanos se les caracterizaba por vestir con: sombreros de paja pintados de blanco y negro y cintas de colores, cuentas de vidrio adornando el pecho de las muchachas mestizas de Pamplona y Vélez; la camisa con bordadas arandelas; las enaguas que bajan desde el talle; los pañuelos colgados sobre los hombros; los pañolones rojos, de hilo, con dibujos blancos, y las demás prendas de vestido usuales de las mujeres. En cuanto al campesino boyacense, el hombre lleva pantalón de dril,

⁶⁴ Abadía Morales, Guillermo, *Nuestra Música Mestiza, El Pasillo y la Danza*, pp.67-72

camisa de tela de algodón, sombrero de tapia pisada y ruana de lana; y la mujer viste con falda de tela de algodón, con amplios vuelos, blusa de algodón con bordados, pañolón, sombrero de tapia pisada o de paja de esparto y alpargatas blancas, atadas con un pasamano negro.

La guabina en su forma de bailar es una modalidad especialmente cadenciosa del Torbellino. (*El TORBELLINO* representa la convocatoria a los vientos, que al fluir desde los cuatro puntos cardinales regulan la productividad de la naturaleza. De ahí que los bailarines, en grupos de cuatro, giren ágilmente, entrelazándose). Tiene gran ingenuidad; todo gira alrededor del pañuelo, prenda de aceptación amorosa, en un clima de callada veneración a la Madre Tierra como símbolo de fecundidad. Se advierte en las versiones caldenses una gran diferencia con las Guabinas del Oriente y Centro Andino de Colombia.

4.5 El bambuco

Sobre la denominación de bambuco se consideran varias teorías: *a)* Proviene de la tribu indígena “los indios bambas” y podría suponerse que los aires musicales de tales indígenas llevaran el nombre de bambucos por ser de los bambas. *b)* La denominación bambuco fue dada por los españoles como voz castellana al aire nativo indígena y a su danza por la característica de “movimiento trémulo” que asiste el bambuco como canto, tonada y danza. *c)* En 1970, se refiere al uso del instrumento musical llamado “carángano” que está hecho por un tubo de bambú la cual se le colocan granos de maíz, tiene una cuerda a la que se le golpea o se frota con una varita. Los negros de las antillas inglesas (Los chombos), traían a tierra firme esos caránganos que ellos llamaban bambucos. Por derivación, toda música ejecutada con esos instrumentos se llamaría “música de bambuco”.

Este género musical se generó en Colombia, donde floreció en varias regiones como Antioquia, Boyacá, Risaralda, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Los Santanderes, y Tolima. También traspasó fronteras hasta Perú, Ecuador y México. En Colombia se ha convertido en icono y símbolo de la música y danza nacionales en los géneros llamados “música colombiana”. El Bambuco, es un ritmo de 3/4 y 6/8, ejecutado con base en instrumentos cordófonos: tiple, bandola, guitarra y requinto; en algunos casos se le

agrega pandereta y flautas metálicas o típicas: algunas estudiantinas han llegado a utilizar contrabajo y violín, y poco a poco, los compositores de cada nueva generación, le han ido introduciendo variedad de instrumentos, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales; desde un solista, hasta una orquesta sinfónica o un gran coro polifónico. El bambuco como canción fue inicialmente canto de trovador solo, que acompañado de tiple era funcional en serenatas. Luego se generalizó y popularizó en el ámbito vocal llamada “primo” y “segundo”, tradicionales y características en los bambucos de hoy.

Hay varias clases de bambucos: el *lírico*, llamado también bambuco *santafereño* o *neogranadino*. Este puede ser cantando o no. Su letra es de contenido sentimental, la quintaesencia del siglo XIX, época romántica y galante. La segunda clase de bambuco, o sea el *característico*, es puramente instrumental y se toca en estudiantina. El *bambuco anónimo* es de verdadera extracción folklórica, casi siempre de autor desconocido, compuesto en los campamentos o en las trastiendas, expresa la nostalgia de lo que se ha ido; los amores trancos o desgraciados, el hogar lejano, las injusticias sociales.

La temática del bambuco está basada en el amor, es el proceso del romance campesino expresado a través de movimiento. Las figuras más características son: la invitación; que representa la parte protocolaria, o sea el cumplido social, los coqueteos; que representan el diálogo que conduce a la identificación y comprensión. La perseguida; el hombre persigue manifestando su fuerza bruta, y la mujer persigue pidiendo aclaraciones y la arrodillada; es el arrepentimiento, la disculpa y el perdón, y la parte religiosa que invita a la unión y a la felicidad. El pañuelo es muy importante en el baile, ambos lo usan, y es el auxiliar para el coqueteo y la conquista. Se pueden distinguir dos formas de interpretación coreográfica, a) La espontánea o libre que realiza el pueblo, sin fijar atención en el orden de las figuras ritmo-plásticas, omitiendo unas o repitiendo otras. No sigue por lo general el campesino un plan definido en las partes de la danza, si no que atiende exclusivamente a expresar el contenido global de ella.

b) La estructurada o técnica que realizan los folkloristas instruidos por el coreógrafo que fijó las pautas determinando el orden de las figuras, la unión lógica de las partes para obtener una expresión dramática minuciosa y “explicar” el poema danzado. La primera forma, llamada espontánea, es *anónima* y presenta un material hasta cierto punto amorfo,

disponible para que los coreógrafos organicen sus versiones personales, habida cuenta de la gran precaución que debe tomarse para conservar la autenticidad de pasos y figuras. Y si se desea mantener la condición de danza folklórica deben evitarse las tergiversaciones, estilizaciones y supuestos “mejoramientos” que producen un nuevo fenómeno coreográfico, computable como “estudio” o “capricho” únicamente.⁶⁵

En cuanto al vestuario el hombre usa pantalón de manta o dril, arremangado desigualmente en las pantorrillas; camisa bordada en la pechera, de color vivo, preferiblemente amarillo; pañuelo enredado al cuello, sombrero blanco aguadero, carriel (bolso), mulera y machete. La mujer Lleva también sombrero aguadero pequeño, adornado; blusa de media manga bordada, poco descotada; falda adornada con franjas horizontales de colores contrastados.

En las últimas décadas, el bambuco ha recibido influencias de la balada, el jazz y el rock, sin dejar de lado la música académica, esto como una manera de hibridación con otros géneros, para tener propuestas innovadoras, las que no siempre son bien recibidas, debido a que algunos sectores consideran que esta creatividad rompe con la sonoridad propia del ritmo, redefiniendo así, la tradición, ideologías y procesos sociales asociados con éste. En medio de este panorama, en los últimos años, y especialmente en un reducido círculo de músicos jóvenes y no tan jóvenes, la variedad acentual del bambuco vuelve a tomar impulso. Igualmente, aunque en sus inicios el bambuco se interpretó con bandola, tiple y guitarra, poco a poco los compositores de cada nueva generación le han introducido orquestaciones más amplias y complejas, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales.

4.6 El porro

El porro es un ritmo oriundo del Caribe colombiano (departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico), clara muestra de la mezcla indígena, europea y africana. El porro es una modalidad rítmica de la cumbia dado su origen negro; más razonablemente la cumbia sería a considerarla como el intercambio cultural indígena negro para buscar su melodía en las gaitas y cañas. Especialmente su ritmo es dominante en los tambores africanos. Según Aquiles Escalante, autoridad en la materia, el instrumental auténtico de la cumbia consta de dos tambores, una tambora o bombo, un guache, una maraca y una

⁶⁵ Abadía Morales, Guillermo, *Nuestra Música Mestiza, El Pasillo y la Danza*. pp.57-62

caña de millo. Nos indica que antiguamente, las “gaitas” sólo se usarían en las tonadas de su nombre (“gaita” o porro palitiao). Los indios bailaban sus gaitas (gaita como tonada y danza) con dos gaitas (flautas dulces indígenas), dos tambores y una maraca. Esto también podría sugerir que cumbia y gaita serían idénticos términos. Debemos notar la diferencia entre “gaita” como instrumento y gaita como tonada que se identifica con el porro palitiao.

Existen varias teorías acerca del origen del porro, una de las teorías existentes sostiene que porro nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana. Otra teoría (Guillermo Valencia Salgado), dice que su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del “baile cantado”. Para algunos se deriva del “porrazo” o golpe de porra que se da en la ejecución musical del tambor llamado bombo o tambora. Cual sea su verdadero origen el porro es sin duda una de las corrientes musicales más queridas de Colombia que alcanzó su gloria con su orquestación. Es un ritmo muy alegre y fiestero, se ejecuta en compás de 2/4. Pero como tampoco en la música faltan discrepancias, se sostiene que su verdadero compás es el 4/4. Ambos se tocan en lo que se llama “compás partido”, que para algunos es el mismo 2/4.

Su origen popular es indudable, los albores de este ritmo se confunden con las fiestas que la gente del pueblo organizaba al aire libre. Eran diversiones campesinas que reunían a los moradores de las inmediaciones para bailar durante varias noches y días consecutivos. Representaban un gran acontecimiento, las fiestas además de brindar esparcimiento en medio de duros trabajos y precarias condiciones de vida, proporcionaban a los campesinos y esclavos un medio para vivir algo propio, algo surgido de sí mismos, y regocijarse en ello sin medida.

Hay dos variedades de porros: el palitiao, llamado también gaita o pelayero, completamente lento. Su nombre lo determina su interpretación y cuando el bombo hace una pausa en los estribillos, se golpea en el aro del bombo con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro; por eso lleva el nombre de “porro palitiao”. La otra variedad es el porro tapao, también llamado puya y que se determina porque su interpretación jamás deja de sonar el bombo y a cada golpe que se va dando con la porra

en un parche, se va tapando el parche opuesto con la mano para que no vibre más y esta presión de la mano se llama regionalmente “tapar”. De allí el nombre de porro tapao.⁶⁶

El porro palitiao consta de 5 partes específicas:

1. Introducción.
2. Dialogo entre trompetas y Bombardinos.
3. Nexo Preparatorio.
4. Bozá o Gustadera. (Bozá significa bozal, lazo que amarra)
5. Nuevamente Introducción para finalizar el Porro.

