

Universidad Nacional Autónoma De México

Escuela Nacional De Música

Notas al programa:

**Música para guitarra de los siglos XX y XXI:
Una visión interdisciplinaria**

presenta

César Alonso Castellanos Calvo

para obtener el título de:

Licenciado instrumentista en guitarra

Asesores:

Notas al programa:

Luis Ariel Waller González

Recital:

Juan Carlos Laguna Millán



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Quiero expresar mi agradecimiento a todas esas personas que fueron de vital importancia a lo largo de mi carrera y en la realización de este trabajo.

A mis padres: Lindoro y Esther, a mis hermanos: Nydia y Luis, y a mi familia en general por su apoyo y amor incondicional desde siempre.

A mis compañeros y amigos: Emilio Salas, Juan Luis Mátuz, José Luis Segura, Victor García, Jaime Soria, Jorge Palafox, Arístides Labadie, Carlos Larrauri, Iván Trinidad, Marcelino Estrada, Luz Rivera, René Báez César Esquivel, David Mendez, Alejandro Acosta, Mario García y a todos aquellos que se escapan a mi mente en este momento, gracias por su ayuda y los tantos momentos para recordar.

A Pamela por su amor y comprensión.

A mis maestros Juan Carlos Laguna, Francisco Gómez y Pablo Garibay que fueron parte importante de mi formación como guitarrista.

A mi asesor el Mtro. Luis Ariel Waller por compartir sus conocimientos y su gran dedicación en la revisión de este trabajo.

Índice:

Introducción	P. 1
1. Sonata para guitarra de Antonio José	P. 4
1.1.- Datos biográficos y contexto histórico	
1.2.- Análisis Musical	
1.3.- Sugerencias de Interpretación	
2.-Hommage à Chopin de Alexandre Tansman	P. 19
2.1.- Datos biográficos y contexto histórico	
2.2.- Análisis Musical	
2.3.- Sugerencias de Interpretación	
3. Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas de Jerzy Bauer	P. 30
3.1.- Datos biográficos y contexto histórico	
3.2.- Análisis Musical	
3.3.- Sugerencias de interpretación	
4. Quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas “Ommagio a Kandisky” de Marco de Biasi	P. 41
4.1.- Datos biográficos y contexto histórico	
4.2.- Análisis Musical	
4.3.- Sugerencias de Interpretación	
5. La espiral eterna de Leo Brouwer	P. 61
5.1.- Datos biográficos y contexto histórico	
5.2.- Análisis Musical	
5.3.- Sugerencias de Interpretación	
Bibliografía	P. 83
Anexos	

PROGRAMA

<i>“Hommage à Chopin”</i> para guitarra sola	Alexandre Tansman
Prelude	(1897-1986)
Nocturne	
Valse romantique	
<i>“La Espiral Eterna”</i> para guitarra sola	-Leo Brouwer
	1939.
<i>“Sonata”</i> para guitarra sola	Antonio José
I Allegro Moderato	(1902-1936)
II Minueto	
III Pavana Triste	
IV Final	
Concertino para guitarra y orquesta de cuerdas (red. pno.)*	Jerzy Bauer
I	1936.
II Interludium Ornamentale	
III Finerantela	
Quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas	Marco de Biasi
<i>“Ommagio a Kandinsky”</i>	1977.
- I	
- II	
- III	
- IV	

* Pamela Vélez Romero, piano.

INTRODUCCIÓN

El siglo XX es uno de los periodos más diversos y abundantes en lo que a estilos artísticos se refiere. Específicamente en la música, un sinnúmero de corrientes nacieron y coexistieron a lo largo de éste, cantidad que al parecer sigue en aumento hasta nuestros días. Se podría decir que el siglo XX se caracteriza por el uso casi exclusivo de la guitarra española contemporánea en la composición, donde los autores con sus diferentes niveles elaboraron una profusa literatura.

El programa de concierto con el cual pretendo obtener el grado de licenciatura, tiene como finalidad presentar un panorama general de algunas de las diferentes corrientes que se dieron en el siglo XX y siglo XXI en la música para guitarra.

Consideré que podría estar integrado con partituras que muestren estilos diversos entre sí. Existe poca música con los tintes y matices del impresionismo, sin embargo, la Sonata para guitarra de Antonio José, es una partitura que puede ser representativa de esta corriente musical. Posteriormente podremos esclarecer este aspecto en el análisis que de ella se haga. Asimismo, esta pieza musical de gran envergadura cobra importancia hacia finales del siglo XX y vuelve a interpretarse después de medio siglo de no ser tocada.

Otra corriente musical que se desarrolló durante tres décadas del siglo XX fue la denominada “neoclasicismo”; que consiste en hacer remembranza de corrientes musicales anteriores, de evocar nuevamente a los dioses o personajes de la mitología como podemos apreciar en *Elektra* de Richard Strauss o *Doumbarton Oaks* de Igor Stravinsky, composición en la cual utiliza el concierto Brandemburgo no. 3 como estructura de esta partitura. Alexandre Tansman, muchos años después y quizá dentro de la corriente post-modernista, en su *Hommage à Chopin* evoca al compositor polaco tanto en sus lánguidas melodías como en las formas binarias y ternarias que caracterizaron el romanticismo: *Prelude, Nocturne, Valse romantique*; nuevamente ir al pasado.

Como un reflejo de la vorágine científica, cambios sociales, cambio de valores y aún con la sombra de las guerras, surgió en la música una tendencia que se reconoce como “vanguardismo”. Apareció a partir de la segunda mitad del siglo XX y se caracteriza por buscar nuevos lenguajes, nuevos efectos musicales, tendencias estéticas casi personales, nuevos instrumentos donde la electrónica hace su arribo.

Por lo tanto, consideré que una partitura vanguardista podría ser el Concertino para guitarra y cuerdas de Jerzy Bauer, músico polaco que utiliza escalas pentáfonas, hexáfonas y octatónicas, en forma muy lejana a lo que escuchamos en el impresionismo de Debussy o en la octafonía de Anton Webern.

Otra faceta vanguardista sería la partitura *Quinteto Omaggio a Kandinsky* de Marco de Biasi. Este compositor italiano nuevamente intenta relacionar los colores y los sonidos como en otro tiempo hizo Alexander Scriabin y el pintor expresionista Wassily Kandinsky, como podemos apreciar en *Prometeo* y *Éxtasis* del compositor ruso, y el libro *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky.

Finalmente, una corriente musical que aparentemente se inició en los Estados Unidos con autores como Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass y que puede observarse en lo que hoy se denomina posmodernismo, es el minimalismo, que se caracteriza por un regreso a cualquier etapa de la música con simplicidad, ahorro de materiales y constantes repeticiones.

A este pensamiento musical pertenece la partitura de Leo Brouwer, *La espiral eterna* que surge como un punto coyuntural en el repertorio de la guitarra, ya que libera al instrumento del lenguaje español en el que se encontraba aprisionada, sustituyéndolo con uno mucho más innovador, con elementos del minimalismo y la música aleatoria.

En el presente documento me he topado con importantes problemas, como sería la falta de algún escrito en el que se refiera por el compositor la forma en que compuso la partitura, las influencias que tuvo y cual fue el objetivo de la composición; por tal motivo, en algunos casos fue necesario recurrir a las páginas de internet y tener comunicación personal con los autores. Sin embargo, no siempre las respuestas a mis dudas fueron esclarecidas por ellos mismos, en otros casos observamos que hay análisis

de alguna obra por personas cercanas al compositor, pero en lugar de encontrar claridad y transparencia, encontré panegíricos aduladores muy lejanos de la realidad.

Considero que esta investigación, así como el concierto, serán de gran importancia en la música mexicana para guitarra, ya que me sentiré honrado al ser el primer ejecutante en México del Concertino para guitarra y cuerdas de Jerzy Bauer y por primera ocasión se ejecutará el Quinteto *Omaggio a Kandinsky* para guitarra y cuarteto de cuerdas de Marco de Biasi, quien personalmente me lo hizo saber.

Por esta razón he agregado las partituras de estas composiciones y anexé los catálogos con las obras más representativas de los compositores Alexandre Tansman, Jerzy Bauer y Marco de Biasi, por ser estos los que tienen menor difusión en el país. Todas las traducciones presentes en el trabajo son hechas por el autor.

César Alonso Castellanos Calvo

México, Mayo de 2010

1. Sonata para guitarra sola de Antonio José Martínez Palacios (Antonio José)

1.1 Datos biográficos y contexto histórico.

Antonio José Martínez Palacios nació en Burgos, provincia de Castilla, España, el 12 de diciembre de 1902. Fue hijo de Rafael Martínez Calvo y Ángela Palacios Berzosa, se crió en el seno de una familia de artesanos y agricultores. Inició sus estudios de solfeo, piano y órgano con Julián García Blanco, seminarista y destacado organista; posteriormente estudió composición musical con José María Beobide¹, organista que según los biógrafos del compositor burgalés fue "...descubridor y protector de Antonio José."²

En 1915 creó su primera composición *Cazadores de Chiclana*, a partir de 1917 se dedicó exclusivamente a la música. Posteriormente, la Diputación Provincial le otorgó una beca para estudiar durante cuatro años en Madrid, donde alternó sus estudios con trabajos que le proporcionaron un suplemento a ésta ayuda económica. Se desempeñó como copista y director de "zarzuelas en el Teatro de la Latina"³, así como de "...pequeñas piezas *frívolas*, a veces creadas por el mismo, en las sesiones de un cinematógrafo todavía mudo."

En el programa de radio *Episodios Nacionales de Café*, Rafael Flórez, quién dedicó una sesión a Antonio José, mencionó que durante su estancia en Madrid, el compositor ocupó el cargo de director de orquesta en el Teatro Apolo, muy probablemente frecuentó el Café Regina, lugar donde se daban cita distintas personalidades del ámbito cultural como fueron: "Valle-Inclán, Manuel Azaña, Rivas Cherif, Francisco Galicia y

¹ José María Beobide (1882-1967) organista y compositor, la mayor parte de su vida la pasó como organista de la Iglesia de La Merced, de la orden de los jesuitas, en Burgos. En 1930 ganó la oposición a la cátedra de música, en la Escuela Normal del Magisterio de Pamplona; en 1932 ingresó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1940 fue nombrado profesor de la Academia de Música de Pamplona, que se convirtió en conservatorio en 1957, momento en el que fue ascendido a subdirector. Es autor de varias composiciones para órgano, sus obras han sido recogidas en diversas antologías de Europa y Estados Unidos y editadas por la E. C. Schirmer bostoniana. CALO, J. L.: "Beobide, José María", Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores, España, 1999, p. 373.

² GUTIERREZ BARRIUSO, J., GARCIA ROMERO, F., & PALACIOS GAROZ, M. A. Antonio José, Músico de Castilla, Unión Musical Española, Madrid, 1980, p. 23.

³ ACKER, Y. "José, Antonio", The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Londres, 2001, Vol. 13, pp. 215, 216.

García Bilbao...”, posteriormente hacia la mitad del siglo XX otros artistas sabemos que asistieron esporádicamente, entre los que se encontraron fueron “..Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gregorio Prieto y Salvador Dalí...”. El café Regina fue un punto de encuentro donde se organizaban tertulias que, desde el siglo XIX, atraían a los exponentes artísticos y literarios más importantes del panorama cultural del momento.⁴

En 1921 ganó el 1er. premio en un concurso de composición, del cual no se tienen datos de en donde se realizó y que presuntamente obtuvo con su partitura *Poema de la juventud*, ese mismo año compuso la *Sonata Castellana*, obra para piano que constituye la base de la *Sinfonía Castellana* que terminó dos años después. Esta sinfonía es su primera incursión orquestal, la obra más destacada de su primer periodo compositivo (periodo de formación y primeras obras según Emilio Casares), donde resalta el 2º. y 3er. movimientos por su acercamiento a la estética impresionista. En el 1er. y 4to. movimientos, hace uso de varios temas populares tomados del *Cancionero Popular de Castilla* de Federico Olmeda, aspecto relacionado con el nacionalismo español.⁵

Con esta obra podemos situar a Antonio José como un compositor vinculado al folclor, en un momento en el que sus compañeros de generación se inclinaban a otras corrientes como el neoclasicismo, Rosa García Ascort, Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, por mencionar algunos.⁶

En 1924 comenzó la publicación de sus obras en la editorial Unión Musical Española, a la cual vendió para su publicación su cuarta sonata conocida como *Poema de juventud*, *Tres Danzas Burgalesas* y *Danza Burgalesa*. Ese mismo año compuso también la partitura *Danza de Bufones*, posteriormente regresó a Burgos para realizar su servicio militar sin dejar de lado su actividad musical. El 20 de noviembre de 1924

⁴ GUTIERREZ BARRIUSO, J. y cols., p. 25

⁵ Federico Olmeda de San José (1865-1909), nació en El Burgo de Osma (Soria). Destacado compositor de música religiosa y profana, folclorista y musicógrafo; fue una personalidad relevante del siglo XIX, es considerado uno de los iniciadores del nacionalismo. La obra más trascendental en su faceta de escritor y folclorista es el libro “Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos”, conocido como el “Cancionero de Olmeda”. Obra premiada en un concurso público e impresa en 1903, recopiló cantos populares con la intención de que sirvieran como prototipo a los compositores y estos los transformaran y reestructuraran en nuevas composiciones. CASARES RODICIO, E. “Olmeda de San José, Federico”, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores, España, 2001, pp. 67-69.

⁶ CASARES RODICIO, E. “Martínez Palacios, Antonio José”, DMEH. Sociedad General de Autores y Editores, España, 2000, p. 299.

asiste a Comillas con permiso especial, invitado a dirigir el estreno de su composición *Danza Burgalesa No. 3*, para coro, órgano y dos pianos.

Becado por el ayuntamiento de Burgos, residió en París durante los veranos de 1925 y 1926, en donde conoció la evolución del nacionalismo musical, las polémicas del tonalismo y atonalismo, el politonalismo, así como las corrientes que definieron a la generación del 27: el impresionismo y el neoclasicismo. Éstas influyeron fuertemente en la formación del compositor burgalés, quien fue uno de los primeros españoles en conocer de forma directa la vanguardia de la música europea de ese entonces.⁷

En 1925, con intercesión de José María Beobide, obtiene la plaza de profesor de música del Colegio de San Estanislao en Miraflores de El Palo, Málaga, en donde residió por 4 años. La tranquilidad económica de este puesto le permitió terminar algunas de sus composiciones más importantes, como la *Danza Burgalesa No. 4* y *Sonata Gallega* (1926) con la cual ganó otro primer premio en un concurso de sonatas organizado en Galicia. Complementan su labor en este periodo conferencias, colaboraciones en la prensa local y regional, y participaciones ocasionales en Radio Málaga.⁸

En 1927, tras muchos esfuerzos, Unión Musical Española publicó *Evocaciones*, tres cuadros de danza campesinas para piano, de las cuales sólo la segunda fue orquestada e interpretada por Arbós y la Sinfónica de Madrid. La obra esta realizada a partir del tema popular ‘Juan se llama mi amante’ tomado del “Cancionero de Olmeda” (número 171).⁹ En este año inició sus primeros borradores de lo que fue su proyecto más ambicioso: su ópera *El Mozo de Mulas*.

En 1928 recibió una oferta del cónsul general del Ecuador para hacerse cargo de una cátedra en el Conservatorio de Quito. A pesar de los consejos de su maestro J. M. Beobide, que le animaban a tomar el trabajo, rechazó la oferta. Esto coincide con su fracaso por llegar a la cátedra de Armonía del Conservatorio de Málaga. A pesar de estos contratiempos continuó con su labor compositiva, ganó el primer premio en un

⁷ GUTIERREZ BARRIUSO, J. y cols., p. 27.

⁸ *Ibid.*

⁹ CASARES RODICIO, E. “Martínez Palacios, Antonio José”, *DMEH*. Sociedad General de Autores y Editores, España, 2000, p. 299.

concurso en Cataluña por su obra *Suite Ingenua*, para orquesta de cuerdas y piano concertante, última obra de su periodo malagueño. Una vez más, tres temas del *Cancionero de Olmeda* son la base de esta partitura (números 143, 223 y 117).¹⁰

En 1929 inició su labor como director del Orfeón Burgalés, grupo coral que se fundó a finales del siglo XIX, el cual había desaparecido debido al crecimiento emigratorio que afectó a la ciudad de Burgos, sin embargo, resurgió bajo la batuta de Antonio José. Asimismo, por petición del ayuntamiento, se le encargó la creación de una academia o escuela de música, con la mira a convertirse en un conservatorio.

Esta es la edad de oro del Orfeón, donde el compositor desarrolló una importante actividad de recuperación del folclor. Junto con el orfeonista Justo del Río, recorrió la provincia con el objetivo de recolectar coplas, tonadas y canciones, con lo cual acrecentó el repertorio del coral, arduo trabajo que se concretó en su *Colección de cantos populares burgaleses*, con el cual obtuvo el premio Nacional de Música en 1932.¹¹ Ese mismo año compuso el Himno a Castilla, obra para coro a seis voces mixtas, cuyo estreno fue el 29 de junio, día de la fiesta mayor de la ciudad.

En 1932, recibió el Premio Nacional de Música, además se publicó en París su composición *Tres Cantigas de Alfonso X*, por la editorial Max Eschig, en versión para canto y piano y para coro a 3 voces. El 11 de noviembre de 1934 dirigió el estreno de *Preludio y danza popular*, dos fragmentos de su ópera *El mozo de mulas*, en el Teatro Monumental de Madrid que sirvió para la presentación del compositor en esta ciudad, con lo cual logró la atención de la prensa. En 1936 fue invitado al III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología que se celebró en Barcelona, para dar una ponencia titulada *La canción popular burgalesa*, donde expuso el fruto de sus trabajos como folclorista.

Su ópera *El mozo de mulas*, con texto de Manuel F. Fernández Núñez y Lope Mateo, esta basada en el episodio del Quijote: “Donde se cuenta la agradable historia del mozo de mulas con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos”. En 1930 terminó la

¹⁰ CASARES RODICIO, E. “Martínez Palacios, Antonio José”, DMEH. Sociedad General de Autores y Editores, España, 2000, p. 299.