La introducción del porro palitiao consta de ocho compases, que rítmica y melódicamente se parece mucho a un danzón en donde todos los instrumentos suenan, unos para llevar la parte melódica y otros para armonizar. Después surge el diálogo musical entre las voces agudas y graves (las trompetas preguntan y los bombardinos y trombones responden). Continúa el nexo preparatorio con la presencia de los clarinetes quienes hacen su intervención interrumpiendo el dialogo anterior, aquí los clarinetes son dominantes, mientras los bombardinos armonizan improvisando acordes sin salirse del tema. Es esta parte a lo que se le llama Bozá o Gustadera, es decir "se amarra el ritmo". Precisamente aquí es donde el bombero deja de golpear el parche de su instrumento para repiquetear en uno de los laterales, o en la tablita que esta encima del bombo. El redoblante y los platillos, en este instante llevan el compás como tratando de copiar brisas y roces de hojas secas. Al finalizar esto se llega nuevamente a la introducción y se repite la obra. Esta modalidad de porro termina con la misma danza inicial.⁶⁷

Los estudiosos del porro han señalado en esta estructura una síntesis cultural de la nacionalidad. La primera parte (el danzón introductorio) asemeja a la música Europea que bailaban las clases altas. Este danzón no lo baila el pueblo y, mientras suena, los bailarines alistan sus velas. La segunda parte responde a las exigencias del bombo o tambora, instrumento que impone el ritmo Africano, que lo influye y lo domina. En la tercera parte, cuando los clarinetes dan su recital, nos recuerda el añorante canto de las

⁶⁶ Abadía Morales, Guillermo, *Nuestra Música Mestiza, El Pasillo y la Danza.*, pp.93-98

⁶⁷ festival del porro, Colombia, <http://www.vivefestivaldelporro.com/2009/01/el-porro-palitiao-oy-pelayero.html>

gaitas Indígenas. Este ritmo es instrumental por lo tanto no incluye letra. Entre los porros Palitiao podemos mencionar a modo de ejemplo: María Varilla, el Binde, Soy Pelayero, el pájaro.

El porro tapao se caracteriza por ser urbano, de arreglos fijos y determinantes; siendo más estructurado y escrito en partituras, éste también puede ser cantado. Inicia por lo general con las trompetas estableciendo un dialogo con los bombardinos, en el intermedio hay una parte donde aparecen los clarinetes haciendo la melodía principal. El porro se vuelve a repetir con las mismas partes. Es importante mencionar que el bombero no deja de tocar el parche del bombo durante toda la pieza. Por un lado golpea y por el otro lo tapa con la mano y amortigua el golpe, siendo esto la característica principal del porro tapao. Entre los porros tpaos más conocidos están: Caimito, la flor del bonche, el Barrilete, San Carlos, el Conejo pelao.

El vestuario generalmente es suave y fresco, propicio para clima cálido y húmedo. El hombre, combina camisas que resaltan en colores alegres y pantalón de lino, muchos de ellos gustan de los sombreros "vueltaios", muy populares en los sabanales de los departamentos de Córdoba, Sucre, Magdalena y Bolívar. La mujer usa falda sencilla hasta la mitad de la pantorrilla con poco vuelo; la blusa es escotada, sin mangas y sin arandelas, regularmente de colores pasteles y los adornos en la cabeza son del gusto de la mujer: peineta, binchas, flores.

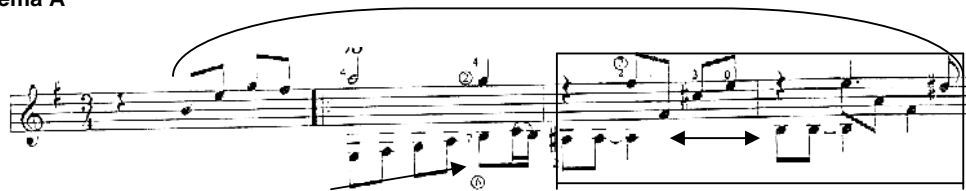
4.7 Análisis de la obra

El pasillo como cualquier vals se encuentra en un compás 3/4 en la tonalidad de *mi menor*, está formada por los temas A, B y C este último en el relativo mayor con una pequeña variación melódica al final. *El pasillo* se caracteriza por el acento en el primer y tercer tiempo de cada compás. Estructuralmente se repiten los temas en su totalidad hasta concluir en la Coda.

||: TEMA A: ||: TEMA B :||: TEMA C :|| D.C. | CODA ||

Al inicio de cada frase se encuentra una serie de cuatro compases que regularmente empiezan en el segundo tiempo. El bajo en el segundo compás del pasillo va ascendiendo en forma gradual hasta llegar al quinto grado con un bordado, los dos compases que le continúan a la frase son importantes ya que rítmicamente lo encontramos en la mayoría del *pasillo*. El tema finaliza con una cadencia auténtica.

Inicio tema A



A partir del compás diecinueve aparece el tema B, que armónicamente agrega acordes de sexta y séptima. Para los compases 24 y 25 se encuentra en 6/8 formando una hemiola. Durante el desarrollo continua una serie de progresiones que se seccionan en ocho compases formando todo el tema B.

Tema B

G Edis Am D7 Em

iii II° iv VII i

Am B7 Am6 C7 B7 Em

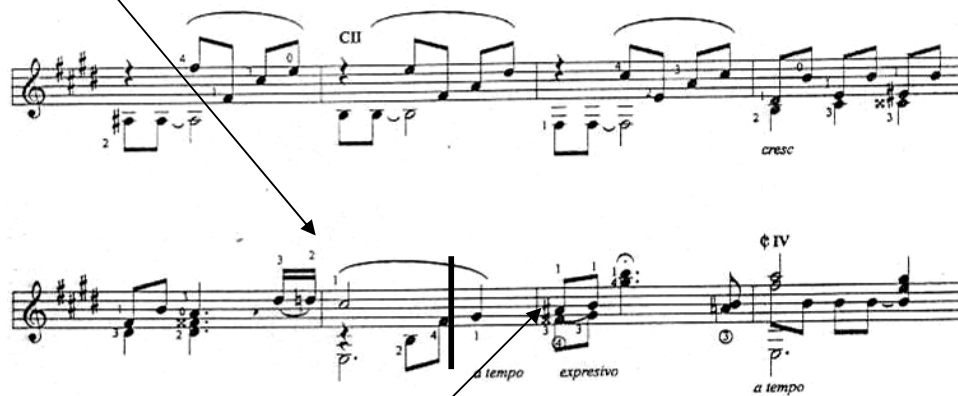
iv V iv VI V i

El tema C se encuentra en el compás 43, inicia en el relativo mayor de *mi* siendo más nostálgico y construido en periodos de ocho compases. En el compás 58 se encuentra un pequeño puente que sirve como enlace para continuar con el tema principal. A partir del compás 65 rompe el esquema dándole entrada a la parte conclusiva del tema C en forma de progresiones.

Inicio del tema C



Puente



Vuelve al tema

La guabina se encuentra en un compás de 3/4 en tonalidad de *mi* mayor para darle continuidad a la secuencia del *pasillo*. Podría decirse que está compuesta con semifrases de cuatro compases y frases de ocho compases. El tema A armónicamente es sencilla donde los grados dominantes son el I, IV, y V.

Primera semifrase del tema A



El tema B se encuentra en *sol mayor* “compás 17”, haciendo pregunta y respuesta de parte de las melodías, al final del tema, (la respuesta) concluye en *mi mayor*.

Pregunta G D C7 B7

f metálico

Respuesta con el final D E fin en mi mayor

metálico

El tema C “compás 34” vuelve a *mi mayor*. A partir del segundo compás el tema se le agrega un intervalo de sexta que tiene movimiento paralelo por grado conjunto y termina hasta el final de la frase (*sol# compás 37*). También podemos encontrar armonía cuartal en algunos acordes.

Inicio del tema C movimiento paralelo

contraste

Armonía cuartal

sfz *mf* *p*

El tema D “compás 54”, lo encontramos en *do mayor* en los primeros dos compases, en seguida se va al IV grado *mi mayor*, en el siguiente compás finalmente resuelve a *mi mayor* siendo el acorde fundamental, mientras tanto, los bajos son muy marcados y van ascendiendo para llegar a la siguiente frase con dominante, tónica, dominante y tónica. Se repite la primera frase y en la segunda hay una ligera variante armónica. Al llegar a la Coda concluye en un acorde con novena.

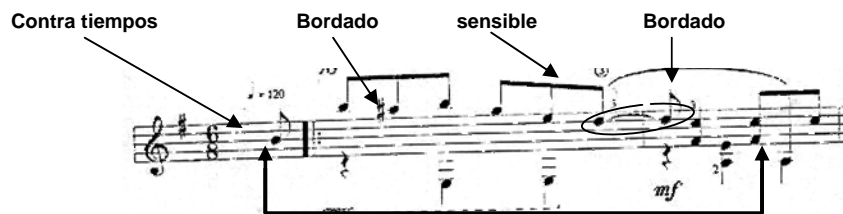
The image displays three musical staves illustrating the harmonic structure of 'compás 54'.
 The first staff shows the initial progression in *Do mayor* (C major), with an arrow pointing to the first two measures. The third measure is circled and labeled 'iv grado de mi' (iv degree of mi), indicating the transition to the IV degree.
 The second staff shows a sequence of chords: *Mi mayor* (E), E, B7, E, B7. The notes are marked with Roman numerals: CIV, 1, 4, 4, CV, CIV, CIII. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte).
 The third staff, labeled 'CODA', shows the final chord progression leading to an *E9* chord, marked 'Final'.