¹¹ GUTIERREZ BARRIUSO, J y cols., pp. 33-41.

versión para canto y piano, pero sólo logró orquestar el 1er. y 3er. movimientos. El 2do. fue completado por Alejandro Yagüe, la composición fue editada por la Diputación de Burgos. Se conocen otras tres obras suyas para el escenario: *La antesala de la gloria*, sainete en un acto (1921), *La memoria del doctor coronado*, opereta en un acto (1922), y *Minatchi (La aurora de un reino)*, drama lírico en tres actos.¹²

Entre los trabajos corales que compuso también destacan *Cuatro canciones populares burgalesa*, a 4 voces (1931); y *Cinco coros castellanos* (1929-32). Otras partituras que destacan son: *Marcha para los soldados de plomo* para piano (1931) y la Sonata para guitarra. Ésta última partitura se concluyó el 23 de agosto de 1933, se tiene conocimiento de que el primer movimiento fue interpretado por Regino Sáinz de la Maza en un concierto que se realizó en Burgos, en 1934, pero se desconoce si se llegó a tocar completamente, así como las causas para que no fuera publicada hasta finales del siglo XX.¹³

La mayoría de las partituras compuestas para guitarra entre en 1920 y 1950 por compositores que no tocaban el instrumento, se deben en parte a la labor del guitarrista Andrés Segovia que encargaba nuevas composiciones para acrecentar el repertorio. Es raro encontrar una obra para guitarra que no haya sido resultado de las relaciones del guitarrista español. No obstante, destaca el interés de Antonio José por componer esta composición en cuatro movimientos, tal vez alentado por el guitarrista burgalés Regino Sáinz de la Maza, a quien se la dedicó; con antelación ya le había compuesto el *Romancillo Infantil*, versión guitarrística de una canción popular burgalesa. Angelo Gilardino afirma que la sonata “...no se trataba de un trabajo de ocasión en su búsqueda creativa, sino de una meta de importancia capital en su obra de compositor.”¹⁴

La edición estuvo a cargo de Angelo Gilardino, quién en junio de 1990 publicó la sonata en la editorial Bérben, junto al facsímil del manuscrito original. En 1993 fue necesario reimprimirla, lo que dio oportunidad a que se corrigieran algunos errores señalados por el guitarrista Andrea Dieci. Sin embargo, un nuevo manuscrito depositado en la biblioteca de Regino Sáinz de la Maza, llegó a manos de Gilardino.

¹² CASARES RODICIO, E., *Martínez Palacios, Antonio José*, DMEH. Sociedad General de Autores y Editores, España, 2000, p. 299.

¹³ GILARDINO, A. *Antonio José. Sonata para Guitarra*, Bérben, Ancona, Italia, 1998, p. 16.

¹⁴ *Ibid*, p. 22.

Este documento presenta ligeras variantes en voces interiores de algunos acordes y algunos cambios en la escritura. La aparición de esta copia en limpio, de puño y letra del autor y la publicación de un estudio comparado de los dos manuscritos por Ricardo Iznaola (guitarrista nacido en Cuba y exalumno de Sáinz de la Maza) motivan a Angelo Gilardino a publicar una nueva edición que vio la luz en 1998, agregando el nuevo manuscrito y utilizando la revisión que el guitarrista cubano había hecho para sí mismo y que había tratado de publicar anteriormente sin éxito. Destaca la inclusión de la dedicatoria al guitarrista Sáinz de la Maza que en el primer manuscrito no se encontraba.¹⁵

El trabajo de Antonio José como estudioso del folclor de Castilla y la inclusión de numerosas citas a temas tomados del *Cancionero* de Olmeda en su obra, hizo que muchos lo consideraran un compositor todavía nacionalista. Esta es una de las razones más importantes por las que la obra cobra importancia: el compositor se alejó totalmente de la música popular española y ofrece al repertorio de la guitarra una sonata con influencia de autores como Gabriel Faurè y Maurice Ravel. También es de los pocos ejemplos de “gran forma” en el repertorio guitarrístico, siguiendo la vertiente de la composición cíclica pos-romántica.¹⁶

Tomás Marco dice de la obra que “...es la aportación más definitiva de su autor a la música, por la ambición de sus dimensiones y lo acertado de su estructura, que hacen de ella una obra singular en el abundante pero casi siempre desconsolador panorama de la guitarra española en nuestro siglo”¹⁷

El 6 de agosto de 1936 fue detenido en su domicilio por un grupo armado de falangistas y el domingo 11 de octubre fusilado en el Monte de Estepar. Es de esta manera como se ve truncada la vida del que en palabras de Maurice Ravel “...llegará a ser el gran músico español de nuestro siglo.”¹⁸. Sin una inclinación política aparente, las causas de su encarcelamiento no son del todo claras: una carta anónima le fue enviada a el compositor mientras se encontraba en la cárcel, acusándolo de compartir ideales judeo-

¹⁵ GILARDINO, A. Antonio José. Sonata para Guitarra, Bérbén, Ancona, Italia, 1998, pp. 5-7

¹⁶ IZNAOLA, R. “Prefacio”, Antonio José. Sonata para Guitarra, Bérbén, Ancona, Italia, 1998, p. 34.

¹⁷ MARUGÁN, J. P. *¡Viva la Música!. Homenaje a Antonio José*, www.orfeoed.com/especiales/antoniojose01.asp (18.09.2009).

¹⁸ GUTIERREZ BARRIUSO, J. y cols., p. 9.

marxistas. Esta carta fue presuntamente escrita por un contrabajista con resentimientos hacia él, miembro del partido albiñanista. Sin embargo, Martínez-Burgos hijo refiere que este grupo de extrema derecha no contaba con la influencia de otros grupos más poderosos y agrega que la muerte del compositor “estaba ya programada”, información que le fue revelada posteriormente por un amigo íntimo falangista.¹⁹



Antonio José Martínez Palacios

¹⁹ GUTIERREZ BARRIUSO, J. y cols., p. 71

1.2 Análisis musical

La sonata para guitarra es una composición de forma cíclica dividida en cuatro movimientos: Allegro moderato, Minueto, Pavana triste y Final.²⁰ La siguiente tabla muestra la estructura general del primer movimiento, el cual tiene forma de allegro de sonata con algunas ligeras variaciones.

A. Exposición (63 compases)								
Introducción		Tema A		Puente		Tema B		
10 compases	+	10 c.	+	22 c.	+	21 c.		
B. Desarrollo (64 compases)								
12+4 c.	+	12 c.	+	20 c.	+	16 c.		
C. Reexposición (69 compases)								
Introducción		Tema B		Coda		Tema A		Puente
20 c.	+	21 c.	+	2 c.	+	10 c.	+	16 c.
Coda (32 compases)								
Variante tema B		Variante tema A		Final				
12 c.	+	12 c.	+	8 c.				

Inicia con una introducción en el modo eólico de Mi, por lo cual destaca el uso del V grado menor. Los últimos cuatro compases de la introducción funcionan como un puente que antecede a la presentación del tema A, también en Mi eólico, para posteriormente utilizar un nuevo puente que conduce al tema B, en la tonalidad de Si bemol mayor.

El desarrollo comienza con nuevo material, un compás de silencio (no. 76) marca el inicio del puente para una nueva presentación de partes del tema B, ahora en Sol bemol mayor. Posteriormente, un pedal sobre la nota La acompaña a una sucesión de triadas en una inversión determinada, recurso característico del estilo impresionista.

En la reexposición sobresale la presentación de los temas de manera inversa. La sección de introducción es más grande que al principio y antecede al tema B en el tono de La bemol mayor. El tema A presenta una pequeña variante, inicia en el compás 172

²⁰ La construcción cíclica consiste en dar unidad a las distintas partes de un todo por medio de determinados temas o células temáticas que aparecen más o menos modificadas a través de los distintos movimientos. DE PEDRO, D., *Manual de formas musicales*, Real Musical, Madrid, España, 2004, p. 51.

y hacia el compás 183 inicia un puente que conduce a la coda que presenta elementos de ambos temas para terminar en una cadencia V-I en modo eólico de Mi.

El segundo movimiento, **Minueto**,²¹ utiliza la estructura ternaria tradicional de esta forma musical, con algunas variantes como sucedió en el primer movimiento, de acuerdo al siguiente esquema:

Minueto I A (64 compases)	
a 16 c. (con repetición)	b 32 c.
Minueto II B (30 compases con repetición)	
a 14 c.	b 16 c.
Minueto I A' (16 compases)	
a 16 c.	

El primer minueto está escrito de manera simétrica a partir de frases de 4 compases que forman periodos regulares de 8 compases. Por su parte el minueto II se conforma de una manera muy peculiar pues consta de un primer periodo irregular de 14 compases, ya que entre la primera y la segunda frase hay una extensión cadencial de dos compases, así como una repetición literal de la primera frase al final del periodo. El segundo periodo esta extendido por la presencia de varias interpolaciones, de tal manera que la primera frase inicia con dos compases que se interpolan, el tercer compás se interpola dos veces y concluye la frase hasta el octavo compás. La segunda frase tiene exactamente la misma estructura. El movimiento termina con la repetición de la primera parte del primer minueto únicamente.

Hacia el final del segundo minueto, el autor coloca la indicación “*D. C. ad lib.*”, la cual ha generado diferentes interpretaciones por parte de guitarristas y musicólogos. Una de ellas propone repetir el movimiento completo, lo cual es poco coherente porque la extensión sería enorme y desproporcionada. Otra hipótesis sugiere tocar sin hacer caso a la indicación, suponiendo que la inclusión de la primera parte del primer minueto en el final del movimiento se refiere al *da capo* mencionado. El compositor

²¹ El minueto es una danza francesa de tempo moderado o lento, muy popular en la aristocracia de finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Era usada como un movimiento opcional en las suites barrocas y frecuentemente aparece en formas con varios movimientos de finales del siglo XVIII, como la sonata, el cuarteto y la sinfonía. LITTLE, M. E. “Minuet”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 16, p. 72.

probablemente escribió textualmente la parte a repetir para no regresar en el texto musical hasta el inicio del movimiento y olvidó retirar la indicación. Ésta es la más apoyada ya que la mayoría de las grabaciones de la sonata, si no es que la totalidad de ellas, presenta esta forma.

Sin embargo, considero que la indicación implica la repetición solamente del minuetto II, ya que esto equilibra las dimensiones de ambos minuetos para concluir con la primera parte del minuetto I solamente, estructura que se presenta más comúnmente en otros minuetos.

La **Pavana triste**²² es el movimiento más impresionista de la obra, tiene forma ternaria A-B-A' y su estructura general es la siguiente:

A (15 compases)	
Introducción	
1c.	+ 4 c. + 4 c. + 6 c.
B (21 compases)	
8 c. + 9 c. + 4 c.	
A' (14 compases)	
5 c. + 9 c.	

El primer elemento a destacar es el compás usado por el compositor. Usualmente la pavana se escribe en compás binario pero en este caso utiliza el compás de 3/2. Sin embargo, la estructura interna del compás se mantiene en forma binaria ya que el ritmo cuarto ligado a octavo con puntillo – dieciseisavo, provoca una acentuación de manera natural sobre la nota más larga, agrupándose cada dos cuartos.



El cuarto movimiento, **Final**, tiene forma de rondó con la estructura ABACADA, algunas veces llamado rondó italiano, presuntamente desarrollado en la opera italiana

²² La pavana es una danza cortesana de origen italiano del siglo XVI y principios del siglo XVII, se encuentra casi invariablemente en compás binario y usualmente consiste en dos, tres o cuatro partes con estructura métrica regular. BROWN, A., "Pavan", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. , p. 249-252.

temprana.²³ El estribillo esta formado por rasgueos en dieciseisavos sobre los acordes de Sol menor con sexta añadida y que se alternan con pasajes en el modo de Sol dórico, también en dieciseisavos. Las partes contrastantes están constituidas con materiales del primer movimiento, este elemento es propio de las composiciones cíclicas ya que sirve para dar unidad a la obra completa. El siguiente esquema muestra la estructura general del movimiento.

A (20 compases)		
B (43 compases)		
Material nuevo 19 c.	+	Partes del desarrollo 24 c.
A (20 compases)		
C (41 compases)		
Puente 15 c.	+	Tema B 26 c.
A' (22 compases)		
D (31 compases)		
Tema A 10 c.	+	Puente 10
	+	Silencio 2
A (16 compases)		
Coda (15 compases)		

La parte B inicia en el compás 21, esta formado primeramente por material nuevo. En el compás 40 enlaza dos partes que aparecen en el desarrollo del primer movimiento de forma separada. La parte C comienza en el compás 84, presenta el puente que antecede al tema B y el tema B como se presenta en la reexposición del primer movimiento, en la tonalidad de La bemol mayor.

El tercer estribillo presenta ligeras variantes que dan paso a la parte D, que empieza en el compás 147. Éste esta compuesto por el tema A y el puente que lleva al tema B de la exposición del primer movimiento, el tema A ahora se encuentra de manera arpegiada. Por último, se repite el estribillo que tiene indicación de tocarse “con brío y aún más nervioso que al principio” para terminar con 15 compases a manera de coda, final a

²³ El rondó es uno de los diseños fundamentales en la música. Su estructura consiste en una serie de secciones, la primera de ellas (la sección principal o estribillo) aparece entre secciones subsecuentes (coplas, episodios) antes de regresar para concluir o redondear la composición. En el periodo clásico, la forma rondó funcionaba como un movimiento dentro de una composición más larga, raramente como primer movimiento (Haydn, Sonata para piano HXVI:48), más frecuentemente como segundo (Beethoven, Sonata para piano op. 13) o como otro movimiento interior (Mozart, Serenade K250/248b), y regularmente como final. Ya que se supone que el típico rondó sea brillante y alegre, los compositores frecuentemente elegían otras formas para los movimientos finales de sus obras en tonalidades menores. Cuando llegaban a utilizarla, cambiaban la totalidad del movimiento o al menos la coda a una tonalidad mayor. COLE, MALCOM S., “Rondo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 21, p. 649-654.

base de rasgueos sobre el acorde de Mi mayor. Es importante destacar que este movimiento presenta el recurso del rasgueo, técnica guitarrística que se encuentra muy presente en las partituras principios de siglo XX, clara influencia de la música española.

1.3 Propuestas de interpretación

Una de las principales complicaciones que presenta la obra es la digitación de mano izquierda, debido al desconocimiento del instrumento por parte del autor que en ocasiones escribe acordes o pasajes imposibles de realizar. A continuación explico algunas de las digitaciones que aconsejo utilizar.

Para el tema A del primer movimiento propongo tocar la línea melódica siempre sobre la primera cuerda, lo cual favorece al legato y la conducción. Como podrá notar, la cejilla esta indicada en casi todas las notas que forman la melodía, ya que se debe preparar con anterioridad para cuando es indispensable usarla y de esta manera evitar cortar el sonido.



En el compás 30, sugiero la siguiente digitación:



En el tema B, sobre el acorde de Si b mayor, mantengo la nota Fa en el registro grave y elimino la octava (Si b). De esta manera, la nota que se mueve de un acorde a otro y que da variedad al tema, se encuentra desde el principio del compás. Este criterio se aplica a todas las veces que aparece este tema en diferentes tonalidades.



The image shows a musical score for guitar, likely for a piece in 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1'. The music is characterized by dense chordal textures, often with multiple notes per string, and includes various fingerings (e.g., 0, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1) and techniques like triplets and slurs. The second and third staves continue the complex harmonic and melodic development. The fourth staff starts at measure 37 and concludes with a double bar line. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Las interpretaciones que abusan del rubato y presentan una gran libertad en la agógica y la rítmica, hacen ininteligible la música y modifican lo escrito por el compositor. Por lo tanto, es importante que el pulso sea regular, sobre todo en el minuetto que debe mantener su carácter de danza. La Pavana triste es el movimiento que más se presta para el rubato, por lo cual merece especial cuidado para no incurrir en excesos. Asimismo, el estribillo del cuarto movimiento es usualmente tocado demasiado rápido en un principio, impidiendo acelerar más hacia al final de la partitura donde tenemos la indicación “con brío y aún más nervioso que al principio”.

2. *Hommage à Chopin* para guitarra sola de Alexandre Tansman.

2.1 Datos biográficos y contexto histórico

Alexandre Tansman, nació en Polonia el 12 de junio de 1897, en la pequeña ciudad de Lodz, cercana a Varsovia. Su madre, descendiente de una de las grandes familias de origen judío, tocaba el piano, su padre, quien trabajaba en la industria de la lana, gustaba de cantar arias de ópera y canciones. Inició el estudio del piano a temprana edad, por lo que cuando tenía ocho años ya había abordado invenciones de Bach, sonatas de Mozart y Clementi. Sus estudios formales de música comenzaron en 1908, en el Conservatorio de Música de Lodz, con Wojciech Gawronski , como profesor de piano y Sando Vas, como profesor de teoría musical. ¹

En 1914 se trasladó a Varsovia donde continuó sus estudios de piano con Piotr Rytel e inició sus lecciones de composición con Henryk Melcer-Szczawinski, además, se inscribió en la facultad de Derecho y Ciencias Filosóficas de la Universidad de Varsovia, donde completó en 1918 su doctorado en Leyes. Su debut como compositor se dio con la Orquesta Sinfónica de Lodz, quien interpretó su *Serenata Sinfónica* en 1917; al año siguiente, el Cuarteto de Varsovia estrenó su Cuarteto de cuerdas.

Corazón Otero refiere que, en 1919, Tansman ganó el primer y segundo premios en el Concurso Nacional de Composición de Polonia, con sus obras *Romanza* para violín y piano, y la Suite para piano solo, respectivamente². Sin embargo, Caroline Rae escribe que fueron tres los premios ganados por el compositor, con las obras *Impresión*, *Preludium* en Si Mayor y *Romance*³. Esta confusión probablemente se deba al uso de seudónimos por parte del compositor al inscribir sus obras en el concurso.

La crítica consideró su distintivo cromatismo y politonalismo demasiado oscuro: “No faltó quien lo acusara de ‘excesos modernistas’.”. Su obra no obtuvo el reconocimiento que anhelaba, y aunado al antisemitismo que empezó a sentirse en Polonia, decidió salir del país. La suma económica que obtuvo en el citado concurso, le sirvió para

¹ OTERO, C. Alexandre Tansman, Ediciones Yólotl, México, D.F., 1997, pp.13,14.

² *Ibid*, p. 16.