El bambuco se encuentra en un compás ternario de 6/8 en tonalidad de *mi menor*. Básicamente su estructura se compone por:

||:A:||:B:||:C:|| y Coda ||

El tema A, inicia en contra tiempo seguido de subdivisiones ternarias. En la primera subdivisión, se presenta un bordado inferior de medio tono, en la segunda subdivisión el último octavo se encuentra ligado a la octava del primer tiempo creando una tensión por ser la nota sensible, en seguida se encuentra el acorde de *la menor*, pero en intervalo de

quintas haciendo nuevamente el bordado, los próximos cuatro compases son construidos de la misma manera.



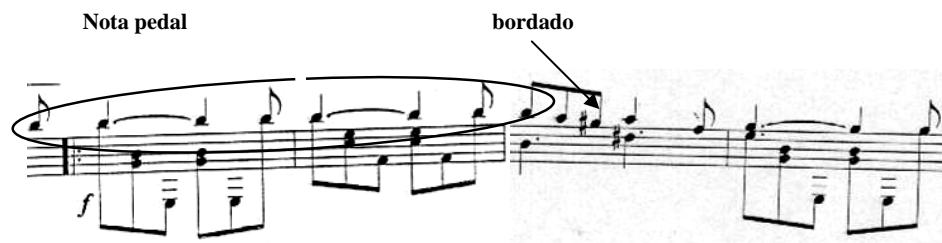
En el compás siete (fig.1) se presenta otro ritmo que de igual manera empieza en contra tiempo seguida de una negra con puntillo, negra y octavo, haciendo la misma función de contratiempo. El tema concluye con una cadencia auténtica (Fig. 2).

Fig. 1 compás siete

Fig. 2 cadencia auténtica



El tema B “compás 18” nuevamente inicia en contratiempo en *mi menor*, rítmicamente la negra con puntillo y la negra se encuentran ligadas alargando la melodía. El tema se presenta con una nota pedal de *si* hasta que se inicia la subdivisión ternaria con el bordado, el acompañamiento se presenta con acordes. Al final repite la misma cadencia auténtica.



El tema C “compás 36”, empieza en *mi mayor* que conforme se va desarrollando regresa a *mi menor*, en el primer compás del tema, rítmicamente aparecen las dos subdivisiones ternarias, en el último octavo de ese compás que es la nota *mi* se encuentra ligado al primer octavo del siguiente compás (idéntico que el tema A), continua con dos notas negras ligadas terminando el compás con un octavo en *sol#* haciendo la función de

contratiempo. En cuanto a la armonía los acordes que están en tono mayor se encuentran con la séptima de cada acorde.

E7 A7 D7 “Las flechas indican la melodía”

triste
a tempo

El porro se encuentra en un compás binario 4/4, pero con medida a dos tiempos 2/4. Su tonalidad principal es *mi menor* como en la mayoría de la Suite. Hay un tema principal seguido de variaciones construidos en una serie de ocho compases cada uno, haciéndolo muy cuadrado, los bajos son muy importantes durante la pieza ya que estos dan el carácter bailable, en cuanto a la armonía la gran mayoría de la pieza se encuentra en *I*, *IV* y *V* grados a excepción de la parte de los acordes que se mueven por cuartas a partir del cuarto grado (*la menor*). Existe un puente con tresillos que enlaza al tema principal.

Tema principal

170 = $\frac{2}{4}$
f bien marcato

iv i V

i

La parte de los acordes trata de emular las trompetas que se mueven por cuartas a partir del cuarto grado.

Am D G C B7

iv VII III V7

4.8 Sugerencias interpretativas

No es de extrañar la comprensión rápida de la obra, ya que mucha de la música colombiana es muy parecida a la mexicana en muchos aspectos, un claro ejemplo es la conocida cumbia que ha invadido el continente con su ritmo pegajoso, recordemos que aparte de Colombia, México es el País donde más se escucha este ritmo, también el bambuco es otro ritmo que encontramos en México especialmente en Yucatán, en fin, las similitudes es un tema que se puede tomar como un próximo estudio.

Colombia es un país con mucha tradición y tiene una forma de vida rural, sus vestuarios, sus danzas y su música se tienen que tomar en cuenta para lograr un carácter muy allegado en cada uno de los movimientos que se encuentran dentro de la propia *Suite colombiana N° 2*. Lo recomendable es contar con un conocimiento previo de las danzas, tratando de comprender históricamente sus raíces hispano-africanas, el escuchar su música folklórica y ver videos ayudará a percibir mejor el concepto, nuevamente se insiste en este tema por razones obvias. Para alcanzar una adecuada interpretación se tienen que manipular cambios de timbres, dinámicas (*pp*, *mp*, *mf*, *ff* etc.) y la conducción clara de la melodía principal, recordemos que durante la Suite se manejan armonías que producen tensión, esto compromete a trabajar con mucho cuidado, logrando los efectos que las piezas requieren.

En cuanto a las sugerencias técnicas, el pasillo se hace complicado por la velocidad y por las posiciones que se encuentran durante todo el movimiento, se sugiere trabajar el pasillo de forma lenta y con mucha conciencia las partes engorrosas, poco a poco los resultados se notarán, y en el caso de que se tenga la habilidad técnica los efectos serán

de inmediato. Prácticamente la guabina y el bambuco se pueden abordar de manera similar, la diferencia radica en que requieren de mucho contraste entre las repeticiones de los temas, así, en este caso lo que corresponde es poner atención a la mano derecha, logrando el control de la fuerza de los dedos para lograr el matiz adecuado. Finalmente en el porro se apunta que el bajo no deba perder el pulso ni el peso necesario, el ritmo, es muy importante para alcanzar la idea principal que el compositor desea.

CAPITULO 5.

Hasta Alicia baila y Suite Habana de Eduardo Martín



Eduardo Martín

5.1 Biografía

“Mi sistema creativo musical, esencialmente se basa en jugar con los sonidos, compongo de oído. No me rompo demasiado la cabeza, me dejo llevar por el instinto y sólo escribo lo que me va sonando y me gusta. Generalmente ese es mi sistema, más simple no puede ser”.

Eduardo Martín

Eduardo Caridad Martín Pérez, nace en la Habana, Cuba, en 1956. Desde los 10 años comienza a jugar con la guitarra un poquito y poco a poco a manosear algunos acordes. Al principio aprendió tocando canciones y aprende a leer un poco la notación musical. A los 14 años de edad comienza su formación musical de manera autodidacta, a esa edad ya alternaba entre la guitarra, el bajo, el piano y la batería, pero nada serio.

*“La pasaba muy bien con mis amigos del barrio tocando canciones de moda, The Beatles, Silvio, Pablo, etc. Comencé a componer cuando ya tenía unos 26 años, allá por el año 1980”.*⁶⁸

Años más tarde recibe clases de Guitarra con el maestro *Jesús Ortega*, toma clases de composición con *Alfredo Dieznieto* y *Ángel Vázquez Millares*. Durante su preparación tomó cursos de perfeccionamiento en guitarra clásica con *Isaac Incola*, *Rey Guerrero*, *Leo Brouwer*, *David Russel*, *Wolfgang Ledle*, *Costas Cotsiolis*, *Ichiro Suzuki*, *Antonio Lauro* y *Alirio Díaz*. En 1985, se gradúa del Instituto Superior de Arte de Cuba, en ese mismo año gana en concurso la plaza de solista en el Centro Nacional de Música Concierto, gracias a esa plaza Eduardo realiza giras por toda Cuba.⁶⁹ El gran talento que desborda Eduardo como guitarrista lo refleja en los festivales de guitarra más importantes del mundo, donde el público comienza a escuchar con gran atención sus composiciones.

“Mi música comenzó a tocarse en Cuba a fines de 1980 y en el 90 ya se comenzaban a usar en los programas de enseñanza. Inicialmente, se difundió de manera muy artesanal, pues en Festivales de guitarra donde toqué mis obras, tanto en América como en Europa, muchos colegas se me acercaron para pedirme las partituras y nunca tuve reparo en dárselas. En 1992 el guitarrista y profesor estadounidense Raymond Lohengrin, me pidió

⁶⁸ Entrevista realizada por José Luis Lomán vía correo electrónico el lunes 16 de noviembre de 2009.

⁶⁹ Biografía de Eduardo Martín, sitio oficial, <http://eduardomartin.com>

*permiso para usar mis obras en la Universidad de Geinesville, en Florida, y rápidamente me llamó muy entusiasmado por la acogida que tuvieron en sus alumnos. Pero empezó a difundirse mucho más, a partir de la inclusión de mi música en programas obligatorios de concursos en Cuba, Dominicana, Bolivia, Costa Rica y Francia”.*⁷⁰

En 1987, funda el cuarteto “Guitarra 4” junto a *Rey Guerra, Carlos Lloró y Walfrido Domínguez*. Con el cuarteto graba el disco, *La Huella de España*. Para 1990, se separa del cuarteto y con *Walfrido Domínguez* funda el “*Dúo Confluencia*”, con el dúo graba 5 discos, 1) *Matamoros, Beatles, Lecuona*, 2) *Cien Años de Lecuona*, 3) *Lo mejor de Confluencia*, 4) *Leyendas*, 5) *Clásicos*. Tanto el cuarteto como el dúo fueron proyectos de Eduardo cuando estaba en Cuba. En 1991, se convierte en el primer compositor latinoamericano laureado en el Concurso Internacional de Guitarra de Radio Francia en París, con la obra *Acrílicos en el Asfalto*, una pieza que data de 1989 y forma parte de la serie *Acrílicos* -junto a *Acrílicos en el espacio*, para cuatro guitarras, y *Acrílicos en la sonrisa*, para dos guitarras.

”La primera vez que fui a España fue en 1995, en esa ocasión vine con el Dúo Confluencia. Primero estuvimos en Portugal, donde hicimos varias actuaciones en el Centro Cultural de la Villa de Lisboa y otras tantas en el Coliseo de Porto. De ahí nos fuimos a Madrid y tocamos en el Foro y otros ‘jazz cafés’. Luego en Barcelona hicimos algunos recitales en Harlem Jazz Club y Pipa Club.”

En 1995, estando en España forma el “Cuarteto Imaginario” junto a *Francisco Gamallo, Ignacio López y Walfrido Domínguez*. Con este cuarteto realizó varios recitales y grabaciones en España, Argentina y Cuba obteniendo la aceptación del público. En 1999, es seleccionado por American Composer`s Orchestra de New York, como compositor delegado para el Festival Sonidos de las Américas, por su obra *Hasta Alicia baila*.

De manera independiente en su propio estudio de grabación trabaja en la producción discográfica de otros guitarristas como por ejemplo: *Jorge Luis Zamora*, también ha trabajado en el estudio obras del disco *Calendario*, que tiempo después lo edita el sello español GEMECS en 2003, Para 2004, funda en España junto al flautista *Jesús González*, un dúo dedicado a interpretar sus obras.

⁷⁰ Las siguientes palabras del autor fueron realizadas en la entrevista titulada Eduardo Martín navega por el mundo publicado en mundo clásico.com el 04/05/2004 por Antonio Gómez Sotologo.

”En mi estudio le he grabado un disco al gran guitarrista cubano Jorge Luis Zamora, que se titula Moros y cristianos. El programa está integrado por obras de autores cubanos y españoles como Falla, Paco de Lucía, Leo Brouwer, José A. Navarro y E. Martín. Este disco está editado por el sello TIROLYS de Suiza. También he grabado obras para mi disco Calendario, que inicialmente lo hice como producción independiente, hice algunos cambios al programa y lo edité con el sello español GEMECS. Aquí incluyo dos obras de cuarteto, donde participan excelentes guitarristas como Francisco Gamallo, Ignacio López, Walfrido Domínguez y Martín Pedreira”.

Su trabajo ha sido registrado por los sellos discográficos EGREM de Cuba, ART COLOR de Cuba, UNICORNIO de Cuba, URUSUE de Uruguay, AYUÍ de Uruguay, GEMECS de España, GADIRaifa de Valencia, España, PER MUSIC de España, EPSA de Argentina, PAI de Argentina, GUITAR WORKS de USA, TELARC de USA, GSP RECORDINGS de USA, VICTOR de Japón, JROOM de Japón, UNISONO UCR de Costa Rica, DELMAS Musique de Francia, SIWA de Francia, RIO RECORDS de México, URTEXT de México y TYROLIS de Suiza entre otros. Sus partituras han sido publicadas por, Les Cahiers de la Guitare (París, Francia), HENRY LEMOINE (París, Francia), LES PRODUCTIONS D’OZ (Quebec, Canada), TUSCANY PUBLICATIONS (Tampa, Florida, U. S. A.), GSP (San Francisco, California, U. S. A.), y JVC Entertainment Networks, Inc. (Tokio, Japón). Toda ésta música integra programas de enseñanza de la guitarra en Cuba y en muchos otros países. Además, forma parte del repertorio obligado en importantes concursos internacionales de guitarra. Sus obras integran programas de los más prestigiosos guitarristas. En la actualidad Eduardo Martín es uno de los de los compositores-guitarristas vivos, más tocado y grabado en el mundo. Es profesor en el Instituto Superior de Arte de Cuba, labor que alterna con sus giras de conciertos.

“Ahora tengo contratos editoriales con Tuscany Publications, de USA; Les Productions DO’Z, de Canada; Artetripharia, de Madrid y acabo de firmar con Lemoine, de París. A partir de esta favorable coyuntura se ampliará mucho el campo de difusión, pues estas editoriales distribuyen por todo el mundo y además, se encuentran fácilmente en internet. Pienso que es sólo el comienzo. Yo estoy muy feliz de que otros toquen mi música”.

La música de Eduardo Martín ha sido muy conocida por todo el mundo, incluso algunos directores de teatro y cineastas la utilizan para sus películas y cortometrajes, aunque en

la mayoría de ellas no han sido encargos, sino simplemente las agregan por su toque melódico y rítmico un par de ejemplo es: Música incidental para teatro:

***El acotejo* (coautor Alberto Pujol) (1983)**

Música incidental para cine:

***Adrenalina* (coautor Pavel Urquiza) (1991)**

“Sé que mi música ha sido usada por otros cineastas en Brasil y España, pero no tengo los datos, sólo lo que me han comentado y en esos casos no han sido encargos que me han pedido, sino música elegida y usada por los directores y no me he preocupado por averiguar, pues igualmente al hacer el registro legal de los filmes, hay un descuento automático de derechos musicales y no puedo dedicarme a buscar demasiados datos. Por ejemplo la pieza Mirándote, es el tema de un documental brasileño sobre temas ecológicos, pero no sé nada más, aquí en Cuba usan mis temas constantemente en multimedias de Historia, spot de televisión y documentales, pero no estoy al tanto de los datos de esas cosas y además apenas veo la tele sólo cuando me interesa alguna película”.⁷¹

5.1.1 Comentarios de especialistas y la prensa

Sus obras reflejan la esencia misma de nuestras raíces y se abren al ámbito caribeño, antillano, latinoamericano, resumiendo un mundo sonoro que proyecta nuestra identidad cultural.

Harold Gramatges, CD “Cien años de Lecuona”. ARTCOLOR 1995

Eduardo Martín ha creado una obra que se aferra al entorno sonoro tradicional, pero con un matiz nuevo. Él anda de regreso de todos los ruidos, de todas aquellas tendencias que convulsionaron el pasado siglo. Su obra está al final de todas las revoluciones, en las vanguardias del siglo XXI, su obra está en estas músicas apacibles, estremecedoras, que nos caben en el cerebro y en el pecho, que son realmente parte de nosotros mismos.

⁷¹ Entrevista realizada por José Luis Lomán vía correo electrónico el lunes 23 de noviembre de 2009

Antonio Gómez Sotolongo, "MUNDOCLASICO". República Dominicana. 26 de septiembre de 2001.

... es considerado en mi congregación musical como el Piazzolla de la guitarra cubana. Solamente individuos con un impresionante grado de sensibilidad pueden expresar toda la dicha, los placeres y la melancolía del amor a la vida y a su nación... Me alegra saber que Eduardo sólo navega en obras maestras.

Oscar Ghiglia, WORLD RADIO GENEVA, SWITZERLAND. Julio 2003

... es sabio y visionario cuando coloca su propia música más allá de una simple referencia causal, desprendida de la música cubana. Hay una presencia poderosamente moderna que se mantiene a lo largo de toda su obra, que integra esos conceptos contemporáneos a la cultura antigua, primitiva y tradicional creando una estructura innovadora, original y neotérica. Su visión posibilita el acercamiento de generaciones de futuros músicos gracias a esos diferentes niveles de novedosa instrucción que representan cada una de sus obras.

Alberto Zúñiga, LA NACIÓN. Costa Rica. Domingo 5 de septiembre, 2004

Sirva la obra de Martín -pasado por tantas manos- de prueba de la universalidad de la cultura cubana, ajena, cuando manosea lo esencial, a tanta estridencia municipal.

Jorge Ferrer, Blog EL TONO DE LA VOZ. 12 de diciembre 2007

A lo largo de 64 minutos de música en este disco hay complejidades rítmicas que retan a la mente, armonías estupendas y maravillosas melodías.

Throughout the 64 minutes of music on this disc are rhythmic complexities which boggle the mind, stunning harmonies and wonderfully crafted melodies.

Steve March, CLASSICAL GUITAR MAGAZINE. Septiembre 2007

La belleza de esta música está en ella misma, la diferencia entre lo clásico y lo popular es muy pequeña... lo clásico y lo popular se tejen en un lenguaje que los hace inseparables.

The beauty of this music is that in it, the distinction of classical and popular means very little: the resources of classical guitar are used in order to elaborate popular bases, and the classical and popular are woven into a language in which they are not easily dissociable.

James Manheim. © 2007 All Media Guide

Los trabajos del compositor y guitarrista Eduardo Martín cubano son más que agradables de escuchar, con momentos extraordinarios como Preludio, Son y Allegro (una mezcla entre Bach y el son) el "montuno" característico de Son del Barrio o el encanto de la sonoridad tranquila de las Canciones del Calendario.

Les oeuvres du compositeur et guitariste cubain Eduardo Martín sont plus qu'agréables à écouter avec de superbes moments comme Preludio, Son y Allegro (un mix de Bach et de « son »), le « montuno » caractéristique de Son del Barrio ou encore le charme calme de Canciones del Calendario.

F.N. Guitare Classique 2007.

Ritmos, melodías, sones y armonías del más puro sabor cubano se pueden escuchar en esta grabación, que ha sido una de las mejores sorpresas musicales que he recibido últimamente.

José Luís Ruiz del Puerto. Revista Acordes-España 2007

Es muy fácil enamorarse de su música. Yo soy un gran admirador de su inmenso talento.

It is very easy to fall in love with their music. I am a great admirer of your immense talents.

Dean Kamei, Guitar Solo Publications. San Francisco, California. Enero 2009.

5.2 Acerca de Hasta Alicia baila

Dos notas acerca de la obra.

Hasta Alicia baila se basa en un género musical urbano, cuyo surgimiento y desarrollo se enmarca en los sectores más marginales de la sociedad cubana de comienzos del siglo XX. Se trata del popular género de la *rumba cubana* llamado *guaguancó*, que consiste en un tipo de pieza vocal – instrumental donde sólo intervienen las voces y la percusión. Cuando surgió este género, los percusionistas hacían sus partes en improvisados instrumentos, como cajas de madera del mercado y recipientes de vidrio, golpeados a veces con las propias sortijas o anillos que adornaban los dedos de las manos del *tocador*. Luego se incorporaron instrumentos más evolucionados que hasta hoy se usan en el género.