³ RAE, C. “Tansman, Alexandre”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, Vol. 25, p.79.

trasladarse a París, donde debutó en un recital en febrero de 1920 en la *Salle de Agriculteurs*. La precaria situación económica, consecuencia de la Primera Guerra Mundial, lo obligó a buscar empleo como obrero en una fábrica, y posteriormente en un banco.⁴

Al llegar a París, su amigo Roland Manuel, le presentó al compositor Maurice Ravel, quién se interesó en el trabajo del compositor polaco. Tansman menciona sobre este encuentro: “Esperé algunos días con enorme ansiedad, hasta que al fin, logré mostrarle al gran compositor algunas de mis obras, el veredicto de Ravel fue tan positivo que me sentí sumamente halagado y más seguro al contar con ese importante apoyo.”⁵

En sus composiciones, incluyó acordes alternados de oncenaria y de trecena invertidos (acordes a los que también se les llamaba “acordes rascacielos” debido a su gran amplitud), clara influencia de la armonía de Maurice Ravel.⁶ C. Otero afirma que los musicólogos se interesaron en el compositor desde su llegada a París, a partir de 1921 se empezó a usar en el vocabulario musical el término “acordes tansmanianos”.⁷ El 18 de febrero de 1922, se tocó la partitura *Impressions* para orquesta, con el director Vladimir Golschmann, quien fue un temprano promotor de la música del compositor.⁸ Una parte del público le silbó en señal de desaprobación, sin embargo, la composición tuvo aceptación dentro de un grupo de músicos y críticos.

En 1923, Koussevitzky condujo *Scherzo Sinfónico* y los dos conciertos para piano en París y Boston, con el compositor como solista: su primer Concierto para piano y orquesta, partitura dedicada a Charles Chaplin, tuvo buena acogida por parte de la crítica. Posteriormente, en 1927, realizó su primera gira como pianista en Estados Unidos con la Orquesta Sinfónica de Boston con este mismo director; ahí conoció a Gershwin, a quien dio clases de composición y asesoró en la orquestación de la obra *Un americano en París*.⁹

⁴ OTERO, C. *Alexandre Tansman*, Ediciones Yólotl, México, D.F., 1997, p. 16.

⁵ *Ibid*, p. 18.

⁶ RAE, C. “Tansman, Alexandre”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 25, p.79.

⁷ OTERO, C. *Alexandre Tansman*, Ediciones Yólotl, México, D.F., 1997, p. 19.

⁸ RAE, C. “Tansman, Alexandre”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 25, p.79.

⁹ OTERO, C. *Alexandre Tansman*, Ediciones Yólotl, México, D.F., 1997, p. 19.

En 1926 se formó la *Association de Jeunes Musiciens Polonais á París*, de la cual Tansman fue nombrado socio honorario junto con Ignacy Paderewsky. Mientras tanto, diversas asociaciones sinfónicas y musicales en Estados Unidos dedicaron programas completos al compositor, el pianista Robert Schmitz y el director Eugene Goossens, interpretaron su Concierto para piano y orquesta en el Hollywood Bowl.

Durante su estancia en París, Tansman conoció a importantes figuras del panorama musical, frecuentó la *Revue Musicale*, principal revista musical que tenía un local en la *Rue de Montparnasse*, donde se daban cita intérpretes y compositores como Maurice Ravel, Reunel, Darius Milhaud, Florent Schmitt, Albert Roussel, Francis Poulenc, Georges Auric, Manuel María Ponce, Paul Dukas, Gabriel Fauré, entre otros. Fue aquí donde conoció al guitarrista Andrés Segovia, quien interpretó la Ciaccone de J. S. Bach después de una cena a la que asistieron por invitación del director de la revista Henry Prunierés.

“Esperaba oír al guitarrista español tocando algunas piezas flamencas, escuché la ¡Ciaccone de Bach!, y quedé de verdad apabullado con la interpretación del gran maestro”. Este encuentro marcó el inicio de una estrecha relación y de una serie de composiciones para guitarra que vieron la luz por encargo de Andrés Segovia. La primera de estas partituras fue *Mazurka*, que fue compuesta y estrenada por Segovia poco después de haberse conocido, en el Conservatorio de Música de París, en 1925. Después de haber escrito esta partitura hubo un largo periodo en el que Tansman no compuso para este instrumento.¹⁰

Formó parte del grupo llamado *Ecole de Paris*, integrado por compositores de varias nacionalidades que radicaban en Francia, entre los que destacan Marcel Mihalowici, Conrad Beck, Alexander Tcherepin y Bohuslav Martinu. “No era una Ecole (escuela) propiamente dicha, sino una reunión de amigos compositores, originarios en su mayor parte de Europa Central y Oriental, ligados por el afecto, por su atracción hacia Francia y su civilización. Nunca formamos una “capilla”, un grupo de cualquier orden estético o técnico.”¹¹

¹⁰ OTERO, C. *Alexandre Tansman*, Ediciones Yólotl, México, D.F., 1997, p. 22

¹¹ *Ibid*, p. 24.

Realizó diversas giras como pianista por Europa, Asia, Palestina e India, donde conoció a Mahatma Gandhi, en 1933. A su regreso a París fue nombrado “Miembro Honorario del Club Marco Polo”, diploma que se le otorga a los profesionistas sobresalientes que realizan una extensa gira por el mundo difundiendo su trabajo. Su música fue bien aceptada en Bélgica, donde constantemente era incluida en recitales. Dedicó a la reina Elizabeth su *Symphonie Concertante*, que estrenó y dirigió en presencia de la reina, en el Concertgebouw.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana en Francia, Tansman se vió obligado a emigrar nuevamente, trasladándose con su familia a Niza, para posteriormente viajar hacia Estados Unidos. Recibió ayuda de Charles Chaplin, quien junto con Albert Einstein, Arturo Toscanini, Eugene Ormandy, Heifetz, entre otros, reunieron fondos para enviárselos a Tansman. Se asentó en la ciudad de Los Angeles, lugar donde estrechó su relación con el compositor Igor Stravinsky, y consiguió trabajo en la industria cinematográfica componiendo música para películas.¹²

En 1944 escribió su Quinta Sinfonía, que estrenó con gran éxito en Nueva York, con la Orquesta Philharmonica bajo su dirección.

Después de 20 años sin haber compuesto para la guitarra, Tasman le comunicó a Segovia de manera escrita que se encontraba trabajando en un Concertino para guitarra y orquesta. A partir de este momento, la relación entre el compositor y el guitarrista se reactiva. En los años posteriores Tasman dedicó una buena parte de su trabajo a los encargos de nuevas composiciones a petición de Andrés Segovia.

En la correspondencia que mantenían Segovia y Tansman, el primero le propuso la idea de una composición-homenaje completa al compositor polaco Frederic Chopin, que se agregaría a su Ballade anteriormente compuesta en el año de 1965. “Podrías hacer con la Ballade un homenaje a Chopin, con un subtítulo placentero como por ejemplo ‘Quien hubiera amado la guitarra si él la hubiera conocido...’ Haz un largo desarrollo en la composición, una cosa importante...”.¹³ En una carta posterior le comunica: “Hay otra cosa que quiero decirte , ¿qué te parece la idea que te propuse de hacer un

¹² OTERO, C. *Alexandre Tansman*, Ediciones Yólotl, México, D.F.,1997, p. 29.

¹³ *Ibid*, p. 48.

homenaje completo a Chopin?, comenzando con un preludio en acordes no muy largo, un nocturno lírico y un vals, la última pieza sería la *Ballade*. Resultaría magnífica durante la segunda parte de un programa y puede ser un disco entero.” En 1969, Tansman compuso el *Hommage á Chopin* con las características que Segovia le había especificado.¹⁴

Su música era frecuentemente tocada en Estados Unidos, llegó a tener gran popularidad y éxito. Sin embargo, no estaba completamente satisfecho residiendo en ese país, por lo que en 1946 regresó a París, sin pertenencias, ni dinero. Nuevamente tuvo dificultades para asentarse, ya que solo contaba con lo que la familia de su esposa logró rescatar después del saqueo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial . Su trabajo no se vió afectado, continuó su labor como compositor y en Italia, realizó el estreno de su Partita para piano y pequeña orquesta, con su esposa Colette al piano y la orquesta de la RAI bajo su dirección.¹⁵

Dentro de sus reconocimientos se encuentran la medalla Elizabeth Sprague-Coolidge recibida en 1941, la cual se otorga a las personas que realizan eminentes servicios a la música de cámara; su elección en la Academia Real de Bélgica en 1977; la medalla de la Orden al Mérito Cultural que otorga el gobierno de Polonia, recibida en 1983. Además, recibió la medalla japonesa Ji-ji Shimpō, la medalla como miembro honorario de la Academia de Música Imperial de Tokio, el premio musical de la academia francesa, el premio Hector Berlioz en París y la medalla como miembro honorario de la Asociación de Compositores Polacos.

El 15 de noviembre de 1986, Alexandre Tansman falleció en su casa de París, Francia, a la edad de 89 años. En ese mismo año fue premiado con el título Doctor Honoris Causa de la Academia de Musica de Lodz y Francia le otorgó la Orden de Artes y Letras. La última partitura que compuso poco antes de su muerte fue una pequeña pieza para viola y piano titulada *Alla polacca*.

Desde el año 1996, la Asociación Alexander Tansman para la Promoción de la Cultura organiza el Festival Internacional y Concurso de Personalidades Musicales

¹⁴ OTERO, C. Alexandre Tansman, Ediciones Yólotl, México, D.F.,1997, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*

TANSMAN, además del Concurso de Composición, ambos en la ciudad de Lodz, en Polonia. De igual manera, desde 2002 ha concedido el premio Tansman que se otorga a una personalidad musical excepcional.¹⁶



Alexandre Tansman

¹⁶ ALEXANDER TANSMAN ASSOCIATION FOR THE PROMOTION OF CULTURE, <http://www.tansman.lodz.pl/atansman.php> (26.02.2010)

1.2 Análisis musical

El *Hommage à Chopin* de Alexander Tansman consta de tres movimientos: *Prélude*, *Nocturne* y *Valse Romantique*. La selección de estas formas musicales para realizar su homenaje es evidente, debido a que fueron tres de las formas más cultivadas por Chopin en su producción musical.¹⁷

El primer movimiento está en la tonalidad de Mi menor y como su nombre lo indica, tiene la forma de un preludio, que en este caso, está conformado por una estructura **A-B-A'**, precedida por una introducción de dos compases que presentan un pedal sobre la tónica en el registro más grave del instrumento. A partir de ese momento la pieza está conformada por acordes de 4 sonidos que se atacan en cada uno de los cuatro tiempos del compás.

La sección **A** consta de 8 compases, divididos en dos frases semejantes¹⁸. La primera frase utiliza los acordes I, II y VII de la tonalidad de E menor para luego modular a Sol mayor y La menor que son el relativo mayor y la subdominante respectivamente. En el primer inciso de la segunda frase, el autor utiliza un acorde de sexta aumentada “francesa” (acorde formado por el VI descendido, I, II y IV ascendido de la tonalidad original) que resuelve a Si mayor; en el segundo inciso, modula a Fa# mayor y Si mayor.

Tras dos compases que funcionan como puente modulante a La menor, la segunda sección presenta una melodía en la voz del bajo. La primera frase continúa en la tonalidad de La menor y llega a Si mayor, mientras que la segunda pasa por las tonos de La menor, Mi menor, Fa mayor y Sol mayor, para culminar con la dominante de Mi menor que da paso a la tercera sección de la pieza.

¹⁷ El preludio es una forma que en su primera acepción indicaba una pieza que precedía otra música, cuyo modo o tonalidad estaban diseñados para presentarla; además era instrumental e improvisada. Después, los preludios improvisados fueron escritos en notación con el propósito de ofrecer modelos para los estudiantes; esta función instructiva permaneció como un elemento importante del preludio. Posteriormente, debido a que la forma abarcaba una gran cantidad de estilos y técnicas, el término fue aplicado a una amplia variedad de prototipos formales y piezas de género indeterminado. LEDBETTER, D./ FERGUSON/R, H. “Prelude” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 20, pp. 291-293.

¹⁸ La frase binaria tiene una duración de cuatro compases de acuerdo a la definición de Julio Bas. BAS, J., *Tratado de la forma musical*, Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1947, p. 59.

La última sección de este preludio repite la primera frase de la parte **A**. En la segunda frase el compositor utiliza una progresión politónica que parte de Mi menor a Do mayor, Si mayor, Re mayor la cual concluye en la tonalidad inicial. Este movimiento finaliza con cuatro compases donde el autor presenta la cadencia VII-V-I del homónimo mayor por la utilización de la tercera de picardía.

El segundo movimiento, *Nocturne*,¹⁹ tiene forma ternaria **A-B-A'**. Los primeros tres compases presentan la célula motívica en notas largas. La primera parte inicia con un acorde de sexta aumentada (francesa) que inmediatamente resuelve a la tónica de Mi menor. Este periodo se caracteriza por una progresión politónica que enlaza las dominantes de La menor, Sol menor, y Si menor, para terminar con una cadencia auténtica en La.²⁰ Las frases son ternarias y a partir de la segunda frase el tema principal inicia en el segundo tiempo del compás y resuelve al tiempo fuerte del primer compás de la siguiente frase; concluye con una extensión cadencial de un compás de longitud.

En la segunda parte, las frases son de cuatro compases, la primera de éstas presenta un nuevo tema que transcurre por las tonalidades de Re mayor y Sol mayor. La segunda frase presenta una progresión politónica que pasa por las tonalidades de Re mayor, La mayor y Mi menor, para terminar en la dominante del tono original (Si mayor), a la cual el compositor agrega dos compases más, que funcionan como extensión cadencial que dan paso a la siguiente sección.

La parte **A'** presenta varias diferencias a la parte **A**. Aunque inicia con el tema principal en valores de un medio, las frases no se presentan ternarias sino binarias (de cuatro compases); asimismo, las frases las varía de tal forma que ya no son reconocibles con respecto a la parte **A**. La extensión de esta sección es mayor por tres compases a dicha sección.

¹⁹ El nocturno es una pieza que sugiere la noche, usualmente de carácter calmado y meditativo. John Field utilizó el término para una serie de piezas líricas para piano que compuso entre 1812 y 1815. Éstos son históricamente importantes como antecedente a los nocturnos compuestos por F. Chopin. Esta forma fue utilizada por la mayoría de los pianistas de la época, y alcanzaron su apogeo con Chopin; aunque posteriormente se mantiene como una forma popular, sobre todo en los compositores franceses. BROWN, M./HAMILTON, K., "Nocturne", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 18, pp.11, 12.

²⁰ Un periodo regular esta compuesto por dos frases, reconociendo que cada frase binaria tiene una duración de cuatro compases. BAS, J., *Tratado de la forma musical*, Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1947, p. 23.

Los últimos cinco compases funcionan como la coda, en la cual presenta nuevo material temático, modula entre las tonalidades de Si mayor y Re mayor. El juego entre el uso de las cadencias rotas V-VI⁶ y las modulaciones entre los tonos relativos, engañan al oído para determinar la tonalidad final del movimiento, por lo cual se crea una sensación de incertidumbre desde el punto de vista armónico-tonal y de tranquilidad desde el punto de vista dinámico, ya que pide *ppp* e indica ralentar.

El tercer movimiento, *Valse romantique*,²¹ también tiene forma ternaria A-B-A'. En este caso, cada parte tiene dos secciones. El vals inicia con una introducción que mide un periodo, la cual finaliza en la dominante de Mi mayor. Posteriormente, inicia la parte **A**, la cual cuenta con dos secciones idénticas, cada una con tres frases de cuatro compases, en la última el compositor agrega una extensión cadencial; se caracteriza por la presentación del tema en Mi mayor.

La parte **B** esta formada por dos secciones (a y b), ambas con dos periodos de duración. De igual manera, en ambas secciones el segundo periodo es una repetición literal del primero. En la primera sección presenta un nuevo tema en la tonalidad de Mi menor, para después modular hacia Do mayor, donde el tema se presenta variado.

La tercera parte tiene dos secciones, la primera de ellas es la repetición literal de la primera sección de la parte **A**; en la segunda sección el tema se presenta variado por lo que le denominaremos **a'**, continua en mi mayor y están presentes elementos del tema principal, pero con una nueva elaboración. Por último, el compositor agrega cuatro compases como extensión cadencial, donde destaca el acorde de I^{V9} con el que inicia esta parte, mismo que utiliza para finalizar la obra.

En el cuerpo del vals utiliza en varias ocasiones el primer grado como fundamental y armoniza con la novena de dominante incompleta en la tonalidad de mi mayor, pero al finalizar, la edición presenta el do y el re naturales, lo cual sería un acorde extraño a la tonalidad. Es evidente que la diferencia entre estos acordes es un error de edición.

²¹ El vals es una danza en tres tiempos que se convirtió en una de las más populares bailes cortesanos de salón en el siglo XIX. Es una de las formas bailables más influyentes en la historia musical y aceptada en todas las formas de composición, ha sido utilizada por la mayoría de los compositores del siglo XIX y principios del siglo XX. LAMB, M./ ANDREW, "Waltz", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 27, p. 72.

1.3 Sugerencias de interpretación

En el primer movimiento, considero que el tempo *Andante cantabile* debe ser respetado, con metrónomo a 70 por minuto aproximadamente. El carácter dramático dado por las diferentes tensiones armónicas empleadas pueden llevar al intérprete a seleccionar un tempo más lento del indicado, que se vuelva demasiado pesado.

El movimiento dinámico es muy claro si nos regimos por el nivel de tensión de los acordes, por lo cual aconsejo realizar los bajos en la introducción sin cambios en la dinámica, de tal manera que este movimiento inicie con la presentación de la armonía. El constante uso de acordes no presentan una melodía aparente, lo que sugiere tratar estas secciones como en un coral. Sin embargo, en el inicio de la parte B es importante destacar la melodía presente en el bajo.

En el segundo movimiento, es clara la importancia de separar la melodía de los arpeggios que funcionan como acompañamiento. El carácter del primer tema, nostálgico y misterioso, contrasta con el tema que se presenta en la parte B, el cual es más alegre y evocativo. De igual forma, el cambio a un tempo más acelerado en la parte central del nocturno es una característica particular de esta forma y que no debe ser pasado por alto.

Por último, el tercer movimiento presenta en cada compás la estructura rítmica representativa del vals, siendo en algunas ocasiones el segundo tiempo más largo con una acentuación natural, por lo cual es importante mantener el primer tiempo como el más fuerte del compás. La disposición de dos octavos en el primer tiempo y cuarto en el segundo puede confundir auditivamente al intérprete y al escucha, provocando una acentuación anacrúsica con el segundo tiempo más fuerte que el primero. La dificultad técnica para la mano izquierda es significativa por lo que se debe ser cuidadoso al elegir el tempo, apegándose a la indicación “allegro pero no demasiado”, cuidando de esta manera que el discurso musical sea claro.

La repetición idéntica de los periodos en la parte B nos obliga a tratarlos de manera diferente para añadir variedad. Sugiero respetar la indicación dinámica donde el periodo que presenta el material se toca *piano* y su repetición *pianísimo*. Además, se puede realizar un cambio tímbrico tocando el primer periodo con la mano derecha más

cerca del diapasón, con un timbre más oscuro y redondo, el segundo más cerca del puente para un timbre metálico, que además ayuda a tocar los pasajes *pp* con mayor claridad.

3. Concertino para guitarra y orquesta de cuerdas de Jerzy Bauer

3.1 Datos biográficos y contexto histórico.

Jerzy Bauer nació el 12 de mayo de 1936 en la ciudad de Lodz, Polonia. Estudió en la Academia de Música de esa ciudad, donde se tituló en teoría musical en 1959 y dirección orquestal en 1961. Además estudió composición con Thomas Kiesewetter graduándose en 1966. Posteriormente, entre 1969 y 1970, realizó estudios complementarios de composición en París con Nadia Boulanger.

Desde 1959 trabajó en la Escuela Estatal de Música y en 1960 comenzó a enseñar en la Academia de Música, ambas en Lodz. En 1979 fungió como profesor auxiliar, en 1987 como profesor asociado, y finalmente como profesor titular en 1992. Entre 1980 y 1998 se desempeñó como Jefe de la Cátedra de Composición, Teoría Musical y Ritmo, desde el año 2000 es Jefe del Departamento de Teoría Musical. Al mismo tiempo, de 1990 a 1996, fue decano de la facultades de Composición, Teoría, Educación Musical y Ritmo de la Academia de Lodz. A partir de 1989 y hasta 1991, fue vicepresidente de la Unión de Compositores de Polonia.

Sus composiciones se tocaron en numerosos conciertos y festivales, incluyendo el festival “Otoño de Varsovia”, y el festival de música contemporánea polaca “*Musica Nova Polonica*” en Wroclaw. Obtuvo diversos premios y distinciones en concursos de composición entre los que destacan: el tercer premio en el Concurso de Composición de Gdansk de 1970, por su *Trio Stroikowe Nr.1* (Trío de alientos No. 1) para oboe, clarinete y fagot (1964); en 1971 obtuvo la mención honorífica en el Concurso de Composición “Grzegorz Fitelberg” en Katowice con su obra *Aetatis Mediae Sculpturae* para coro mixto, coro de niños y orquesta sinfónica (1970-71).

En 1973, obtuvo mención honorífica en el concurso “Karol Szymanowski” en Katowice con su obra *Pulsacje Symfoniczne* (Sinfonía Pulsaciones) para orquesta sinfónica, dos guitarras eléctricas y órgano (1973); en 1984 el segundo premio en el Concurso Nacional de Composición de Bialystok con la partitura *Jubilate e la danza polacca* para orquesta sinfónica (1984). En ese mismo año ganó el tercer premio en el Concurso

Nacional de Compositores de Lodz con su composición *Trzy Ballady* (Tres baladas) para guitarra (1983).

En 1985 obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Compositores en Kamien Pomorski con la obra *Accende lumen sensibus* para órgano (1985); en 1988, le otorgaron la medalla de bronce en el XXXI Concurso Internacional de Guitarra organizado por Radio Francia en París por su partitura *Les couleurs et les Rythms en mouvement* (Los colores y los ritmos en movimiento) para guitarra (1989); en 1991, ganó el primer premio en el Concurso Nacional “Lorenzo Zulawski” en Varsovia con *Malowanki Wiejskie* (Pintura rural) para soprano (mezzosoprano) y piano (1991).

En 1980 fue galardonado con la Cruz de Caballero de la Orden del Renacimiento de Polonia, en 2005 con la Cruz de Oficial de la misma orden, y en 2006 con la Medalla de Plata al Mérito de la Cultura “*Gloria Artis*”. Ewa Kowalska-Hare en su escrito *Compositores polacos 1918-2000*, refiere sobre el trabajo de Jerzy Bauer lo siguiente:

En la fase inicial de la obra de Bauer vemos los intentos de buscar nuevas soluciones sonoras siempre subordinadas a la idea principal, con la finalidad de mejorar la expresividad de la composición, como se puede leer en las siguientes reseñas: “enorme carga de energía”, “discurso dramático” (*Tres conceptos*), “poder depredador” (*Tres Ensayos*), “el fervor y la pasión de esta música” (*Invocación* para violín y piano.) Sin embargo, su experimentación con nuevas técnicas de ejecución fue muy breve dado que tuvo un episodio poco significativo de su obra donde negaba la cercanía de su trabajo con los logros de artistas de las épocas anteriores. Creció, como él mismo admitió posteriormente, con profunda admiración por la gran música europea, tradición que dio forma a su sensibilidad estética. Su fascinación por la música de Bartok, Ravel y Stravinsky principalmente, así como el contacto con una personalidad destacada como Nadia Boulanger significó que se acercara más a la claridad formal y al color de los compositores franceses, que a la sofisticación de los representantes de la Escuela de Viena.

Con el cuestionamiento de la innovación como principal categoría de evaluación de la composición musical, encontró el sentido de continuidad en las experiencias de eminentes compositores de épocas pasadas; sin embargo, no trata su arte como una fuente de citas o ejemplos a seguir, sino con el ímpetu creativo de una nueva y muy personal expresión. De los muchos caminos que vemos en la obra de Bauer, encontramos referencias a la música de Ravel (**Concierto para violoncello y orquesta**, que es una especie de homenaje a este compositor, función que también se encuentra en la obra para clavecín y guitarra *Y sin embargo... habanera*). **Reminiscenze para órgano** contiene claras alusiones messiaenicas que involucran el ritmo, motivos (motivos de “Pájáros” al final), la disposición del material sonoro (exposición del tritono), y un trabajo específico con los registros y el color. **Divertimento para instrumentos de percusión y dos pianos**, colorida y animada música que plantea una clara asociación con la **Sonata para dos pianos y percusiones** de Bartok. En la labor de Bauer, también hay un fuerte tendencia arcaizante (en *Tres viejas canciones polacas*, *Tres trenach* o *Esculturas de la Edad Media*), sin embargo, siempre con referencia a un modelo histórico específico, se enlaza una expresión resultante de la manipulación de fundamentos actuales.

Las composiciones de Bauer se caracterizan por un cuidado extraordinario en la construcción de formas. Se basa en los patrones formales tradicionales, aunque los que utiliza con toda libertad, siempre se asegura de que la forma de la obra siga siendo legible para el oyente.¹

No he tenido oportunidad de revisar todo el catálogo de sus composiciones para evaluar esta aseveración, pero en el caso del concertino, utiliza en el primer movimiento una forma ternaria libre. De igual manera, tanto el segundo movimiento como el tercero tienen una gran libertad en cuanto a su forma. Sin embargo, el concertino consta de tres movimientos a la usanza del clasicismo aún cuando el tercer movimiento sea una danza en lugar del rondó tradicional.

La expresión que contienen de principio sus composiciones está altamente influenciada por la disposición del material sonoro, con el cual logra un cambio específico en el sonido y su manera de seleccionarlo; estas estructuras se crean y se concentran generalmente en torno a algunos puntos focales.

El grueso de su música de cámara y para solista se distingue por la presencia de la guitarra, partituras con las cuales ha recibido numerosos premios. Pensando en su hijo, un violonchelista excepcional, creó en 1982 **“Sonata en un movimiento”** para violonchelo y piano y dos años más tarde, en colaboración con él, **“Concierto para violonchelo y orquesta”**.

Entre sus composiciones vocales-instrumentales merece atención la **“Missa Pagana”**, que esta subordinada a un texto que sintetiza musicalmente el origen de la liturgia pagana, el deleite espontáneo sobre la belleza del mundo y una profunda reflexión sobre sus problemas.²

Sobre su trabajo compositivo para la guitarra, el compositor refiere que las razones principales para llevarlo a cabo fueron su admiración por ella y la dificultad que representaba componer para un instrumento que no tocaba, “un desafío interesante”.

Su primer encuentro con la guitarra fue en un concurso de composición, donde su partitura obtuvo el tercer lugar y pensó que “...no era un mal instrumento. Desde entonces traté de escribir música para guitarra sola.”³

Posteriormente, el concurso de interpretación guitarrística *“Silesian Guitar Autumn”*, realizado en la ciudad de Tychy, Polonia, anunció un concurso de composición para guitarra en donde la partitura ganadora se convertiría en pieza

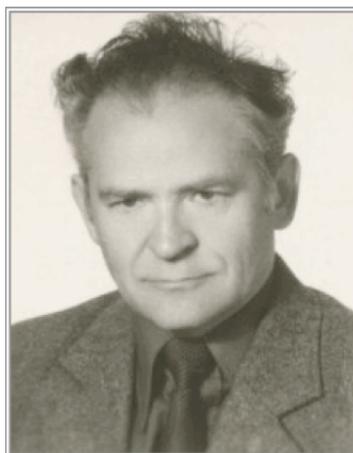
¹ Margaret Kosinska, Música Centro de Información de Unión de Compositores Polacos, 2008, www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_bauer_jerzyKowalska (02.06.10).

² *Ibid.*

³ Entrevista con el autor, (14.10.2009).

obligatoria a interpretar. En dos ediciones consecutivas obtuvo los primeros lugares por sus composiciones “Jubileo: improvisación sobre un tema de Aretusa” y “Variaciones sobre BACHCABACHAB”.

Acerca del Concierto, el autor señala: “Años después decidí escribir una especie de concierto para guitarra y orquesta de cámara de cuerdas. Así surgió el Concertino. Esta composición consta de tres movimientos que se asemejan a un concierto tradicional. No omití las referencias a la estética tradicional de la guitarra, pero incluí también elementos de las nuevas técnicas de composición, por ejemplo, el aleatorismo. así como algunas nuevas maneras de tocar la guitarra. En cualquier caso, en mi opinión esta es música para escuchar, no para describir, por lo tanto los invito a escucharla y experimentar una agradable impresión de mi composición.”⁴



Jerzy Bauer

⁴ Entrevista con el autor, (14.10.2009).

3.2 Análisis Musical

Aunque el compositor buscó respetar los tres movimientos que conforman un concierto clásico, el concertino no presenta las formas usuales para cada uno de ellos. Existe una gran libertad a la hora de elegir las formas y las técnicas de composición. La armonía a lo largo de toda la partitura se construye más por el tejido contrapuntístico que por el uso de las reglas armónicas de cada técnica.

El primer movimiento tiene forma ternaria A-B-A' y comienza con una introducción con centro de gravedad sobre la nota Mi. Los violonchelos y contrabajos ejecutan un pedal sobre esta nota mientras se establece un diálogo entre la viola y la guitarra. Luego, el solista propone un motivo construido a partir de una escala hexáfona que es imitado por la orquesta, quienes inmediatamente después presentan el primer tema que está construido a partir de una escala pentáfona simétrica.

Posteriormente, la guitarra comienza un desarrollo de este tema con una figuración más compleja. Esta parte tiene notas que asemejan a los modos mixolidio, dórico y eólico, aunque no cumple con el tratamiento modal formal. El segundo tema lo presenta ahora la guitarra (letra A) y está construido a partir de las notas de un acorde de novena que se desplaza en una progresión guiada por un descenso cromático del bajo que culmina en la triada de Mi.

Tras un puente de tres compases, donde el bajo continúa con el descenso cromático, se exponen nuevamente los dos temas, para dar paso a una coda donde la guitarra presenta un *ostinato* melódico con acentuación que se alterna entre binaria y ternaria, que al final sufre expansión rítmica que concluye la exposición.

La segunda parte (letra B), se basa principalmente en el segundo tema, inicia con la elaboración de éste en la guitarra y posteriormente el violín lo presenta de manera textual. En seguida, mientras la guitarra realiza arpeggios, las cuerdas utilizan la cabeza del segundo tema de manera reiterativa. Una serie de rasgueos en la guitarra nos conducen a la segunda sección de esta parte (letra C), donde la

guitarra alterna un pedal sobre la nota mi con cromatismo sobre la misma nota que se desplaza ascendente y desemboca en la tercera parte.

La parte A' (letra D), solo tiene el segundo tema y concluye el movimiento con la misma coda que utilizó al final de la exposición.

El segundo movimiento, como su nombre lo indica, es un interludio donde la guitarra tiene un papel preponderante casi en la forma de una cadenza. En algunas partes el instrumento solista se ve reforzado por las cuerdas. La forma de este movimiento es libre y se basa en células rítmicas que se repiten de manera constante, principalmente la siguiente figura:

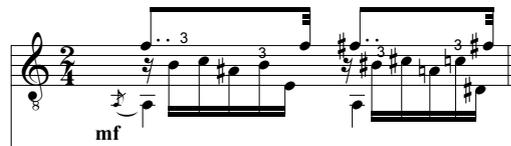


Fig. Motivo rítmico

que es presentado por la guitarra al inicio, retomado por las cuerdas hacia la mitad del movimiento y que aparece de nuevo en la guitarra en la última parte.

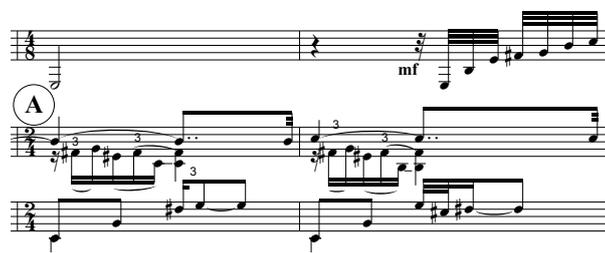


Fig. Motivo rítmico en las cuerdas

En la parte central el compositor presenta una sección aleatoria para las cuerdas que se alterna con un *ostinato* rítmico-melódico realizado tanto por el solista como por la orquesta.

The image shows a musical score for guitar. It features a complex rhythmic pattern with many triplets. The tempo is marked 'vivo'. There are 'Repeate' instructions and a note '(grać do znaku wykonawcy)' which likely refers to a performer's mark. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. sección aleatoria

En la parte final del movimiento la guitarra sola retoma el motivo rítmico ya mencionado, alternándolo con una figura cromática en tresillo que da paso al inicio del tercer movimiento en *attacca*.

The image shows the final part of the second movement. It features a melodic line with triplets and a 'mp' (mezzo-piano) marking. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. Final del segundo movimiento

Por otra parte, el compositor utiliza las escalas octatónicas a partir de la nota Mi como base para escribir el interludio.

Escala disminuida

The image shows a musical notation for a diminished scale starting on G4. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, all marked with a sharp sign.

Escala simétrica

The image shows a musical notation for a symmetric scale starting on G4. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, with various accidentals (sharps and naturals) to create a symmetric interval structure.

Solamente en el motivo final presenta una célula cromática que como ya se dijo, anuncia el inicio del tercer movimiento.

El tercer movimiento, *Finerantela*, hace referencia a la *tarantella*, danza italiana de carácter vivo. En la introducción a guitarra comienza con la célula cromática

mencionada anteriormente solo que ahora en un ritmo con hemioclas para el compás de 6/8 en el que esta escrito. Después de 4 compases el compositor añade un pedal sobre la nota Sol para dar paso a una variante de la célula cromática ya en el ritmo tradicional de la danza.



Fig. Motivo finerantela

La primer sección esta construida sobre el motivo cromático que se desplaza en una progresión ascendente para dar paso a una variante del tema de carácter cantable. La segunda sección comienza con la indicación *meno mosso* y retoma el ritmo de hemiocla que se alterna entre la guitarra y las cuerdas. En este momento el compositor utiliza nuevamente la escala octatónica disminuida a partir de la nota Mi.



Fig. Segunda sección

Tras un puente donde la guitarra desarrolla un motivo rítmico a partir de la acentuación aparece la tercera sección con la indicación *a tempo* en la cual las cuerdas utilizan notas repetidas y clusters para acompañar un nuevo motivo melódico de la guitarra que comienza a desarrollarse cada vez más. Posteriormente la guitarra presenta un arpeggio sobre las notas de la escala mencionada anteriormente que es imitado por las cuerdas para dar paso a un nuevo tema que se aleja un poco de la tarantela tradicional por la complejidad de sus elementos rítmicos y melódicos.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a guitar staff (top) and two string ensemble staves (middle and bottom). The first system includes a dynamic marking 'mf' in the guitar staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Inmediatamente después la guitarra utiliza las notas repetidas y los clusters en una serie de rasgueos que desembocan en una variación del arpeggio anterior ejecutan el tema recién propuesto por la guitarra. La coda, que es de carácter más vivo, regresa al ritmo de 6/8 con un *tutti* de las cuerdas y rasgueos en la guitarra lo cual imprime un carácter triunfal a la parte final del movimiento. En los últimos compases la guitarra realiza arpeggios sobre el acorde de dominante de Mi que es imitado por las cuerdas y resuelve en los dos últimos compases en un unísono sobre la nota Mi.

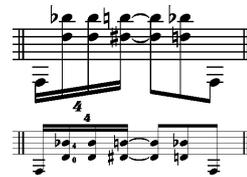
The image shows the Coda section of the music. It is labeled 'Coda (piu vivo)' and 'Fig. Coda'. The notation is arranged in four systems, each with a guitar staff (top) and two string ensemble staves (middle and bottom). The guitar part features repeated notes and clusters, while the string ensemble provides accompaniment with various rhythmic patterns and articulation.

3.3 Propuestas de interpretación

En la grabación de la obra, específicamente en el tercer movimiento, se escucha un cambio en los compases 211 y 212, ya que la nota inicial de cada grupo de arpeggios esta una octava arriba.



De igual manera, en el compás 234, la notas Re y Sib se ejecutan una octava abajo.



En este mismo movimiento, del compás 237 al 239, ejecuto todo con rasgueos para remarcar la acentuación indicada. Posteriormente, cambio el acorde de tres notas que se realiza entre los arpeggios (compás 240 al 244) por uno de 5 notas y sustituyo la nota Mi por la nota Re. Auditivamente, el cambio no es notorio, ya que la nota Re se encuentra en el acorde arpegiado. Esto permite dejar una posición fija sobre el acorde para dar fluidez entre los arpeggios y el rasgueo.



Mi recomendación principal está enfocada en la precisión rítmica, la cual debe respetarse en todo el concertino. Es conveniente que la nutrida ornamentación que presenta, sobre todo el segundo movimiento, sea tratada con cuidado para no incurrir en interpretaciones demasiado libres. Gran parte de la composición se basa en motivos rítmicos y acentuaciones peculiares que solo serán evidentes si somos estrictos en este sentido.