Siempre hay un *cantador* solista que cuenta una historia, mientras que los *tocadores* llevan todo el peso del ritmo en las claves, las tumbadoras y el catá. Al final entran varias voces cantando a coro un estribillo que alterna con las improvisaciones del solista. Por otro lado, en la percusión hay células rítmicas que no varían como es el caso de la clave, el *tres - dos* o *macho* de las tumbadoras que abarca el plano medio y la *cáscara* que se ejecuta en el catá, en la cajita china o en los laterales de las propias tumbadoras, percutiendo con baquetas. Mientras que en el *quinto* o tumbadora más aguda, un *tocador* suele improvisar. Los *bailadores*, hombres y mujeres, también improvisan durante toda la pieza con sensuales movimientos que evocan el acto de la fecundación.

El motivo inspirador de esta obra es, por su esencia rítmica y carácter, muy popular, aunque también parte de algo bastante personal; Alicia es una culta y refinada señora entrada en años, que gusta de la más selecta música clásica. Un día, mientras que estos ritmos tan populares me daban vueltas en la cabeza, pensé: - *Escribiré un guaguancó para guitarras, que al escucharlo, hasta Alicia sentirá deseos de bailar, creo que le gustará* -.

Hasta Alicia baila, escrita en 1991, fue concebida originalmente para dos guitarras. Tanto su base rítmica como su estilo melódico, delatan, desde los primeros compases, la clara influencia de la rumba cubana y más directamente del guaguancó.

Se emplean recursos percutivos en el cuerpo de la guitarra, golpeando con las yemas y las uñas en la tapa y el aro, o en las propias cuerdas apagadas, que producen un sonido de tambor grave cuando se percuten cerca del puente. Estos elementos sostienen un espíritu marcadamente danzario durante toda la pieza.

En la primera sección expositiva, una guitarra lleva la clave percutiendo con timbre agudo, mientras la otra canta el tema, haciendo las veces del solista que cuenta su historia. En ocasiones se escucha el *repique* de un quinto, que interviene libremente dialogando con el solista. Luego, el soporte rítmico se enriquece, con la aparición de la tumba en los bajos y la clave en acordes muy marcados.

El concepto de variación, se hace presente como principio básico de la estructura, en la medida que avanza la obra. La parte final se enmarca a partir de la alternancia del solista con el coro, sintetizadas en una guitarra, pero claramente diferenciadas por el carácter reiterativo del motivo que representa la parte coral.

No estamos ante la estilización de elementos característicos de un género popular, sino en presencia de una obra donde las raíces están expuestas de manera directa y permiten al oyente identificarse fácilmente con ellas.⁷²

Eduardo Martín

Hasta Alicia baila, para cuarteto de guitarras, fue grabada en el disco *Calendario*, es una obra en la que Eduardo elabora los ritmos del folclor cubano y que requiere gran virtuosismo de sus intérpretes y un excepcional sentido del ritmo. Creó *Divertimentos tropicales*, una obra en tres partes en la que echa a volar su buen humor, y su buen amor, y conjuga hermosísimas melodías.

⁷² Comentarios hechos por el mismo autor

5.3 El Guaguancó

En el siglo XVII, se produjo una fusión de la música negra con la española, dando origen a la rumba. La rumba surgió por el desprecio de los negros hacia los españoles que los mantenían como esclavos. En España existe un baile llamado rumba. La rumba flamenca. La palabra rumba viene de España, no así el baile. Con el vocablo "rumba" se definía a las mujeres llamadas de la vida alegre (mujeres de rumbo). Con la palabra rumba se calificaba a todo lo que se tenía por frívolo, como las fiestas que improvisaban el pueblo cubano. La rumba en su comienzo fue señalada y juzgada en Cuba por el tipo de baile. En Oriente (Santiago de Cuba, Bayamo, Guantánamo, etc.) se desarrolló el complejo del Son. En el occidente de Cuba (Matanzas, La Habana), el Complejo de La rumba.

Hay tres variantes principales del complejo de la Rumba: el guaguancó, (La Habana) la columbia, (Matanzas) y el yambú. (Matanzas) En esta ocasión nos enfocaremos en el guaguancó que representa una fusión de varios rituales profanos afro-cubanos. De las tres variantes el guaguancó (surgido en el siglo XIX) es la más elaborada, tanto musical como en lo referente a los textos. El guaguancó es danza típica de los barrios negros de la ciudad de La Habana. Las otras dos variantes (yambú y columbia) son rurales y de la provincia de Matanzas. Su canto se hace enteramente en español en vez de usar expresiones africanas. En el sentido de los textos el guaguancó es un género eminentemente narrativo, utilizando temas que afectan la vida del negro de pueblo, donde quedan perfectamente plasmadas en sus letras: la política, la protesta social, el sentimiento patriótico, el amor, la muerte, la amistad, las frustraciones, la sátira y otros, está muy relacionado con el "punto cubano", forma que tomó en Cuba la improvisación canaria y andaluza. El tempo del guaguancó es levemente más lento que el de la columbia y más rápido que el yambú. Antes del guaguancó se tocaba principalmente entre los negros la "columbia", rumba de carácter rural. En sus cantos no siempre se empleaba el idioma español, también se escuchaban vocablos de origen africano. Su baile está a cargo de un solo bailarín quien efectúa sus movimientos al ritmo del tambor "quinto", expresando la fogosidad y destreza del guerrero africano ante la presencia del enemigo. Por otro lado, el guaguancó es bailado por una pareja.

En el aspecto rítmico el guaguancó es más vivo y dinámico que su antecesor el yambú. Comienza siempre con la letra que da el toque "atrasado" de las claves. Éstas van

generalmente acompañadas por un la-la-leo del que levanta el canto: es como un aviso de que va a comenzar la fiesta. El canto que también es más fluido, se acompaña de tres tambores (el salidor, la tumba tres-golpes y el quinto). A ellos se une el inevitable par de claves con las que se encarcela el tiempo, y una cajita o tronco de caña brava, donde se percute de modo continuo con cucharas o palitos. Al grito de ¡güiro! los tambores elevan su excitación y el quinto se destaca con un solo. En la provincia de Matanzas el quinateador suele atarse a una o ambas muñecas unas muragas llamadas *nkembi* provenientes de la cultura bantú. Los ritmos agudos del quinto se escuchan por encima del sonido grave del salidor que es quien sostiene el ritmo. La tumbadora intermedia es la tres-golpes que provee al guaguancó su cadencia incomparable.

La coreografía es bastante erótica; los pasos son más desarticulados y la pareja que lo baila inicia un juego de atracción y repulsión, más de intención que de acción, parado en seco y torciendo la cabeza, el bailarín mira hacia abajo, para continuar con los movimientos de para y esquivo, de acercamiento y huida, hasta que el hombre aprovechando un instante en que la mujer se descuida o no puede hacer un gesto para cubrirse el sexo con su falda, las manos o un pañuelo, lanza un brusco movimiento pélvico hacia delante, que indica la penetración, al que la mujer corresponde con un gesto de derrota. Este es el momento del “vacuno”. Los participantes lanzan gritos de alabanza, animando al hombre de poseer a la mujer. Si el bailarín no logra su objetivo es remplazado por otro.⁷³

⁷³ Évora, Tony, Los orígenes de la música cubana, Los amores de las cuerdas y el trombón pp. 182-185

5.4 Análisis de la obra

Hasta Alicia baila es una obra de carácter festivo, compuesta en compás binario de 4/4 en la tonalidad de *si menor* en los primeros 36 compases, después realiza una modulación en la tonalidad de *la menor*, las voces van intercalando la melodía mientras las percusiones no dejan de estar presentes durante toda la pieza.

Inicia con una introducción percutida sobre el aro con la uña en la guitarra 1, en seguida la guitarra 4 se suma a las percusiones con un golpe sobre la tapa y otro con una tambora seca, en el compás 12 se presenta el tema en *si menor* en forma de arpeggios con la guitarra 3, al terminar su frase, de inmediato le responde la guitarra 2 de igual manera con arpeggios en *si menor* existiendo un dialogo entre ambas guitarras.

Básicamente el bajo (guit. 4) se conforma de dos figuras rítmicas. La primera con un silencio de negra, silencio de octavo, un octavo, octavo con puntillo, un dieciseisavo ligado a un octavo de los dos últimos. La segunda figura rítmica se conforma con dos octavos, cuatro dieciseisavos, un dieciseisavo, octavo, un dieciseisavo, octavo y dos dieciseisavos. Las figuras rítmicas se van moviendo conforme la armonía.

Fig. Rítmica 1

Fig. Rítmica 2

Al llegar a *la menor* en el compás 36, el dialogo es entre las guitarras 1 y 2, mientras que el acompañamiento armónico lo hace la guitarra 3 con el ritmo de la clave.

En el compás 62, el puente lo realizan las cuatro guitarras con tresillos por cada tiempo en forma de arpeggios y lo terminan con tresillos de cuarto en forma de acordes. Al finalizar el puente comienzan una sección percutida con acordes acompañando la percusión.

La última parte de la pieza es más rítmica con un primer dialogo en el compás 83 entre la guitarra 2 y la 3 en octavas, respondiendo el dialogo en el compás 99 con guitarras 1 y 2 también en octavas pero de forma más aguda.

guitarras 2 y 3

guitarras 1 y 2

El final es fuerte con acordes en distintos tonos con las cuatro guitarras.

mi menor

do mayor

la menor

re menor

5.5 Acerca de la Suite Habana

Suite Habana. La 1ra versión de esta obra la escribí por el año 1992 más o menos, fue la de guitarra y flauta, por encargo de mi amigo guitarrista Raymond Lohengrin y la flautista Chris Walter, ambos norteamericanos. En esa época ellos eran pareja. Raymond fue quien hizo las primeras publicaciones de mi música en Gainesville, Florida en el año 1991. En ese momento él publicó dos libros: *Canciones del Calendario* y *Álbum de la Inocencia*, éste último bajo el título *Nine easy pieces*. Chris conocía muy bien estas dos series de piezas, porque él las tocaba todas en la guitarra, además de trabajarlas con sus alumnos y entonces le pidió a Raymond que me encargara la *Suite*, pidiéndome que la hiciera en un lenguaje estilísticamente similar a esas piezas más que ya conocía. Así salió la *Suite Habana* para flauta y guitarra.

En 1998, le hice una segunda versión, ésta vez para 4 guitarras. El motivo que me impulsó a hacer esta nueva versión, fue incluirla en el programa que ese año presenté

junto a tres buenos músicos amigos en el *Festival Internacional de Guitarra de La Habana*, Martín Pedreira, Ignacio López y Francisco Gamallo.

En 2006, por encargo de músicos franceses, le hice la versión para violoncelo y guitarra, la cual salió prácticamente de forma natural, a partir de la de flauta y guitarra.

En 2007 preparé la versión de dos guitarras a solicitud de *GSP Recordings*, que fue grabada en enero del presente año 2009 para ese sello norteamericano por Iliana Matos y por mí.

La *Suite* está conformada por cuatro movimientos contrastantes en los que, de alguna manera, cada uno de ellos refleja el colorido de una ciudad matizada y explícitamente expuesta por la luz, prácticamente durante todo el año. Tal y como también ocurre en muchas otras ciudades caribeñas. Pienso que las ideas para escribir esta obra, en gran parte vinieron de estas imágenes.

El primer movimiento, *Lugares comunes* es movido y me resulta alegre. El segundo, *Amaneceres* es posiblemente el más lírico de los cuatro. Pienso que estos dos primeros pudieran ser canciones instrumentales por su estilo melódico. El tercero, *Laberinto* tiene un carácter diferente, pues se mueve en un terreno más sombrío, donde los caminos son menos definidos, pero hay también en él un considerable contraste de luz cuando pasa a Do Mayor. El cuarto movimiento, *Sol y Sombras* es el más rítmico, a mi juicio tiene influencias de la música cubana y brasileña, creo que su acompañamiento es un poco derivado de los ritmos del son cubano y la samba brasileña.

Mi sistema creativo musical, esencialmente se basa en jugar con los sonidos, compongo de oído. No me rompo demasiado la cabeza, me dejo llevar por el instinto y sólo escribo lo que me va sonando y me gusta. Generalmente ese es mi sistema, *más simple no puede ser*.

A veces las ideas surgen más definidas en cuanto a raíz o parentesco musical y me percató de ello desde los primeros compases de la obra que comienzo a escribir. En esos casos puede que siga la corriente hasta el final como en *Acrílicos en el asfalto*, *De la rumba son*, *Hasta Alicia baila*, etc. o puede que cambie de parecer en el camino como sucedió en *Acrílicos en el espacio*, que tiene de barroco en algunos segmentos del comienzo y el final y en otros de afro, de rock, de música llanera y creo que hasta de

música árabe, o en *Acrílicos en la sonrisa* que tiene de pop, rock en la primera parte y luego se torna sonera.

En otra dimensión me resulta algo emparentada con el son, aunque no tan directamente y *El vacío de tu ausencia* es una pieza más declaradamente sonera.⁷⁴

5.6 Análisis de la obra

Lugares comunes es el primer movimiento de la Suite Habana compuesto en la tonalidad de *mi menor*, en un compás binario de 2/4. Comienza la guitarra 4 con la base armónica en el sexto grado, en la misma guitarra la voz aguda descende a partir del *sol#* al *re*. La melodía principal se encuentra en las guitarras 2 y 3 moviéndose por intervalos de terceras, quintas y octavas, mientras que la guitarra 1 complementa la armonía con notas largas, la mayoría construidas con ligaduras haciendo la función de anticipos. Básicamente el primer movimiento está formado de manera similar a los primeros cuatro compases, sólo la armonía cambia del **I**, **III**, **V** y **VI** grados.

Amaneceres, el segundo movimiento de la Suite, compuesta en *mi mayor* en un compás binario de 4/4. Estructuralmente encontramos tema A y B, inicia la guitarra 3 en forma de arpeggios en contratiempo, le continúan la guitarra 4 también en forma de arpeggios en el primer grado, en ese mismo compás la guitarra 1 inicia en contratiempo del primer

⁷⁴ Comentarios hechos por Eduardo Martín

tiempo con una melodía muy cantada con ligaduras en forma de anticipos, la guitarra 2 se suma hasta el quinto compás, rítmicamente similar a la guitarra 3.

E B A

E A

El tema B, inicia en contratiempo del compás 19 por las guitarras 1 y 2, durante el tema estas guitarras funcionan con contrapuntos melódicos mientras las guitarras 3 y 4 hacen los acompañamientos.

COMPÁS 19

E G#m A E

20 23

Laberinto - E. Martini

Laberinto, el tercer movimiento de la suite, compuesto en *mi menor*, pero durante toda la pieza modula a *sol menor*, *la menor*, *do mayor* y finalmente regresa a *mi menor*. Como lo comenta el mismo autor es más sombrío ya que la guitarra 3 maneja una atmósfera en su acompañamiento de dieciseisavos y acordes mientras el bajo es muy rítmico generando cierto peso para confirmar la tonalidad, en cuanto a la melodía principal las llevan las guitarras 1 y 2 con la misma figura rítmica, en un intervalo de octava de separación en su mayoría.

mi menor

10

sol menor

mp

mp

p

p

la menor

Musical score for 'la menor' in 2/4 time. It features four staves. The first two staves (treble clef) have a melody starting at measure 25 with a forte (*f*) dynamic. The third staff (treble clef) has a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff (bass clef) has a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in a minor key.

do mayor

Musical score for 'do mayor' in 2/4 time. It features four staves. The first two staves (treble clef) have a melody starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The third staff (treble clef) has a bass line with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The fourth staff (bass clef) has a bass line with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The music is in a major key.

Sol y sombras, cuarto movimiento de la Suite. Compuesta en *re mayor* con un compás binario de 2/4. Inicia con una introducción rítmica muy movida teniendo como base armónica el primer y quinto grado del acorde de *re mayor*. Al terminar la frase del bajo concluye con un compás percutido sobre la tapa de la guitarra para darle entrada al tema principal.

Musical score for the introduction of 'Sol y sombras' in 2/4 time. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The introduction is marked 'IV' and 'Introducción -guitarra IV'. The music is in a major key. A box labeled 'percusión' highlights a specific rhythmic pattern in the final measure of the introduction.

Las guitarras 1 y 2 son las que llevan las melodías sincopadas parecidas a las del son, teniendo una distancia de intervalos de octavas, sextas y terceras entre ellas durante toda la pieza. Mientras que la guitarra 3 hace la función de acompañamiento con acordes siguiendo el ritmo de la samba brasileña, teniendo algunos pasajes de arpeggios.

Musical score for the main theme of 'Sol y sombras' in 2/4 time. It features four staves. The first two staves (treble clef) have a melody starting at measure 6 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff (treble clef) has a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff (bass clef) has a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in a major key.

La base armónica se compone con el acorde de *re mayor* en segunda inversión, donde el quinto grado del acorde desciende de manera cromática (*la, sol#, sol*) repitiendo la secuencia.



En el compás 37 hay un ligero pasaje a *do mayor*



5.7 sugerencias interpretativas

Básicamente en ambas piezas (*Hasta Alicia baila* y *Suite Habana*) es conveniente escuchar a los otros instrumentos, además de respetar las frases, por ejemplo: en *Hasta Alicia baila* las guitarras que asumen la parte de la percusión, tienen que estar en *mezzoforte*, es decir, marcando el matiz, así cuando ingresen las líneas melódicas principales se podrá apreciar mejor el dialogo musical entre ellas. Antes de concluir las percusiones en la primera estrofa, es necesario hacerlo de manera gradual hasta desaparecer por completo, con esto se entiende mejor el discurso musical que comienza a nacer. En la parte rítmica de la obra, se pide hacerlo *fortísimo*; especialmente en la melodía, la intensidad que se adquiere es importante dentro de la interpretación. En el caso de la *Suite Habana* el detalle principal es la línea melódica sincopada durante toda la obra, la referencia primordial es no perder el pulso, por una parte es sencillo abordar la *Suite*; ya que se encuentra dividida en tres partes básicas (bajo, acompañamiento y

melodía), básicamente los contrapuntos están pensados para darle cuerpo a la *Suite*, de modo que resaltando las voces en el lugar debido se adquiere una mayor coherencia.

Conclusiones

Después de la llegada de los europeos al continente americano, las costumbres y las tradiciones cambiaron radicalmente, el efecto se notó en la parte religiosa, política, social y sobretodo cultural, si hablamos de la cultura artística, en especial de la música, esta no hubiera tenido tanto impacto sin la cohesión que existió de las culturas encontradas. Sin duda alguna los ritmos africanos son el punto clave de lo que en nuestros días es la música latinoamericana y los instrumentos europeos junto con los indígenas llegaron a crear una increíble fusión para ser parte de lo que hoy llamamos música folklórica.

A pesar de los avances tecnológicos que nos rodean en la actualidad y los grandes estudios musicales que se entrelazan con la misma tecnología, el estilo “nacional” sigue en pie después del gran apogeo que tuvo el nacionalismo a finales del siglo XIX y principios del XX. Es muy claro que los compositores de Conservatorios y de Universidades tienen un respeto por la música popular, siendo en algunos casos un motivo de inspiración.