4. Quinteto *Ommagio a Kandinsky* para guitarra y cuarteto de cuerdas de Marco de Biasi

4.1 Datos biográficos y contexto histórico.

Marco de Biasi nació en Vittorio Veneto, en la provincia de Treviso, Italia, el 19 de Junio de 1977. Comenzó el estudio formal de la guitarra a la edad de 10 años, bajo la guía del maestro Stefano Viola.¹ Alrededor de los 18 años comenzó a estudiar con el profesor y concertista Paolo Pegoraro en la *Accademia di Interpretazione Chitarristica “Francisco Tárrega”* en Pordenone, Italia.²

En 1999 obtuvo por unanimidad el diploma de concertista en el Conservatorio de Fermo. Ha complementado su formación³ guitarrística en diversos cursos de perfeccionamiento y en clases magistrales de distintas personalidades de la música, entre los que destacan David Russel, Manuel Barrueco, Oscar Ghiglia y Alberto Ponce. Con una carrera en ascenso, obtuvo los primeros lugares en concursos de interpretación tales como el *Concorso Nazionale Città di Asti*, en 1991; *Concorso Giovani Talenti di Azzano X*, en 1997; y el *Concorso Internazionale Città di Varenna*, en 1999.

En septiembre de 2000 le fue diagnosticada distonía focal en el dedo índice de la mano derecha,³ así como una epicondilitis en ambos brazos, por lo que tuvo retirarse de su

¹ Stefano Viola, guitarrista italiano, nació en 1960. Estudió por 4 años con Ruggero Chiesa en Milano, Italia, y participó en el curso de alto perfeccionamiento de Oscar Ghiglia en Gargnano y en la Academia Musical Chigiana di Siena. Como docente ha trabajado en los conservatorios musicales de Venezia, Trieste, Rovigo, Perugia, Modena, Bologna, Bari, Castelfranco Veneto y Udine, donde actualmente es titular de la cátedra de guitarra. Es uno de los fundadores de Centro Chitarristico “Francisco Tárrega”, escuela reconocida a nivel europeo que recibe alumnos de diferentes países del mundo. Ha publicado para la editorial Edizioni Musicali Sinfonica, dos libros de técnica guitarrística: *Le scale, Le Legature*. CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA JACOPO TOMADINI – UDINE, www.conservatorio.udine.it/ (14.01.2010)

² Paolo Pegoraro inició sus estudios formales con Tommaso de Nardis, en el conservatorio “Benedetto Marcello” de Venecia, donde se diplomó por unanimidad. Posteriormente recibió la medalla del mérito en la cátedra del guitarrista Oscar Ghiglia en la academia musical “Chigiana di Siena”. Es uno de los fundadores de *Centro Chitarristico “F. Tárrega”*, regularmente es invitado a festivales y concursos musicales y de guitarra, participando como concertista y jurado. Ha interpretado los conciertos para guitarra más importantes con las orquestas sinfónicas de San Remo, Ljubljana, “*Internazionale d’Italia*”, Kiev y Plovdiv; y cuenta con 3 grabaciones discográficas. *FARANDOLA ASOCIAZIONE CULTURALE*, 2006, www.farandola.it/pegoraro/ (14.01.2010)

³ La distonía focal (también conocida como el calambre/rampa del músico o la rampa ocupacional) es una afección que se manifiesta con la pérdida del control motor voluntario de alguno de los patrones de movimientos en el instrumento. Eso implica que el músico, en un momento determinado de su carrera, no es capaz de reproducir de una forma natural, automática y eficiente alguno de los gestos técnicos propios de su actividad y que, hasta ese momento, ejecutaba sin ningún tipo de dificultad ni necesidad de concentración. *ISTITUT DE FISILOGIA I MEDICINA DE L’ART-TERRASSA*, www.institutart.com/castellano/serveis_distonia.htm (28.01.2010)

actividad como concertista.⁴ Por esta razón, a partir de agosto de 2002, decidió dar un giro a su carrera musical y comenzó a tomar clases de composición con Renato Gava, su antiguo maestro de Armonía. Asimismo, comenzó a estudiar pintura, actividad que poco tiempo después influyó su trabajo como compositor.

Desde tiempos remotos la música y el color han tenido una estrecha unión. “Los comienzos de la relación entre música e imagen datan de la época de Aristóteles y Pitágoras con sus armonías de color y sonido, y sus correspondencias entre olores y colores.”⁵

Sin embargo, es en el siglo XX donde diferentes artistas aportan su visión desde varias disciplinas, escribiendo tratados y teorías. Específicamente en el ámbito musical, el compositor y pianista ruso Alexander Scriabin (1872-1915), buscó expresar en los poemas sinfónicos *Prometeo* y *Éxtasis*, esta relación visual-sonora.

Scriabin creó un modelo que relaciona el color y la música; en él asoció colores a diferentes tonalidades a partir del círculo de quintas, basado en su probable habilidad sinestésica⁶ que le permitía “oír” los colores. Aún cuando no se ha comprobado que el compositor tuviera esta particular percepción, su búsqueda por relacionar estos dos elementos influyó fuertemente en su obra musical.

En su sinfonía *Prometeo: El Poema del Fuego* Op. 60, incluye una parte para *clavier à lumières* o *tastiera per luce*, instrumento “musical” diseñado específicamente para esta obra, el cual debería ser como un piano, pero, en lugar de emitir sonidos, proyectaría luces de colores. Las dificultades de la época para construir este instrumento hicieron que la obra se presentara sin él; de hecho, jamás llegó a construirse. De igual manera, Rimsky-Korsakov desarrolló su propio modelo de relación color-tonalidad, que difiere

⁴La epicondilitis es una inflamación de las inserciones musculares en el epicóndilo del codo. Es una variedad de tendinitis.

⁵SEDEÑO VALDELLÓS., A. M., *Historia de la relación música/imagen desde Aristóteles a los videojockeys (I): Sinestesia, experimentación artística y música en el cine*, www.sinfoniavirtual.com/revista/003/h_relacion_musica_imagen_1.php (14.01.2010)

⁶La sinestesia es una condición neurológica irracional y automática que consiste en experimentar sensaciones de una modalidad sensorial particular a partir de estímulos de otra modalidad distinta. Ejem. Oír colores, saborear formas, etc.

por mucho del modelo de Scriabin, aunque autores como A. J. Swan señalan que las coincidencias son mayores y más significativas.⁷

Tonalidad	N. Rimsky-Korsakov	A. Scriabin
C mayor	Blanco	Rojo
G mayor	Oro-pardusco, brillante	Anaranjado-rosado
D mayor	Amarillo, soleado	Amarillo, brillante
A mayor	Rosa, claro	Verde
E mayor	Azul, zafiro, chispeante	Blanco azulado
B mayor	Sombrío, azul oscuro con tinte metálico	Blanco azulado
F# mayor	Verde grisáceo	Azul brillante
Db mayor	Oscuro, cálido	Violeta
Ab mayor	Violeta grisáceo	Púrpura-violeta
Eb mayor	Oscuro, melancólico, gris azulado	Color acero con un brillo metálico
Bb mayor	---	Color acero con un brillo metálico
F mayor	Verde	Rojo

Tabla No. 1. Sistema de relación color-tonalidad de Rimsky-Korsakov y A. Scriabin.⁸

Otro ejemplo se encuentra en la obra *Die glückliche Hand* (La mano feliz) Drama con música, op. 18, del compositor Arnold Schönberg, concebida como una mezcla de gestos, movimiento, música, color y luz. El libreto fue escrito por el propio compositor con indicaciones precisas sobre los movimientos, luces, vestuario y escenografía que debían que ser utilizados. Schönberg refiere que estos elementos “...se tratan de modo similar a los sonidos: que con ellos se hace música. Que se forman, por así decirlo, figuras y personajes partiendo de valores de luz y tonos de color, parecidos a los personajes, las figuras y los motivos de la música.”⁹

Con estos antecedentes, Marco de Biasi se agrega a la lista de artistas interesados en la integración de artes diversas a través de su **sistema fonocromático**, técnica compositiva que diseñó basado en la relación sonido/color (a partir de la teoría del color de Wassily Kandinsky y de los escritos de Paul Klee), la cual le permite traducir los colores en música. A partir de este sistema el autor llevó de la plástica a la música las siguientes composiciones: *Meditazione n°4* para flauta y guitarra Op. 13, *Concerto per tre chitarre*

⁷ SWAN, A. J., *Scriabin*, Da Capo Press, Nueva York, 1969 pp. 98, 46.

⁸ SCHOLLS, P. A., *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Estados Unidos, 1943, p. 183.

⁹ PAZ, J. C., *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1958, p. 83.

e orchestra Op. 15 y Quintetto No. 1 “Omaggio a Kandinsky para guitarra y cuerdas Op. 4.

Adentrándose en el universo de la pintura abstracta, Marco adoptó la teoría del color de Kandinsky como fundamento de su sistema compositivo. Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor ruso nacido en Moscú, desempeñó un papel fundamental como artista y como teórico en el desarrollo de la pintura abstracta. “Su investigación sobre las posibilidades de la abstracción le sitúan entre los innovadores más importantes del arte moderno.”¹⁰

En su libro *De lo espiritual en el arte* refiere que se producen dos efectos por la contemplación de los colores: uno puramente físico, de corta duración, superficial, que no deja una impresión permanente en el alma y que desaparece al desaparecer el estímulo; y otro psicológico, más profundo, que provoca una vibración anímica, “...la vía por la que el color llega al alma”.¹¹ Esto es lo que Kandinsky denomina *sonido interior*, la esencia del color en contacto con el alma. Este mismo razonamiento puede aplicarse al sonido, ya que ambos medios ejercen una influencia directa sobre el alma y poseen una carga emotiva.

La esencia que Kandinsky atribuyó a los elementos de las artes (color-forma en la pintura, sonido en la música), los relaciona de una manera estrecha. Michel Henry refiere en su libro “Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky”: “Esos elementos, por diferentes que se muestren en su aspecto exterior, tienen todos sin embargo una realidad subjetiva, una sonoridad que los hace, si no idénticos, al menos semejantes y homogéneos. Y Kandinsky lo dice: Los medios empleados por cada arte, vistos desde el exterior, son completamente diferentes: sonoridad, color, palabra [...]. En última instancia y vistos desde el interior, esos medios son absolutamente semejantes.”¹²

¹⁰ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., trad. Palma, E., México, D.F., 1994, solapa.

¹¹ *Ibid*, p. 43.

¹² HENRY, M. *Ver lo Invisible. Acerca de Kandinsky*, Ediciones Siruela, Madrid, España, 2008, trad. M. T. López, p. 123.

De esta manera, De Biasi encuentra un paralelismo entre estas dos formas de arte y la búsqueda de su trabajo es poner en evidencia la relación que existe entre el sonido interior de cada color, y la voz sonora que su forma y su materia producen. De Biasi comenta: “Creo que el sonido y el color no son otra cosa que dos modos diversos de expresar el significado emotivo-espiritual del mundo. Las vibraciones son diversas pero el sentido de su actuar y operar es el mismo.”¹³

W. Kandinsky consideraba que el acercamiento de una forma artística a otra, enriquecerían los conocimientos del artista para expresar su mensaje de manera más eficaz.

La comparación entre los medios propios de cada arte y la inspiración de un arte en otro, sólo es válida si no es externa sino de principio. Es decir, un arte puede aprender de otro el modo en que se sirve de sus medios para después, a su vez, utilizar los suyos de la misma forma; esto es, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y de lo que se trata es de encontrarla.¹⁴

De tal manera, el quinteto homenaje al pintor ruso no solo se limita al plano musical, ya que esta constituida en por tres partes: Una composición pictórica de 168 x 102 cm. en acrílico sobre madera dividida en 4 secciones, en la cual los únicos colores utilizados son blanco, amarillo, rojo, azul y negro; una composición musical para 5 instrumentos: 2 violines, una viola, un violoncello y una guitarra, dividida en 4 movimientos representando las cuatro secciones de la obra pictórica; una escenografía constituida de luces de los mismos colores incluidos en el cuadro.¹⁵

En su totalidad se hace evidente la visión estética de Kandinsky: la abstracción. Este concepto de abstracción, nace a partir de lo que el pintor llama *principio de la necesidad interior*. Kandinsky explica sobre este principio:

¹³ CHEMELLO, L. “Marco de Biasi”, Revista *Chitarra Clásica*, pp. 18,19.

¹⁴ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., trad. Palma, E., México, D.F., 1994, p. 38.

¹⁵ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 per guitarra ed archi Omaggio a Kandinsky*, www.marcodebiasi.info. (13.12. 2009).

La necesidad interior tiene su origen en y esta determinada por tres necesidades místicas:

1. El artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
2. El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país, mientras este exista como tal).
3. El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio del arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo).¹⁶

Este postulado es el pilar donde se cimentó su teoría del color. “La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior.”¹⁷.

Kandinsky creía que este contacto adecuado con el alma humana, no debía basarse en las figuraciones presentes en la naturaleza. Para entender mejor esta perspectiva, es necesario conocer primero los conceptos *Interior* y *Exterior*. Michel Henry refiere:

Su segundo gran escrito punto y línea sobre el plano, aparecido en 1926 comienza de este modo:

‘Toda pintura se puede vivir de dos formas. Estas dos formas no están ligadas arbitrariamente a los fenómenos, sino que se derivan de su propia naturaleza, de dos de sus propiedades: Exterior-interior’

Esta declaración lleva en sí misma el destino de la pintura abstracta, el de toda pintura y, además, el de toda forma de arte concebible.¹⁸

Lo Exterior en este caso no designa a “algo” que sea exterior, sino la manera en que ese algo se manifiesta a nosotros, es el mundo visible que llega a nosotros a través de los sentidos. Lo interior es la esencia de las cosas, que se revela experimentándose como la

¹⁶ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., trad. Palma, E., México, D.F., 1994, p. 59.

¹⁷ *Ibid*, p. 46.

¹⁸ HENRY, M. (2008). *Ver lo Invisible. Acerca de Kandinsky*, Ediciones Siruela, Madrid, España, 2008, trad. M. T. López, p. 17.

vida misma y se realiza como un pathos. Lo interior es la afectividad. Interior=interioridad=vida=invisible=pathos.¹⁹

Kandinsky nos presenta de este modo dos universos que son dos mitades de una unidad: la obra de arte.

Tanto la pintura como la música se han valido, en algún momento de su historia, de la imitación de la naturaleza, solo hay que recordar la pintura paisajista o la música programática. La abstracción es la liberación de la obra de arte de la imitación de las formas exteriores. Es innegable que la representación de lo invisible se hará por un medio visible, es decir, toda obra de arte irremediamente se vale de los medios que estimulan los sentidos que se encuentran en el mundo exterior. Lo que Kandinsky busca es la disociación entre el contenido y los medios del arte, la expresión del mundo interior del artista sin depender de las formas que le presta la naturaleza. Y añade: “No se trata de que el artista contravenga cierta forma externa sino de que necesite o no esa forma tal como existe exteriormente”.²⁰

El enfoque de Kandinsky fue compartido por otros artistas y se vio reflejado de manera recíproca en diversas artes. Consideraba a la música como el arte-guía, un ejemplo del arte que ya había alcanzado esta disociación de medios. Vio el futuro de éste en la obra de Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor y teórico musical de origen judío, conocido como uno de los precursores de la música atonal y creador de la técnica dodecafónica. Kandinsky refiere que la música es el “Verdadero arte que posee ya la feliz capacidad de renunciar completamente a fines meramente prácticos”.²¹ Estos artistas mantuvieron una relación profesional y amistosa muy estrecha, que claramente retroalimentó sus ideas sobre la relación entre distintas manifestaciones artísticas.

Una de las grandes metas del pintor ruso fue la integración de las artes, para la conformación del llamado arte monumental. A. Schoenberg compartió este ideal,

¹⁹ HENRY, M. *Ver lo Invisible. Acerca de Kandinsky*, Ediciones Siruela, Madrid, España, 2008, trad. M. T. López, p. 19.

²⁰ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., trad. Palma, E., México, D.F., 1994, p. 106.

²¹ BIASI, M. D., *Proposta di lettura del rapporto suono-colore*, www.marcodebiasi.info (13.12.2009)

concretaron sus ideales en sus experimentos músico-dramáticos *Der Gelbe Klang* y *Die Glückliche Hand*. El sistema fonocromático, las partituras compuestas con éste y sus correspondientes composiciones pictóricas, son muestra clara del aporte de Marco de Biasi al arte interdisciplinario.

Desde sus inicios en la composición en 2001, hasta la actualidad, ha compuesto varias partituras para distintas formaciones entre las que también destacan *Eires* y *Eud Eires*, para trío de guitarras; *Toccata, Improviso... dopo un sogno*, *Music from Brakhage* y *Quattro Omaggi*, para guitarra sola; algunas de las cuales han sido publicadas por *VP Music Media* y la casa editorial *Farandola*, ambas ubicadas en la península itálica. Una de las composiciones más recientes de De Biasi es el Concierto para tres guitarras, percusiones y orquesta de cuerdas, basada en su pintura *Il confine dello spazio e del tempo e il suo doppio*, dedicada a Leo Brouwer. Esta partitura fue comisionada por el *Festival Chitarristico Internazionale del Friuli-Venezia Giulia* y estrenada por el trío Nahual en la XIII edición de dicho festival en 23 noviembre de 2008 en el *Auditorium Concordia* de Pordenone, Italia.

En 2004 terminó su tratamiento para la distonía focal, enfermedad que le impidió tocar la guitarra por 4 años, pero necesitó alrededor de un año más para recuperarse completamente y retomar un repertorio de mayor nivel.²²

En los años siguientes continuó su participación en concursos de interpretación guitarrística de los cuales obtuvo los siguientes premios: *Concorso Nazionale Città di Ortona*, en 2004. *Concorso Internazionale Giulio Rospigliosi*, en 2005; *Concorso Nazionale di Castelfidardo*, en 2005; *Concorso Nazionale Città di Seveso*, en 2005; *Concorso Nazionale città di Parma*, en 2006; *Concorso Internazionale Kitarika di Capodistria*, en 2006; el XXI *Concorso Lilian Caraian*, en 2007 y el *Premio Enrico Mercatali del Concorso Internazionale Città di Gorizia*, en 2007.

En 2007 presentó su primer material discográfico *Fonocromie*, que contiene una serie de composiciones para guitarra escritas entre 2004 y 2007, conectadas entre si por la

²² CHEMELLO, L. "Marco de Biasi", *Revista Chitarra Clásica*, pp. 18,19.

relación entre vibración sonora y cromática, búsqueda de Marco de Biasi que originó su técnica compositiva. En palabras del compositor estas partituras son “...fruto de una búsqueda interior que inició en 2003, cuando vi el trabajo del gran artista ruso Wassili Kandinsky.”²³.



Marco de Biasi

²³ www.farandola.it/farandola/CDDeBiasi/fonocromie.en.htm (27.10. 2009).