Durante la investigación se pidió la opinión de compositores e intérpretes referente al futuro musical para guitarra con corriente folklórica, preguntando si seguiría existiendo, lo cual cada uno de ellos tenía un punto de vista casi similar. La mayoría (98%) respondió que la música de este género mientras siga existiendo y sea difundida por cada generación se verá reflejada por quienes la escuchen, porque se sentirán identificados con los ritmos y con su nación. Mientras que muy pocos (2%) sólo respondieron que no le veían mucho futuro, más que nada por las corrientes musicales contemporáneas que se van desarrollando.

Como conclusión del trabajo, puedo mencionar que la música con corrientes populares seguirá existiendo dentro del repertorio de la “guitarra académica”. El motivo es simple, los maestros que vimos durante el trabajo crearon sus obras de manera natural, sin tener problemas al componer. Los mismos compositores lo dicen “*simplemente escribo lo que*

siento y lo que me gusta”, se nota de manera inmediata las influencias con las que se identifican, escuchando y viendo el folclor que los envolvió durante su desarrollo.

La personalidad que rodea a los latinoamericanos expresa sentimientos encontrados, reflejan con facilidad esos sentimientos en sus canciones, en su música y en sus danzas, por una parte hemos vivido una represión por europeos que colonizaron el continente Americano y por otra parte, estamos sometidos por los vecinos del norte (Estados Unidos y Canadá), quienes con sus métodos de comercio impiden el desarrollo de los países latinoamericanos, a pesar de todos los problemas de educación, pobreza, falta de hospitales, etc., que existen en todos estos pueblos, muchos de los músicos deciden continuar su trabajo profesional en su lugar de origen olvidándose de las comodidades de los países desarrollados.

Finalmente, *“La Guitarra académica y el Folklore de Iberoamérica”* es el reflejo de una corriente musical que sigue presente después de la pérdida de grandes compositores interesados por difundir la cultura de sus pueblos de una manera original, de ese modo los nuevos creadores continúan con esa labor tan importante.

ANEXO 1: Para el programa de mano

Variaciones sobre un tema veracruzano y son op.4 es una pequeña obra que surge en Diciembre de 1977, en un taller de composición a cargo de la maestra María Antonieta Lozano, ella encargó a sus alumnos que sobre un tema mexicano podían hacer alguna Variación, un arreglo o en dado caso componer una Obra sobre el tema a escoger. Ernesto García recuerda sus influencias de su tierra natal (Jáltipan, Veracruz) y toma la introducción del arpa de un son jarocho llamado El balajú para desarrollar las nueve variaciones. En 1979 el compositor y guitarrista fue invitado a la Habana, Cuba, a ofrecer dos conciertos con motivo del premio de musicología en la Casa de las Américas, en ese mismo año compuso el Son para integrarla a las Variaciones. La palabra son es un vocablo venerable en la historia del canto y la danza mexicanos. En la actualidad la palabra son es el nombre común de varios géneros musicales de origen afro-caribeño-mestizo que se cultivan en varios países de la cuenca del mar Caribe. Evidentemente si nos enfocamos en el estado de Veracruz podemos encontrar una desigualdad evidente en la música del son jarocho, ya que la instrumentación es variada dependiendo de la región y eso le da un carácter distinto.

Paisajes mexicanos nace con la idea de recopilar varios ritmos de la republica mexicana, y con la finalidad de demostrar lo bello que es México a través de su folklore. La experiencia que tiene René Viruega como arreglista de música popular y la gran habilidad de componer, lo llevaron a crear una de las más bellas composiciones al estilo nacional. La primera parte con la que comienzan los paisajes mexicanos es con una Danza, dedicada al maestro Guillermo Flores Méndez. En ella el compositor refleja al principio el cambio que ha tenido la gran ciudad de México con el ruido de los automóviles y sus escandalosos clapsos, el primer tema que aparece es el del Durazno, continuando el viaje hacia los estados de Jalisco y Michoacán. El segundo movimiento es un Huapango chilena guerrerense llamado Tierra Sureña dedicado a Rogelio Sandoval. En este movimiento hay dos temas muy conocidos de la chilena “San Marqueña de Agustín Ramírez y Acapulqueña linda de Fernando Rosas”, en este segundo viaje nos lleva a los Estados de Guerrero colindando con Oaxaca. El tercer movimiento es un Vals Capricho con estilos musicales oaxaqueños llamado Nayeli dedicado a la hija del maestro René Viruega. En el Vals podemos encontrar temas muy conocidos del Estado de Oaxaca como la Sanduga y continua con el tema de Dios nunca

muere. El cuarto movimiento es la Danza II, son veracruzano, dedicada al compositor y guitarrista Ernesto García de León. Continuando el viaje hacia el Estado de Veracruz, en la Danza II, se encuentran dos temas principales el siquisiri y cascabel.

Suite criolla para guitarra (Suite Venezolana), surge en 1988 y comienza con uno de los géneros más importantes y distintivos de Venezuela: el merengue (hay también merengue dominicano), pero es muy distinto. Es un estilo de letras jocosas y graciosas que nació en la zona central de Venezuela, alrededor de la capital, Caracas. Era interpretado por músicos callejeros, que lo tocaban en bares y sobre todo en mabiles (prostíbulos). Este tipo de canciones era usualmente bailado en parejas siempre de manera muy sensual y muy juntas. A esto se le llama "rucaneao". El Vals en Venezuela es parte de los géneros característico de la región de Los Andes y de la zona Centro Occidental de Venezuela, sin embargo se puede encontrar en otras partes de la geografía venezolana con sus particulares diferencias. A mitad del siglo XIX, y más particularmente durante los años del General Guzmán Blanco en la Presidencia de la República, fue muy marcado el afrancesamiento de la sociedad. Entre los bailes de salón que fueron introducidos en Venezuela durante el siglo XIX. El joropo es un género musical de amplia difusión en los Llanos de Venezuela y Colombia que cuenta con un gran carácter folklórico. En Venezuela el joropo es una forma tradicional de música y baile, sus orígenes se remontan a mediados de 1700 cuando el campesino venezolano prefirió utilizar el término "joropo" en vez de "fandango" para referirse a fiestas y reuniones sociales y familiares.

La Suite colombiana N° 2 es una de las obras más reconocidas de Gentil montaña. En la Suite reúne una serie de ritmos de distintas regiones colombianas, el carácter folklórico que se encuentra en la gran mayoría de las obras de Gentil Montaña demuestra el gran cariño que tiene el compositor hacia su querida Colombia. El pasillo, ritmo que se hizo presente en Colombia desde la época colonial, se presenta en territorio ecuatoriano, colombiano y panameño, popularizándose en Nicaragua y el Salvador sufriendo pequeñas modificaciones. La guabina es uno de los bailes y tipos de música propios de la región andina de Colombia, De modo notable por sus características tan definidas la guabina de Vélez (Santander) puede ser tomada como prototipo de guabina autóctona y autentica sobre todas, en la cual el canto y la interpretación musical son independientes y se intercalan a lo largo de la pieza.

Sin embargo la guabina tolimense, considerada con estructura, es tal vez la que más difusión y renombre ha alcanzado. La Guabina Estructurada o Estilizada parece que se gestó en la creación coreográfica del maestro Jacinto Jaramillo, llamada: "LA GUABINA CHIQUINQUIREÑA", cuya música es de Alberto Urdaneta, y la letra de Mariano Álvarez Romero. Esta creación originó la danza de la guabina que hoy se baila en Colombia.

El bambuco, este género musical se generó en Colombia, donde floreció en varias regiones como Antioquia, Boyacá, Risaralda, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Los Santanderes, y Tolima. También traspasó fronteras hasta Perú, Ecuador y México. En Colombia se ha convertido en icono y símbolo de la música y danza nacionales en los géneros llamados "música colombiana". Hay varias clases de bambucos: el *lírico*, llamado también bambuco *santafereño* o *neogranadino*. Este puede ser cantando o no. Su letra es de contenido sentimental, la quintaesencia del siglo XIX, época romántica y galante. La segunda clase de bambuco, o sea el *característico*, es puramente instrumental y se toca en estudiantina. El *bambuco anónimo* es de verdadera extracción folklórica, casi siempre de autor desconocido, compuesto en los campamentos, expresa la nostalgia de lo que se ha ido; los amores truncos o desgraciados, el hogar lejano y las injusticias sociales.

El porro es un ritmo oriundo del Caribe colombiano (departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico). Su origen popular es indudable. En las fiestas que la gente del pueblo organizaba al aire libre, eran diversiones campesinas que reunían a los moradores de las inmediaciones para bailar durante varias noches y días consecutivos. Representaban un gran acontecimiento, las fiestas además de brindar esparcimiento en medio de duros trabajos y precarias condiciones de vida, proporcionaban a los campesinos y esclavos un medio para vivir algo propio, algo surgido de sí mismos, y regocijarse en ello sin medida.

Suite Habana. La 1ra versión escrita en 1992 (guitarra y flauta), por encargo del guitarrista Raymond Lohengrin y la flautista Chris Walter, ambos norteamericanos. En esa época ellos eran pareja. Raymond fue quien hizo las primeras publicaciones de la música de Eduardo Martín en Gainesville, Florida en el año 1991. En ese momento él publicó dos libros: *Canciones del Calendario* y *Álbum de la Inocencia*, éste último bajo

el título *Nine easy pieces*. Chris conocía muy bien estas dos series de piezas, porque él las tocaba todas en la guitarra, además de trabajarlas con sus alumnos y entonces le pidió a Raymond que le encargara a Eduardo Martín la *Suite*, pidiendo que la hiciera en un lenguaje estilísticamente similar a esas piezas que ya conocía. Así salió la *Suite Habana* para flauta y guitarra. En 1998, se hizo una segunda versión, ésta vez para 4 guitarras. El motivo que impulsó a hacer esta nueva versión, fue incluirla en el *Festival Internacional de Guitarra de La Habana*, Martín Pedreira, Ignacio López y Francisco Gamallo. En 2006, por encargo de músicos franceses, se hizo la versión para violonchelo y guitarra. En 2007 se preparó la versión de dos guitarras a solicitud de *GSP Recordings*, que fue grabada en enero del presente año 2009 para ese sello norteamericano por Iliana Matos y por Eduardo Martín.