4.2 Análisis musical

4.2.1 El sistema fonocromático

En el capítulo *El lenguaje de las formas y los colores* de su libro *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky nos describe con detalle las propiedades de los colores, características como el movimiento y relación entre cada uno de ellos. Esta teoría será eje fundamental para el sistema fonocromático, en donde las vibraciones anímicas y caracteres propios de cada color propuestas por Kandinsky, son traducidas en sonido por Marco de Biasi, buscando reflejar el movimiento y la relación de equilibrio entre los diversos colores. (primarios, secundarios, terciarios).

De Biasi relaciona el color rojo a la nota DO, de aquí se derivan los otros dos colores primarios: SOL para el color amarillo (una quinta hacia arriba a partir del do, por movimiento centrífugo hacia el espectador) y FA para el azul (una quinta en dirección contraria por su movimiento centrípeto). El compositor explica:

Hemos visto como el rojo es un color que posee un movimiento autónomo en sí, y se encuentra en posición central respecto al amarillo y al azul que son portadores de un movimiento diametralmente opuesto. (También para el verde podemos decir la misma cosa, sin embargo no es un color primario por lo tanto no puede ser tomado como fundamento de nuestro sistema).

Es natural pensar que al rojo puede ser asociada la nota DO, la primera nota de la escala de nuestro sistema temperado. Aquí se asienta el centro de nuestro sistema tonal, como en el rojo se asienta el inicio del movimiento cromático. El rojo es el color más estable de la gama cromática, no va hacia el espectador ni se aleja del mismo. Permanece detenido donde está. Yendo hacia el azul hay movimiento e yendo hacia la dirección opuesta. Del mismo modo, partiendo del DO, podemos seguir direcciones opuestas moviéndonos hacia el SI o el RE.

Una vez establecido como punto de balance de nuestro sistema fonocromático la relación DO-Rojo, se deduce de aquí las otras dos notas relativas al los colores primarios restantes (Amarillo y Azul). (Lo que estoy formulando son naturalmente los postulados y como tales serán considerados, ya que cambiando los postulados iniciales el sistema sufrirá cambios radicales y no podría resultar válido) Dado que el amarillo tiene un movimiento centrífugo hacia el espectador, procediendo por quintas, la nota correspondiente será el SOL, siendo esta la primera quinta que se encuentra partiendo del DO con un movimiento ascendente; del mismo modo, pero con movimiento opuesto, al Azul corresponderá la nota FA. Esta es la primera quinta que, con un movimiento descendente, se encuentra partiendo del DO. Teniendo el azul un movimiento centrípeto, que se aleja del espectador, partiremos siempre de DO, pero iremos en dirección opuesta a la del SOL.²⁴

²⁴ BIASI, M. D., *Proposta di lettura del rapporto suono-colore. Trasposizione del colore in notazione*, p. 16, www.marcodebiasi.info (13.12.2009).

Es importante mencionar que este primer postulado del sistema se basa en una percepción subjetiva, razonada y conciente. A pesar de que coincide con el modelo de Scriabin, quien era probablemente sinestésico, de Biasi elige la nota Do para representar el color rojo relacionándolo con el sistema tonal, es decir, a través de un razonamiento lógico mas que por una percepción sensorial.

Las notas que representan la esencia del color, surgen de las características físicas del sonido:

Una vez establecidas las notas fundamentales de los tres colores, será fácil recabar las notas que rotan en torno al color mismo. Puesto que cada color tiene una característica propia y transmite las sensaciones que sólo a él competen, del mismo modo cada nota tiene características que la distinguen de las otras. Estas residen en su naturaleza. Todos nosotros sabemos que, físicamente, una nota no esta formada solamente por la nota fundamental que tocamos, sino de una serie de armónicos que se suceden en manera regular y con intervalos bien definidos. Así, cada nota no es otra cosa que la suma de muchas notas, y por lo tanto, la naturaleza más profunda de cada nota será la serie de armónicos que de ella derivan. Si queremos crear una escala que represente un color, será necesario primero escoger aquellas notas que derivan de la nota fundamental del color. Tomando entonces los armónicos de la nota característica del color, que van del octavo al decimoquinto, obtendremos la escala propia del color; una escala que será compuesta de 8 notas (no 7 como la tradicional) y que definirá en manera peculiar las vibraciones y sonidos interiores del color considerado.²⁵

La sig. tabla muestra las escalas formadas a partir de las notas Do, Sol y Fa.

8° I	9° II	10° III	11° IV	12° V	13° VI	14° VII	15° VII	
Do	Re	Mi	Fa#	Sol	Lab	La#	Si	Rojo
Sol	La	Si	Do#	Re	Mib	Mi#	Fa#	Amarillo
Fa	Sol	La	Si	Do	Reb	Re#	Mi	Azul

Dado que Kandinsky presenta propiedades específicas de cada color, el sistema fonocromático se fundamenta en la similitud de equilibrio entre los colores y sus respectivas escalas. Después de establecer los postulados que servirán como base del sistema, de Biasi realiza una serie de correlaciones para comprobar que el principio de equilibrio basado en el movimiento cromático sea coherente en ambos tratados.

El principio de equilibrio que regula al relación entre los colores primarios esta en su movimiento:

²⁵ BIASI, M. D., *Proposta di lettura del rapporto suono-colore. Trasposizione del colore in notazione*, p. 16, www.marcodebiasi.info (13.12.2009).

Amarillo ←----Rojo-----→Azul

El amarillo y el Azul, como en una balanza, se equilibran perfectamente con respecto al Rojo, y sus pesos se equilibran en el centro.

Para aquel que observa la escala que caracterizan estos colores, debemos referirnos a la tabla no. 2. Si vamos a identificar las notas de la escala de SOL y de la escala de FA que se corresponden a las de la escala de DO, notaremos que ambos se equilibran por la pertenencia de 4 notas:

FA corresponde a DO por las notas: Do-Mi-Sol-Si

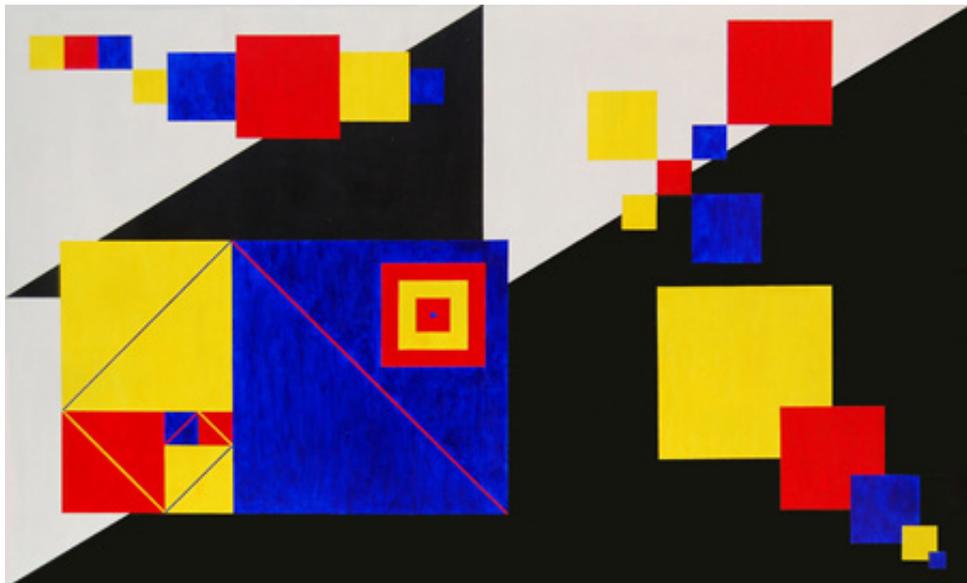
SOL corresponde a DO por las notas: Sol-Si-Re.Fa#

SOL←DO-→FA

De esta manera el principio de equilibrio ha sido cumplido.²⁶

El sistema fonocromático también se ocupa de los colores secundarios y ternarios, pero en este caso me limitaré a presentar los colores primarios, ya que son los que se encuentran en la obra. Para mayor información sobre este sistema, consulte el texto *Proposta di lettura del rapporto suono-colore* de Marco de Biasi.

4.2.2 Omaggio a Kandinsky



Como se mencionó anteriormente, la obra consta de tres partes bien definidas. Marco de Biasi nos dice de la obra:

²⁶ BIASI, M. D., *Proposta di lettura del rapporto suono-colore. Trasposizione del colore in notazione*, p. 17, www.marcodebiasi.info (13.12.2009).

Esta obra nace de la necesidad interior de expresar los sentimientos que pueden sintéticamente derramarse de la escucha de una partitura musical y de la carga emotiva-espiritual que una forma y un color pueden transmitir, una vez que estas han sido puestas en un cuadro. El objetivo es poner en evidencia no sólo el sonido interior de cada color a través de su elaboración sobre la tabla, sino de dar voz sonora a su materia, a través de los instrumentos musicales, creando para el espectador un juego visual y auditivo que porte una percepción pluri-sensorial de los elementos tratados.

Tanto la obra musical como la obra pictórica pueden subsistir de manera autónoma. Cada una de ellas expresa por sí misma el sonido interno de cada uno de los colores y sus yuxtaposiciones, ya sea por medio de la visión de las formas en el caso del cuadro, o por el uso de diversas notas relacionadas a los colores en cuestión y representadas por diversas situaciones tímbricas, dinámicas y armónicas. El objetivo de la unión de ambas composiciones es la plena comprensión de cada vibración visual por medio de la vibración auditiva y viceversa. Con el cuadro presente en el momento de la ejecución del quinteto, el espectador tendrá modo de asociar el aumento visual del material pictórico al desarrollo del material musical derivado de éste.²⁷

La estructura formal de la música esta relacionada con la pintura, ya que se basa en representar de manera temporal las dimensiones de las diferentes secciones, de tal manera que se crea una relación directa entre la duración del texto musical y la amplitud de cada uno de los cuadrados, entre más grande es el cuadrado, mayor es la duración de la sección musical. “Los 4 grupos de cuadrados presentes al interior del cuadro representan momentos en los cuales los colores se disponen y se yuxtaponen por medio de su forma, en modos y situaciones diversas, creando vibraciones y sonidos diferentes. Las 4 partes del cuadro se traducirán en los 4 movimientos del Quinteto que amplificarán su sonido interior.”²⁸ Además, los cuadrados se encuentran en proporción geométrica, siguiendo la sucesión de Fibonacci.²⁹

²⁷ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 Omaggio a Kandinsky, Introduzione e spiegazione*, p. 3, <http://www.marcodebiasi.info> (13.12.2009).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Para más información sobre la sucesión de Fibonacci ver el capítulo 5 “La espiral eterna de Leo Brouwer”, pag., 65.

Omaggio a Kandinsky No.1



El primer movimiento representa al primer grupo de cuadrados que se ubica en la parte superior izquierda de la pintura. Marco de Biasi refiere que tiene como objetivo presentar al observador oyente la dirección del movimiento de los colores primarios, es por esto que es el más simple formalmente. El blanco y el negro son representados por el silencio, mientras que los colores amarillo, rojo y azul son representados con sus respectivas escalas.

La sucesión de los tres primeros cuadrados es dada por la secuencia natural de su alternación cromática. Se comienza con el blanco (el silencio) para después escuchar el primer sonido: el amarillo. Ya que su movimiento es centrífugo, el tema propuesto es de tipo ascendente-descendente. Son los violines los que se encargan de traducir en música este tema. Aparece el rojo, que a causa de su movimiento autónomo propone un tema propio que difiere del primero melódica y rítmicamente. A él son asociados la viola y la guitarra. Al final es el turno del azul, el cual propone el mismo tema del amarillo pero con un movimiento contrario según una inversión diatónica al espejo. Puesto que el color tiene un movimiento centrípeta el tema se vuelve descendente-ascendente. Este tema se presenta con el violoncello.³⁰

Esta primera exposición de los temas musicales amarillo, rojo y azul representa los tres primeros cuadrados más pequeños, que en la pintura miden 6 cm². La duración de cada uno de los temas en la partitura es de 7 compases.

³⁰ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 Omaggio a Kandinsky, Introduzione e spiegazione*, p. 5, <http://www.marcodebiasi.info> (13.12.2009).

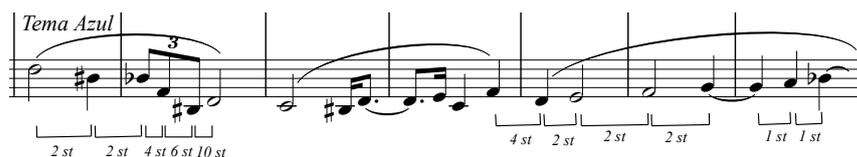
El siguiente grupo de 5 cuadrados forman una figura simétrica, formando la secuencia amarillo-azul-rojo-amarillo-azul. El primer cuadro de este grupo nuevamente mide 6 cm² y 7 compases en el texto musical, posteriormente aparece el cuadrado azul que tiene el doble del tamaño del primer cuadrado, de igual manera aumenta en el número de compases en la partitura. A continuación, el color rojo aparece en el cuadrado-sección más grande de este primer movimiento, el cual es 3 veces mayor a los iniciales. A partir de este punto, los cuadrados comienzan a decrecer: amarillo 12 cm² y 14 compases, azul 6 cm² y 7 compases. Las secciones quedan de la manera siguiente: Compases 1-7, Amarillo; 8-14 Rojo; 15-21 Azul; 22-28 Amarillo; 29-42 Azul; 43-63, Rojo; 64-77 Amarillo, 78-84 Azul.

El compositor explica que los tres temas tienen relación con la secuencia de Fibonacci. Si se analiza la construcción interválica de los temas se observa lo siguiente:

Amarillo. 2-2-4-6-10 semitonos en la fase ascendente del tema y 1-1-2, 2-3-5 semitonos en la fase descendente.

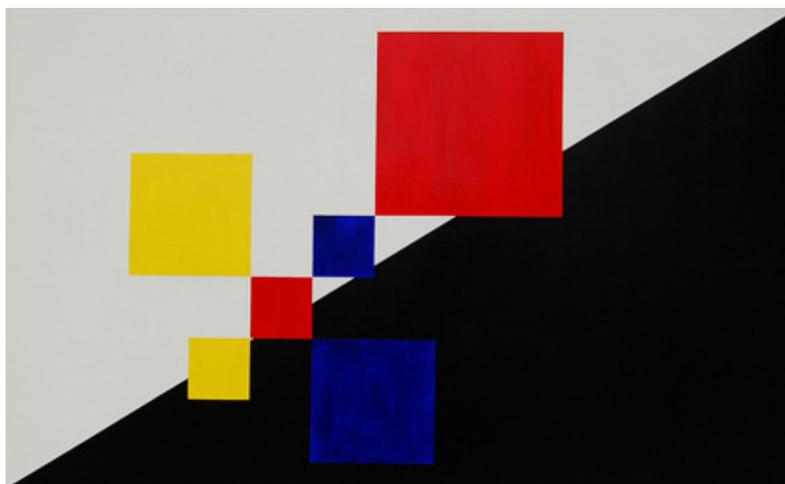
Rojo. 2-2-4 semitonos en los primeros dos compases.

Azul. 2-2-4-6-10 (octavado) semitonos en la fase descendente del tema y 1-1-2, 2-2-4-6 semitonos en la fase ascendente.



En este caso, de Biasi utiliza la serie en su estado natural y una versión en múltiplos de 2, resultando la serie 2-2-4-6..., etc. La presencia de la secuencia de Fibonacci en los temas no puede ser considerada como un elemento estructural de la música, ya que se encuentra sólo al inicio o al final de los temas, y en el caso del tema rojo aparece de manera muy breve. Sin embargo, es evidente que esta relación es utilizada por de Biasi para llevar las ideas del campo visual al campo sonoro.

Ommagio a Kandisky No. 2



La segunda sección en la pintura muestra una figura geométrica más compleja, lo cual exigirá un tratamiento nuevo para la parte musical; de Biasi explica:

El segundo movimiento esta estructuralmente construido sobre una constante métrica derivada de la longitud de los lados consecutivos de los cuadrados de la figura.

Si observamos la figura y la longitud de la suma de los lados consecutivos de los cuadrados (las medidas de los lados son 6, 12, 18 cm), notaremos que la constante numérica es 24:

$12+6+6=24$ (cara izquierda-cuadro azul, cara inferior-cuadro rojo, cara derecha-cuadro amarillo)

$6+18=24$ (cara superior-cuadro azul, cara izquierda- cuadro rojo grande)

Utilizando este número es posible construir el tema:

24 esta formado de los números 2 y 4 y, $2 + 4 = 6$

El 2do., 4to. y 6to. grados serán los que formaran el material temático.³¹

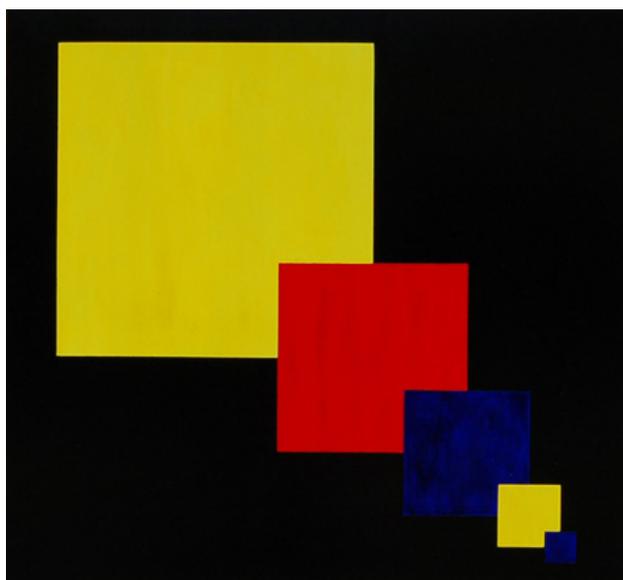
		II		IV		VI			
Rojo	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	Lab	La#	Si	Do
Azul	Fa	Sol	La	Si	Do	Reb	Re#	Mi	Fa
Amarillo	Sol	La	Si	Do#	Re	Mib	Mi#	Fa#	Sol

Marco de Biasi agrega:

Es una figura libre y ligera que permite a las vibraciones sonoras fluir a través de los colores desde el amarillo más pequeño al rojo más grande pasando a través del amarillo y el azul de tamaños intermedios.

Este fluir de la música lleva, como en la caída de un pájaro en picada, a traspasar los diversos estratos de las vibraciones sonoras, recogiendo en cada color una parte de sí llevándolo al sucesivo. Es así que en al final, después de haber planeado en el calor del rojo y en la paz del azul, los tres colores reemprenden el vuelo y cooperan para disolver la música con un salto liberador.³²

Ommagio a Kandinsky No. 3



³¹ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 Ommagio a Kandinsky, Introduzione e spiegazione*, p. 6, <http://www.marcodebiasi.info> (13.12.2009).

³² *Ibid.*

La característica principal del tercer movimiento es que se encuentra sumergido en el color negro. Como sabemos, el color negro es representado musicalmente por el silencio, elemento que está presente durante todo el movimiento.

Los primeros ocho compases presentan al color amarillo, el cuadro más grande de esta partitura, en una sección de introducción que busca representar la fuerza del color que surge desde el fondo negro. "...el amarillo inicial se separa con fuerza de la superficie negra en donde estaba inmerso. Su fuerza interior irrumpe contra el espectador con una masa sonora que hasta ahora no se había sentido."³³ Se inicia con el violoncello con indicación de *ppp*, y se agregan la viola y el violín segundo, hasta llegar al violín primero, en un crescendo que culmina en el 7to. compás, con una indicación de *ff*.

Marco de Biasi explica que después de que el amarillo se desprende del color negro, el primero adquiere un movimiento pulsante que se transmite a los colores siguientes. "Después del acorde inicial que representa la fuerza con la cual el amarillo se separa de la superficie, el tema propone un ritmo pulsante interpretado variadamente, en el curso del desarrollo del material musical a través de los diversos colores."³⁴

El tema es expuesto por la guitarra y su célula rítmica sirve como material unificador, ya que se presentará en aumentación a lo largo de todo el movimiento y a través de los temas de los demás colores para representar la disminución de tamaño de los cuadrados. El compositor agrega: "Es así que la disminución de la pulsación visual se acompaña de una dilatación igualmente constante del modelo rítmico inicial hacia su completa disolución. La masa sonora viene poco a poco a disolverse en el azul, a través de la disminución de los instrumentos empleados y a través del timbre por ellos producido, que se hace cada vez más etéreo. El silencio retoma por lo tanto la delantera."³⁵

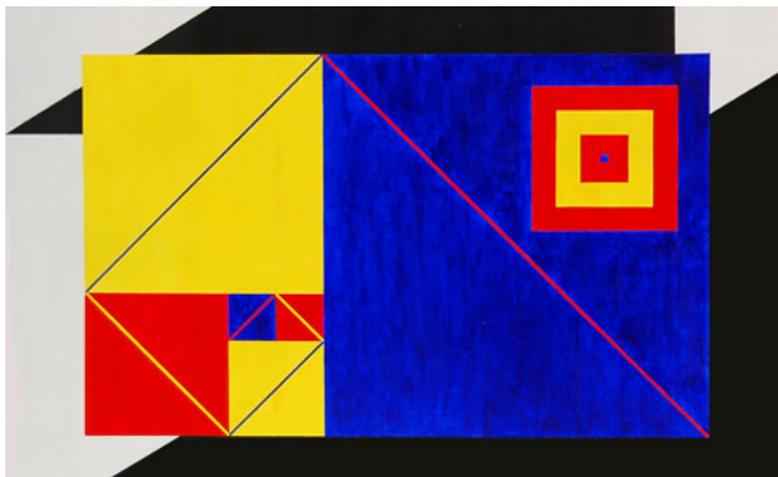
Además, es la primera ocasión en que los temas se sobreponen, cuando un nuevo tema aparece, el anterior permanece en un segundo plano, como un fondo que acompaña al nuevo cuadrado, tal y como se aprecia en la pintura.

³³ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 Omaggio a Kandinsky, Introduzione e spiegazione*, p. 6, <http://www.marcodebiasi.info> (13.12.2009).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

Ommagio a Kandinsky No. 4



El último movimiento contiene la mayor energía en un gran despliegue de color. En la pintura, una línea que cambia de color esboza una espiral logarítmica sobre los diferentes cuadrados. El orden de los colores en éstos, se encuentra ahora a la inversa: en el movimiento anterior fue amarillo-rojo azul y en esta ocasión aparece azul-rojo-amarillo.

En palabras del compositor, la línea representa la energía que corre a partir del centro de la espiral: “Mientras en el movimiento precedente se creaba un vórtice que aspiraba la materia hacia su completa disolución, aquí nos encontramos de frente al proceso inverso. De hecho, los cuadrados están dispuestos en modo tal que forman una espiral logarítmica. Su centro esta en el cuadrado más pequeño y, progresivamente, su fuerza va en aumento pasando por los cuadrados más grandes. La energía que corre es representada por la línea que asume en cada ocasión un color diferente en relación al cuadrado que se encuentra atravesando.”³⁶

Nuevamente, se encuentran dos colores en una misma sección. En este caso el crecimiento de los cuadrados se refleja en el plano sonoro por el aumento del material

³⁶ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 Omaggio a Kandinsky, Introduzione e spiegazione*, p. 7, <http://www.marcodebiasi.info> (13.12.2009)

temático del color respectivo. El color de la línea se transforma en fondo al llegar al siguiente cuadrado, manteniendo siempre un contraste entre la línea y el fondo. “Este juego crea un movimiento constante de un plano sonoro a otro, acumulando cada vez más energía.”³⁷

Resaltan los cuadrados situados en la parte superior derecha de esta sección. El compositor refiere: “...se puede decir que visualmente sirven para guiar al ojo a un punto de fuga, diferente al determinado por la espiral logarítmica, mientras, sobre el plano acústico, determinan un resurgimiento de los elementos de la fase precedente, con movimiento retrógrado.”³⁸

³⁷ BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 Omaggio a Kandinsky, Introduzione e spiegazione*, p. 7, <http://www.marcodebiasi.info> (13.12.2009)

³⁸ *Ibid.*

4.4 Propuestas de interpretación

La integración de las artes en nuestros días parece ser ya una realidad: música, danza, luces, video y un sinnúmero de elementos se han conjuntado para ofrecernos un nuevo enfoque en el arte. Aunque podríamos preguntarnos cuáles de estas manifestaciones son verdadero arte y no meros espectáculos, que utilizan estos elementos sólo como parafernalia para atraer e impactar al público de manera superficial, el nacimiento de obras emblemáticas en los diversos campos artísticos reafirman que el camino del arte integral no es errado.

Sin embargo, la traducción directa de los medios de un arte en otro para una apreciación generalizada está lejos de la realidad. Como se mencionó anteriormente, los intentos de representar los elementos de una manifestación artística en otra se presentaron en varios artistas del siglo XX, pero los resultados han sido poco favorables. Las diferencias entre los mecanismos de nuestros órganos sensibles y las variantes perceptuales entre cada individuo hacen prácticamente imposible esta meta. Percy Scholes refiere en *The Oxford Companion to Music*, que no hay razón para suponer que los periodos temporales que son necesarios para apreciar los efectos armónicos, deberán ser apropiados para la apreciación de los efectos de los colores. Como ejemplo agrega que en la primera exhibición del órgano Rimington, cuando las teclas eran tocadas rápidamente, el efecto era cegador.³⁹

La percepción es prácticamente un sinónimo de subjetividad. Los avances en la ciencia, principalmente en la psicología, acerca de su funcionamiento, esclarecen algunas dudas, al mismo tiempo presentan más interrogantes. Sin embargo, esta búsqueda de asociaciones ha tenido como consecuencia la creación de nuevas técnicas de composición, formas de estructuración y maneras de acercarse a la música y al arte en general. Independientemente de si el sistema fonocromático logra el cometido de traducir de manera efectiva la pintura en música, su principal aporte se establece al ofrecer una nueva técnica compositiva que amplía el abanico de posibilidades de la música y sus creadores.

³⁹ SCHOLES, P. A., *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Estados Unidos, 1943, p. 35.

5. *La espiral eterna para guitarra sola de Leo Brouwer*

5.1 Datos biográficos y contexto histórico

Compositor, guitarrista y director, Juan Leovigildo Brouwer Mesquida nació el miércoles 1º de marzo de 1939, en La Habana, Cuba. Sus primeros años de vida transcurrieron en un ambiente de músicos, su padre Juan Brouwer Lecuona, fue su primer maestro de guitarra, le enseñó la ejecución de algunas piezas, tanto populares como del repertorio de la guitarra de concierto, sin recurrir a la lectura de partituras ni a los aspectos técnicos musicales.¹

A los 13 años comienza su estudio de la guitarra de manera formal con el maestro Isaac Nicola,² iniciador de la Escuela Cubana de Guitarra, quien desde el principio notó que “tenía una condiciones excepcionales para el instrumento.”³ Las enseñanzas de este maestro fueron decisivas para su formación como guitarrista y músico; él mismo refiere que: “Gracias a Isaac Nicola yo soy un músico.”⁴

Paralelamente a sus estudios de guitarra, recibió clases de algunas materias teóricas con su tía Caridad Mezquida. En febrero de 1955 se presentó en el Conservatorio Carlos A. Peyrellade de la Habana, para realizar exámenes con lo que obtuvo su diploma de las asignaturas teóricas, un mes después se presentó a su examen de guitarra, con lo cual validó sus estudios con el maestro Isaac Nicola; se graduó ese mismo año. Su primer concierto lo realizó en el Lyceum Lawn Tennis Club.

¹ HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000, p. 9.

² Isaac Noel Nicola Romero (1916-1997), profesor y guitarrista cubano, inició sus estudios musicales formales en el Conservatorio Municipal de Música de la Habana, posteriormente fue alumno de Sociedad Pro Arte Musical y del Conservatorio Bach. En 1939 viajó a París para hacer estudios superiores de guitarra con el profesor Emilio Pujol, con el que realizó investigaciones sobre la historia y música antigua para guitarra en las bibliotecas de París, Londres, Madrid y Barcelona. En 1942 regresó a Cuba y se graduó de profesor de Solfeo y Teoría, Armonía e Historia de la Música en el Conservatorio Tárrega; ofreció conciertos en el Cercle Tárrega de París y en la Asociación Daniel Fontra de Madrid, su actividad como solista se mantuvo hasta la década de 1950. Fue autor de todos los planes de estudio elemental y medio para la guitarra clásica en Cuba, en 1976 elaboró junto a Leo Brouwer y Jesús Ortega, el primer plan de estudios superiores para ese instrumento.

³ HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000, p. 10.

⁴ *Ibid*, p. 12.

Hacia 1955, Brouwer se inició en la composición de manera autodidacta, escribió sus primeras partituras: *Música* para guitarra, cuerdas y percusión y Suite No. 1 para guitarra sola. En 1959 el gobierno cubano le otorgó una beca para realizar estudios en el departamento de música de la Universidad de Hartford y de composición integral en la Juilliard School of Music de Nueva York, con un interés específico en la cátedra de Vincent Persichetti. En este periodo recibió además clases de Stefan Wolpe, Isadore Freed, J. Diemente y Joseph Iadone. En Estados Unidos compuso el Trío para instrumentos de arcos, con el cual ganó a su regreso a Cuba, el segundo lugar en el 1er. Concurso de Composición Amadeo Roldán, en 1961. Esta partitura la creó a partir de su *Sonata de cámara* compuesta en 1958.⁵

En 1960 inició su labor en el cine al frente del departamento de música del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), donde escribió más de un centenar de partituras para películas nacionales y extranjeras; además, comenzó a impartir clases en el Conservatorio Amadeo Roldán, donde destacó como profesor de Contrapunto, Armonía y Composición hasta el año 1967. Fue uno de los iniciadores de la música de vanguardia en Cuba junto al compositor Juan Blanco y el director Manuel Duchesne Cuzán.

En 1961, Brouwer fue enviado por el Consejo Nacional de Cultura para representar a Cuba en el Quinto Festival de Música Contemporánea Otoño Varsoviano de Polonia. Es aquí donde tuvo la oportunidad de entrar en contacto con el trabajo de compositores como John Cage, Bruno Maderna, Luciano Berio, Pierre Boulez, entre muchos otros, y específicamente, asistir al estreno de los *Trenos* en homenaje a las víctimas de Hiroshima de Krzysztof Penderecki, y *Zyklus* para un percusionista de Stockhausen, una de las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

⁵ Persichetti, V. (1915-1987), compositor, educador y pianista estadounidense. Inició sus estudios de piano, órgano y contrabajo en el conservatorio Combs en Filadelfia; también estudió teoría y composición con Russel King Miller. Después de graduarse en 1935, sirvió como jefe de los departamentos de teoría y composición en el mismo conservatorio, mientras estudió piano con Samaroff y composición con Nordoff en el conservatorio de Filadelfia. En 1941 fue jefe de los departamentos de teoría y composición en el conservatorio de Filadelfia, y en 1947 se integra a la facultad de la Juilliard School en los departamentos de composición y literatura. Su trabajo como compositor es variado en estilos, humores y niveles de dificultad, desde el diatonicismo simple hasta la polifonía atonal más compleja. Sus escritos incluyen la monografía "William Schuman" (New York, 1954) y "Armonía del Siglo XX" (New York, 1961). SIMMONS, W. G., "Persichetti, Vincent", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 19, pp. 460-462.

A su regreso a Cuba, compuso dos partituras que serán un hito en el mundo musical cubano y que, según Villar Paredes, marcan el inicio de su segunda etapa compositiva en 1962: *Variantes* para percusión sola, primera composición escrita y tocada en Cuba para conjunto de percusiones y el *Sonograma I* para piano preparado, compuesta en 1964. En *Variantes* se dan ya señales de aleatorismo, pero es en *Sonograma I* donde esto se consolida y se convierte en el inicio de una línea estética en su trabajo compositivo. Ésta es la primera obra para piano preparado, además, la primera partitura aleatoria que se escribió en Cuba.

Poco después, en 1968 compuso una de sus piezas mejor logradas, *Canticum* para guitarra sola, que fue compuesta con fines didácticos, donde resumió una serie de "...clisés de la composición de la llamada vanguardia."⁶

Es aquí donde se engloba *La espiral eterna*, obra que fue concebida inicialmente como una obra electroacústica⁷ y luego transformada en obra para guitarra y que muestra algunos de los rasgos representativos de esta segunda etapa. "...asume concepciones que se enmarcan dentro del post-serialismo hasta llegar a trabajar bajo influencias aleatorias. En este caso se encuentran obras como 'Canticum' y 'La espiral eterna...'"⁸ Dentro de los recursos post-seriales se encuentran nuevos símbolos de notación musical, gráficas, la indefinición de alturas, ametría y tiempo libre.

De igual manera, tiene elementos del minimalismo, estilo definido por La Monte Young, considerado como uno de los primeros compositores de esta corriente, como "aquello que es creado con un mínimo de significados". El minimalismo se basa en la reducción a un mínimo de los materiales que el compositor usa en una obra, característica que se presenta en la primera parte de *La espiral eterna*, con pequeños grupos de notas que se repiten de manera continua.

⁶ HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000 p. 113

⁷ El término música electroacústica nació a mediados de la década de 1950 para designar un tipo de música compuesto por sonidos pregrabados o sintetizados. Actualmente se integra por diversas tendencias como live electronic, la acústica, entre otras.

⁸ VILLAR PAREDES, J. M. "Brouwer, Leo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 729.

El primer contacto con la obra se da en la primera página en donde encontramos la siguiente cita: “Por primera vez se reveló en los cielos la famosa estructura espiral empleada con derroche por la naturaleza en el mundo orgánico”. Esta referencia del libro de astrofísica *La estructura del Universo* de G. J. Withrow, nos muestra la idea general de la obra. La estructura espiral que se encuentra tanto en moluscos como en flores, frutos y hojas, se hace evidente ahora en el espacio y en todo el universo. “Las galaxias son concentraciones de miles de millones de estrellas unidas por fuerzas gravitatorias. Estas fuerzas gravitatorias son las que las obligan a girar sobre su centro. Pero la velocidad no es la misma en todas las regiones, es mayor en el centro que en los bordes. Es precisamente esta diferencia de velocidad la que a lo largo de varios miles de millones de años produce las más magníficas espirales que podemos encontrar en la Naturaleza. De hecho, nuestra galaxia, la Vía Láctea es una galaxia espiral. A escala galáctica estamos sumergidos en una espiral”⁹.

La partitura *La espiral eterna* de Leo Brouwer es una obra emblemática, basada en la serie de Fibonacci y la sección áurea, donde se hace referencia a la organización en espiral de la naturaleza, el universo y el átomo. Pedro Miramontes, matemático de la Facultad de Ciencias de la UNAM refiere respecto a la forma espiral en la naturaleza: “... el centro de la flor de un girasol está formado por pequeñas estructuras que se encuentran alineadas de tal forma, que producen hileras dispuestas en espiral [...] Si las contamos veremos que siempre habrá 13 espirales que se abren hacia la derecha, por 21 que se abren hacia la izquierda (13/21). Este hecho puede parecer banal, pero adquiere relevancia cuando se repite esta cuenta con girasoles de diferentes tamaños y con otras flores como las margaritas y los mirasoles; pues encontraremos que algunas tienen 21/34, otras 34/55 y que incluso las hay de 55/89”. Más adelante hace énfasis en los pétalos de las flores: “Si, aprovechando que tenemos tantas flores en las manos, ahora contamos el número de

⁹ ALVAREZ DAZIANO F., ed al. *Proyecto Nicolas Weinsten Crenovich*, <http://simetria.dim.uchile.cl/biologico/nodo1.html> (25.05.2010)

pétalos, hallaremos que las hay con 8, otras con 13, varias de ellas tienen 21, 34 y [...] las hay también de 55, 89, 144, etc.”¹⁰

La distribución de las hojas y el centro de estas flores tiene una clara relación con la serie o secuencia de Fibonacci. La serie de Fibonacci es la siguiente sucesión infinita de números naturales: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, hasta el infinito. El primer elemento es 0, el segundo es 1, cada nuevo número de la serie se forma por la suma de los dos números anteriores de la serie. A cada elemento numérico de esta sucesión se le llama número de Fibonacci. Leonardo de Pisa, matemático italiano, también conocido como Fibonacci, describió esta sucesión en el siglo XIII. Asimismo, esta serie se conecta directamente con la proporción áurea, dado que si realizamos una simple división entre el número de espirales que se abren hacia cada lado (números contiguos en la serie), el cociente será un número que se aproxime al número Phi o áureo ($13/21 = 0.619$, $21/34=0.617$, $34/55=0.618$, $55/89=0.617$)¹¹. Entre más se avanza en la serie, más se aproximará a este número.

Esta proporción utilizada en la arquitectura y las artes desde la Antigüedad, fue difundida en el Renacimiento probablemente por Luca Pacioli (1445-1514), monje franciscano y matemático italiano que en 1509 publicó su obra *De Divina Proportione*. Maurice Loï comenta que “al parecer había sido el primer tratado consagrado en una larga parte al número de oro, considerando sus propiedades matemáticas, sus atributos estéticos, sin olvidar ciertos aspectos místicos”¹² Desde entonces, el número de artistas que han hecho uso de ella es innumerable, asimismo las obras que contienen esta proporción.