La *Suite* está conformada por cuatro movimientos contrastantes en los que, de alguna manera, cada uno de ellos refleja el colorido de una ciudad matizada y explícitamente expuesta por la luz, prácticamente durante todo el año. Tal y como también ocurre en muchas otras ciudades caribeñas. El primer movimiento, *Lugares comunes* es movido y me resulta alegre. El segundo, *Amaneceres* es posiblemente el más lírico de los cuatro. Estos dos primeros pudieran ser canciones instrumentales por su estilo melódico. El tercero, *Laberinto* tiene un carácter diferente, pues se mueve en un terreno más sombrío, donde los caminos son menos definidos, pero hay también en él un considerable contraste de luz cuando pasa a Do Mayor. El cuarto movimiento, *Sol y Sombras* es el más rítmico, tiene influencias de la música cubana y brasileña, su acompañamiento es un poco derivado de los ritmos del son cubano y la samba brasileña.

Hasta Alicia baila, escrita en 1991, fue concebida originalmente para dos guitarras. Tanto su base rítmica como su estilo melódico, delatan, desde los primeros compases, la clara influencia de la rumba cubana y más directamente del guaguancó. Se emplean recursos percusivos en el cuerpo de la guitarra, golpeando con las yemas y las uñas en la tapa y el aro, o en las propias cuerdas apagadas, que producen un sonido de tambor grave cuando se percuten cerca del puente. Estos elementos sostienen un espíritu marcadamente danzario durante toda la pieza. El motivo inspirador de esta obra es, por su esencia rítmica y carácter, muy popular, aunque también parte de algo bastante personal; Alicia es una culta y refinada señora entrada en años, que gusta de la más selecta música clásica. Eduardo Martín decide

escribir este guaguancó para guitarras en los ritmos tan populares de su natal Cuba mientras pensaba: - *Escribiré un guaguancó para guitarras, que al escucharlo, hasta Alicia sentirá deseos de bailar, creo que le gustará* -.

Hasta Alicia baila se basa en un género musical urbano, cuyo surgimiento y desarrollo se enmarca en los sectores más marginales de la sociedad cubana de comienzos del siglo XX. Se trata del popular género de la *rumba cubana* llamado *guaguancó*, que consiste en un tipo de pieza vocal – instrumental donde sólo intervienen las voces y la percusión. Cuando surgió este género, los percusionistas hacían sus partes en improvisados instrumentos, como cajas de madera del mercado y recipientes de vidrio, golpeados a veces con las propias sortijas o anillos que adornaban los dedos de las manos del *tocador*. Luego se incorporaron instrumentos más evolucionados que hasta hoy se usan en el género.

ANEXO 2: Listado de obras Eduardo Martín

Música para guitarra:

Solos:

Álbum de la Inocencia (1993)

- I Con el fuego de tus ansias*
- II Para el agua de tus manos*
- III La paz de tu sonrisa*
- IV Fugitivos del tiempo*
- V En otra dimensión*
- VI Navegando en tu rumbo*
- VII Hasta que amanezca*
- VIII En la cima tus sueños*
- X El vacío de tu ausencia*
- IX Mirándote* (1995)

Canciones del Calendario (1989)

- I Canción de enero*
- II Canción de febrero*
- III Canción de marzo*
- IV Canción de abril*
- V Canción de mayo*
- VI Canción de junio*
- VII Canción de julio*
- VIII Canción de agosto*
- IX Canción de septiembre*
- X Canción de octubre*
- XI Canción de noviembre*
- XII Canción de diciembre*

Pasajero en el tiempo (1989)

- I Primera estancia*
- II Segunda estancia*
- III Tercera estancia*

Acrílicos en el asfalto (1990)

Quasi flamenco (1988)

Confluencia (1987)

Preludio, Son y Allegro (1996)

Divertimentos Tropicales (1998)

I Inevitable

II Chacumbele

III Lobisón

Introducción y Danza

I Introducción

II Danza

Son del barrio (2000)

Aire de paz (2001)

En cinco líneas (2002)

I Anunciación

II Iluminado

III Profecía del agua y el viento

IV La ausencia

V Ilusión y verdad

De la rumba son (2002)

Para soñar contigo (Canción de cuna) (2003)

Ángeles en la calle (2005)

Dúos de guitarra:

Acrílicos en la sonrisa (1992)

Sonido a contraluz (2006)

Eclipse en la zona 1 (2006)

Suite antillas (2007)

I El paso de los vientos

II Puesta de sol

III Arrecife

Hasta Alicia baila (1991)

El sol no tiene dueño (2008)

Sones y Flores (coautor Walfrido Domínguez)

Como un lince hueco (coautor Walfrido Domínguez)

En esta dimensión (coautor Walfrido Domínguez)

Aguas profundas (1994) (coautor Walfrido Domínguez)

Improvisando caminos (coautor Walfrido Domínguez)

Oshún, Diosa del amor (coautor Walfrido Domínguez)

Preludio, Rezo y Canto a Obbatalá (coautor Walfrido Domínguez)

Recordando a Piazzolla (1983-2008)

Cuartetos:

Acrílicos en el espacio (1988)

Sandunga (2005)

A modo de vals (2006)

La Trampa (versión 1987, orig. flauta y 2 guitarras 1983))

Hasta Alicia baila (original para 2 guitarras)

Suite Habana (original para flauta y guitarra) (1992)

I Lugares comunes

II Amaneceres

III Laberinto

IV Sol y sombras

Amores de Oshún (2005)

Agua y Mieles (2005)

Flauta y Guitarra:

Para soñar contigo (2004)

Mirándote (1995)

Suite Habana (1992)

I Lugares comunes

II Amaneceres

III Laberinto

IV Sol y sombras

En cinco líneas (2003)*I Anunciación**II Iluminado**III Profecía del agua y el viento**IV La ausencia**V Ilusión y verdad*Flauta y 2 Guitarras:*Acrílicos en el espacio (versión, 2002)*Flauta:**Trazos en el aire**Orquesta de guitarras:**Amores de Oshún (2005)****Agua y Mieles (2005)****Sandunga (2005)****A modo de vals (2006)**Música incidental para teatro:***El acotejo (coautor Alberto Pujol) (1983)****Música incidental para cine:****Adrenalina (coautor Pavel Urquiza) (1991)***

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, Guillermo (1973), *La música folklórica colombiana*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural.

Barbosa Pescador, David ((2005), *La música tradicional de Oaxaca*, Oaxaca, Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca.

Calcaño, José Antonio (1939), *Contribución al estudio de la música venezolana*. Caracas, Venezuela.

Delgado Linares, Carlos (2004), *Caracas, ayer, hoy y siempre*, Universidad de Texas, Narmar.

Évora, Tony (1997), *Orígenes de la música cubana, Los Amores de las cuerdas y el trombón*, Madrid, Alianza.

Fernández Castro, Hugo, Realidades y perspectivas, *El estadio nacional y José Vasconcelos en México y en Europa Nacionalismo, música buena y música popular*.

García Arreola, Román (199-?), *La música y el baile de chilena en la costa oaxaqueña*, Oaxaca, Provedora Escolar.

Montaña, Gentil (2000), *Suite Colombiana N° 2, guitarra*, Arcangues, France, Caroni Music.

Morales, Ed. (2003), *Ritmo Latino. La música latina desde la bossa nova hasta la salsa*, Barcelona, Robinbook.

Pérez Fernández, Rolando A. (1987), *La música afromestiza mexicana*, [s.l.], Pueblo y Educación.

Ruiz Rodríguez, Carlos (2004), *Versos, música y baile de artesa de la costa chica*, San Nicolás, Guerrero, *El Ciruelo*, Oaxaca, México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Saldívar y Silva, Gabriel (1937), *El jarabe. Baile popular mexicano*, México, Talleres gráficos de la nación.

Stanford, Thomas (1984), *El son mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vázquez Pacheco, Jorge (2003), *Gaceta Universidad Veracruzana-julio septiembre*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Vignal, Marc (2001) *diccionario de la música*, Larousse-Bordas, de la obra original. España, Aljibe.

Vilda, Carmelo (1999), *Proceso de la Cultura en Venezuela*, Venezuela, Universidad Católica Andrés Bello.

ENTREVISTAS

Lomán Adauta, José Luis (2009), *Entrevistas realizadas a René Viruega, Ernesto García de León, Julio Cesar Oliva y Juan Carlos Laguna*, México D.F.

Lomán Adauta, José Luis (2009), *Entrevistas realizadas por correo electrónico, Eduardo Martín y Albert Hernández*, México, D.F.

PAGINAS WEB.

<http://www.ernestogarciadeleon.com>

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.pentagrama.com.mx>

<http://www.gentilmontana.org>

<http://cultura.jalisco.gob.mx>

<http://www.mundoclasico.com>

<http://www.eduardomartin.com>

<http://www.alcaldiadeibague.gov.co>

<http://festivaldelpasillocolombiano.blogspot.com/>

<http://www.latinoamerica-musica.net>

<http://www.ocioyturismo.com.ve/Musica.htm>

http://tuxpan.tm.com.mx/t_cr001.php

<http://www.folklorico.com/bailes/hidalgo/huapango-hidalgo.html>

<http://www.comosuenas.com>

<http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%207%20para%20web/fernandezdecastro7.pdf>

<http://www.vivefestivaldelporro.com/2009/01/el-porro-palitiaio-o-pelayero.html>