La espiral eterna se ha convertido en “...el símbolo de la guitarra en el siglo XX.”¹³, Harold Gramates comenta que la obra “...se alza reinante en el repertorio universal de la guitarra de nuestros días.”¹⁴

¹⁰ CUEN LÓPEZ, A. L. *La proporción áurea en la música del siglo XX, Análisis estructural de obras musicales*, México, D.F., 2000, p. 3.

¹¹ *Íbid.*

¹² *Íbid.*, p. 11.

¹³ HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000, p. 143.

¹⁴ *Íbid.*

En 1969 participó en la formación y dirección del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, donde dirigió a importantes figuras del quehacer musical cubano como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel, Nicola, Sergio Vitier, Emiliano Salvador, Eduardo Ramos, Sara González y Leonardo Acosta, entre otros. Este proyecto duró cerca de siete años, fue un centro creativo, analítico y riguroso de música popular y para el cine, lugar donde se gestó la “nueva canción”, la llamada nueva trova.¹⁵

En este mismo año, el compositor Hans Werner Henze llegó a Cuba y compuso *El cimarrón*, obra concebida como una pequeña ópera de cámara donde los intérpretes además de músicos son actores.¹⁶ Durante su estadía, entre noviembre de 1969 y enero de 1970, conoció a Leo Brouwer, asistió a algunos de sus conciertos y se interesó en su obra. Brouwer le explicó las técnicas modernas de la guitarra a Henze y éste no dudó en incluir el instrumento en la dotación de su nueva composición para que el propio Brouwer la interpretase. El estreno se realizó en el festival de Aldeburgh en junio de 1970 y posteriormente en festivales en Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia e Italia.

Esta gira fue otro importante encuentro con el medio artístico europeo que le dio la oportunidad al compositor cubano de dirigir a diversas orquestas de renombre, grabar dos discos para la Deutsche Grammophon y difundir su música a través de conciertos, programas de radio y televisión. A mediados de ese año, Brouwer realizó una adaptación de la obra para guitarra sola con la venia de Henze y fue editada con el título de *Memorias de El Cimarrón*.

En el inicio de 1970 termina *La espiral eterna*, para guitarra sola y a finales de ese mismo año compuso la Sonata *Pian e Forte* (sic) para piano y cinta magnetofónica. El tema central formado por cinco módulos temáticos, representa al Sol y alrededor de ese centro

¹⁵ HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000, p. 123.

¹⁶ Hans Werner Henze (1926), compositor alemán ampliamente reconocido por sus formidables operas, ballets, sinfonías y conciertos. Su desarrollo personal y compositivo ha sido documentado en numerosas entrevistas, artículos, ensayos autobiográficos y libros. Con un estilo comunicativo en su música cargado de sentimientos, ideas, historia, gente y política; un amplio espectro de reconocidos poetas, escritores y libretistas han sido inspiración de sus obras vocales e instrumentales. PALMER –FÜCHSEL, V. “Henze, Hans Werner”, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2001, Vol. 11, pp. 386,387.

aparecen grupos de notas y estructuras que se alternan con el núcleo. Desde este momento se puede notar en su producción artística, que Brouwer “..está obsesionado con el mundo astral.”¹⁷

En 1973, fue asesor musical en la escuela Lenin y de 1973 a 1975 en el Ejército Juvenil del Trabajo. Con motivo de sus 30 años de vida artística fue nombrado compositor huésped de la Deutsche Akademische Austauschdienst (DADD) en Berlín y obtuvo la beca de la misma institución.

Fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en 1981 y en 1992 director artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (España). Como director a trabajado con las orquestas Filarmónica de Berlín, Nacional de Escocia, de Cámara de la BBC, Sinfónica de Bochun, Sinfónica Nacional de México, de Cámara de Finlandia, Filarmónica de Bruselas, Filarmónica de Lieja, entre otras.

Cuenta con numerosas grabaciones discográficas como intérprete y director de orquesta en varios países de América y de Europa. Es considerado uno de los prolíficos compositores del siglo XX. Por su aporte a la música cubana y universal, le fue otorgada la Orden Félix Varela, la más alta distinción que otorga el Estado Cubano a “...ciudadanos cubanos y extranjeros además de colectivos culturales, en reconocimiento a aportes extraordinarios realizados a favor de los valores imperecederos de la Cultura Nacional e Universal.”¹⁸

Ha sido reconocido también con: La Chitarra con amore 1997 (Milán, Italia); Manuel de Falla 1998 (España); Hijo Adoptivo de la ciudad de Córdoba por extensión a Andalucía y Músico UNESCO del año 2001 y Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte (La Habana). En el año 2010 ganó el Premio SGAE Tomás Luis de Victoria. el mayor reconocimiento para autores vivos en el ámbito hispanoamericano y lusófono.¹⁹

¹⁷ HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000 p. 146.

¹⁸ CUBARTE

www.cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/premiosycondecoraciones.detalles.php?page=1&premio=41&canal=
(26.10.2009)

¹⁹ CUBARTE, www.cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/quienesquien.detalles.php?pid=6 (3.05.2010).

En 2005 publicó el libro *Gajes del Oficio*, además, presentó el disco *Homo Ludens*, con nuevas composiciones para guitarra y para conjuntos de cámara.

Actualmente Leo Brouwer se dedica a componer y dirigir orquestas como invitado de honor y participa constantemente en festivales de guitarra impartiendo *Master-Classes* y conferencias. Recientemente fue homenajeado con motivo de su 70 aniversario por la Sociedad General de Autores con una serie de conciertos y mesas redondas que se llevó a cabo del 14 al 25 de septiembre de 2009 en distintas sedes de Madrid y Córdoba, España; en donde destaca la presentación de dos discos: *Leo Brouwer. Pictures At another Exhibition. Integral para Piano-Trío*, interpretado por el B3 Brouwer Trío, y *Leo Brouwer: Integral para Cuarteto de Cuerdas*, por el Cuarteto de Cuerdas de La Habana (Sello Autor)²⁰

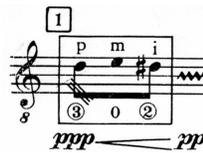


Leo Brouwer

²⁰ AGENCIA EUROPA PRESS, www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-leo-brouwer-beethoven-no-le-pagaban-derechos-autor-era-genio-20090911165340.html (26.10.2009)

5.2 Análisis Musical

La obra se divide en cuatro partes principales designadas A, B, C y D. La primera parte A (Lo más rápido posible) se conforma de 24 grupos cortos, repetibles y de rápida ejecución. El primer grupo esta formado por tres notas (Re, Mi, Re#) en donde podemos notar a través del dibujo melódico la forma espiral, ascendiendo una segunda mayor a partir de la nota Re y descendiendo una segunda menor hasta Re#. Refiere: “dejar vibrar siempre”, indica además, que se utilicen tres cuerdas, una para cada nota, sin apagar el sonido, con lo cual se crean atmósferas por la sobreposición de los tres sonidos.



Los 24 motivos están formados en su mayoría, por grupos de tres notas, otros de cuatro, existe uno de seis, uno de siete, otros de ocho, y uno de 13 sonidos, que son alternados en forma indistinta, lo que muestra la expansión y la contracción de la forma espiral. Para ampliar la información acerca de las características de cada grupo, anexo la siguiente tabla que el guitarrista Eduardo Fernández presenta en su análisis de la obra, donde hace una comparación de la obra completa con el nacimiento de una estrella.

Ciclo#/Grupo #	Longitud notas	en	Diferencia longitud	en	Rango alturas (en semitonos)	de	Máximo de	de	Efecto
						(en	diferencia en el	rango, por ciclo	
I. 1	3		0		2				Nube de gas
2	4		1		3		A. 1		Expansión hacia arriba
II. 3	3		0		2				Contracción
4	4		1		3		B. 1		Expansión abajo
5	6		2		3				Mayor actividad
III. 6	3		0		2				Dislocación ascendente

7	4	1	3		Expansión ascendente
8	8	5	4	C. 2	Expansión ascendente
9	4	1	3		Dislocación descendente
10	4	1	3		Dislocación descendente
IV. 11	3	0	2		Contracción descendente
12	4	1	4		Expansión descendente
V. 13	3	0	4		Contracción
14	4	1	5		Expansión descendente
VI. 15	3	0	4		Contracción
16	7	4	3		Expansión descendente
17	7	4	4		Dislocación descendente
18	4	1	4	D. 3	Expansión descendente
19	8	5	5		Expansión descendente
VII. 20	3	0	4		Contracción ascendente
21	13	10	4		Mayor actividad
22	3	0	2		Contracción ascendente
23	3	0	1		Contracción ascendente
24	3	0	0		Contracción ascendente

Cuadro 1. Grupos de notas presentes en la parte A de “La espiral eterna”.²¹

Este efecto de expansión-contracción se encuentra también en el rango de alturas entre un grupo y otro. Las dinámicas crecen y decrecen de igual forma, aunque este manejo de la contracción y la expansión es independiente al de la altura y el número de notas.

El mismo Brouwer nos dice de la obra: “La espiral... comienza con tres notas que son el centro y se van expandiendo una por una, desde un registro central, como si estuviéramos flotando, nunca llega a estallar. Ella se expande, vuelve a recogerse, va y viene y se concentra en una nota. Baja y sube, pero no sube demasiado. Hay una área del espacio que se expande y se contrae continuamente y cuando llega a esa nota termina con una intensidad que conduce a otra lectura...”²²

Isabel Hernández refiere que la proporción áurea es utilizada en esta primera sección:

Como señalé la nota Re#4 es el centro de la célula principal, pero además con justa aplicación de la regla de oro también es el sonido “dorado” de esta parte. Me explico mejor. Si asignamos valores numéricos ascendentes al rango de una novena comenzando por el Fa3#, quedaría la serie de la manera siguiente: F#3=1, G3=2, G#3=3, A3=4, B#3=5, H3=6, C4=7, C#4=8, D4=9; D#4=10, E4=11, F4=12, F#4=13, G4=14 y G#4=15, en donde re sostenido (D#4) tiene valor 10. Si se hace una comparación entre las proporciones de este valor 10 con respecto al máximo, la relación resultante (10:15) es exactamente la simplificación (2:3) igual a la proporción de la regla de oro. De igual manera, si damos un orden numérico pero descendente, se comprobará que la nota con que termina la sección tiene un valor igual a 10.²³

Sin embargo, no podemos afirmar con toda seguridad de que esta organización haya sido pensada por el compositor. La nota Si presente en el último grupo antes de que se inicie la contracción no es el centro de la célula como en el primer grupo.

²¹ FERNÁNDEZ, E. *Cosmology in Sounds (on Leo Brouwer's "La espiral Eterna")*, [\(17.05.2010\)](http://www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology_in_sounds_%0A__(on_Leo_Brouwer's_%22La_Espiral_Eterna%22))

²² HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000 p. 143.

²³ *Ibid*, p. 145.

Al final de la sección se produce la contracción antes mencionada sobre la nota Si que “explota” en un *pizzicato alla Bartok* para terminar con una pausa con duración de dos seg. Desde aquí podemos ver que las pausas son elementos estructurales de la obra. La duración aproximada de esta sección indicada en la partitura es de dos min.

La siguiente parte, B (Un poco lento), esta dividida en tres secciones, iniciando con un Mib con la indicación “*glissando* perpendicular a la cuerda con las uñas de la m. derecha”²⁴ e inmediatamente un grupo de tres notas que debe ser tocado 10 veces. La constante de esta sección será este conjunto de notas en *sforzato* y grupos de tres o cuatro notas. El motivo inicial aparece en una forma de expansión en la línea del bajo (Fa, Mib, Do#), y después al inicio de la parte no. 2 (Rápido), abriéndose aún más rebasando el rango de octava (Do, Sol#, Fa). Esto nos hace suponer que la espiral ahora es mucho más grande.

Podemos encontrar una vez más la relación de la obra con la secuencia de Fibonacci. Al inicio de la segunda sección de esta parte los células de tres y cuatro notas, ahora tocados en *pizzicato*, descienden en su número de repeticiones, de ocho a cinco y después a tres (Fig. 1). Hacia el final de esta segunda sección nuevamente el número de repeticiones en los grupos desciende de cinco a tres, y después a dos (Fig. 2). Estos elementos aparecen como pequeñas referencias a la secuencia de Fibonacci y no tienen un valor estructural dentro de la obra.

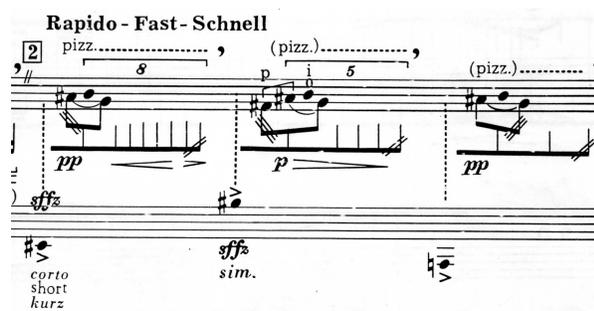


Figura 1

²⁴ BROUWER, L., *La espiral eterna*, Ed. Schott, Mainz, Alemania, 1973.

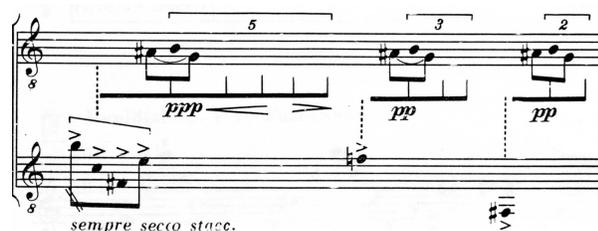


Figura 2

Por último, en la tercera sección se representa la contracción al igual que en la parte A, esta vez centrada en la nota Mi. Destaca el elemento utilizado para concluir esta parte B: un fragmento de carácter aleatorio, representada en una gráfica que nos da pequeñas pero significativas indicaciones sobre la dinámica y la altura. Los grupos de tres notas ahora son tocados en dos cuerdas con una nota de entonación apagada-indeterminada, ascendiendo y descendiendo irregularmente hasta ser tocados solo sobre la 1ª cuerda y en la región sobreaguda, culminando con tres ataques cortos y acentuados intercalados con silencios. Esta pequeña coda debe durar aproximadamente ocho seg. y la duración de toda la sección dos min.

Brouwer nos dice de esta sección: “...es el símbolo del átomo, los anillos y los puntos. Esto es una variación de la espiral y adentro están esos átomos. Mi espiral sube y vuelve a centrarse y da pie a la figura atómica y todo va desde el sonido organizado gradual hasta el sonido desorganizado. Mi fiesta va de abajo hacia arriba, como una pirámide infinita.”²⁵

De esta manera llegamos a la parte C (Rápido-Irregular), en donde el sonido es totalmente indeterminado y aleatorio, particularmente especial por ser una de las primeras obras en donde ambas manos se encuentran sobre el diapasón. La célula básica se encuentra ahora en la digitación de ambas manos: 1, 3, 2 para la mano izquierda y i, a, m para la mano derecha. Ambas manos deben golpear las cuerdas sobre el diapasón, produciendo diversos sonidos indeterminados, y evitando atacar la cuerda con la mano derecha. Esta es la parte con mayor libertad de la obra y con un grado de complicación interpretativa singular, ya que debemos crear la irregularidad requerida por el compositor pero sin caer en el

²⁵ HERNÁNDEZ, I., *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000, p. 143.

libertinaje. Es por esto que la interpretación de esta sección de memoria es poco viable. Esta sección tiene una duración aproximada de 45 seg.

La sección D y última se encuentra dividida en cuatro partes. En la primera parte se regresa al sonido determinado con un grupo de tres notas (Fa#, Sol, Lab), expansión de la célula inicial pero con un intercambio en el orden. Esta posición debe mantenerse fija, sin cambiar sus notas y tocarse improvisando sobre su orden y las figuraciones rítmicas dadas por el compositor. Estas variantes rítmicas son una muestra de la integración de la música popular cubana con el lenguaje vanguardista.

Es evidente que a partir de la parte C hasta la segunda sección de la D, Leo emplea ritmos idiomáticos de la percusión cubana. Inicialmente lo hace en una secuencia de golpes irregulares sobre el brazo del instrumento, luego realiza una vuelta hacia el grupo cromático trabajado ahora en alturas espaciadas e igualmente con este elemento de figuración característico...²⁶

Si bien, en la segunda sección de la letra D hay ritmos que presentan este toque cubano, la parte C es indeterminada, y difícilmente pueden leerse los ritmos que refiere Isabel Hernández. Al escuchar la ejecución del propio compositor en su disco *Rara* (Deutsche Grammophon, 2002), se hace evidente la intención de Leo Brouwer de referir ritmos cubanos, pero que en la partitura no aparecen claramente, ya que no están escritos de manera tácita. Esta interpretación abre la posibilidad a enriquecer esta sección con los ritmos propios de la idiosincrasia y el folclor del país de origen de cada intérprete o apropiarse de los ritmos de la patria del compositor.

De esta manera, la “cubanía” presente en D1 se extiende hasta D2 en donde el tempo se hace más rápido. Una nueva línea melódica se agrega, integrada por notas en *staccato* y funcionando como voz principal sobre la forma fija, que ahora tiene un papel secundario. Ambas se integran en un contrapunto que finaliza con una contracción, desapareciendo en un *rallentando* y *diminuendo* hasta llegar al silencio.

²⁶ HERNÁNDEZ, I., *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000, p. 144.

La 3ra. parte (Rapidísimo) es probablemente la más virtuosa de toda la obra. Esta sección inicia con cinco grupos de notas de 8, 6, 5, 4 y 3 notas respectivamente que se repiten dos veces cada uno. Finalmente hay dos grupos más, de siete y 19 notas, el mayor número de notas en un grupo en toda la obra. Nuevamente agrego la tabla del análisis del guitarrista Eduardo Fernández con las características principales de cada grupo.

Grupo	Nº de alturas	Nº de notas (= duración del grupo)	Efecto
1	5 (E-D-C#-C-B), ascendiendo y descendiendo	8	Máxima expansión, escala casi cromática
2	4 (E-F-F#-G), ascendiendo y descendiendo	6	Algo contraído, acelerando (menor duración). Escala cromática
3	5 (E-D-C-B bemol-A bemol), ascendiendo (pero alturas descendentes)	5	Algo expandido, acelerando, escala de tonos completos. movimiento ascendente solamente, parece incrementar la velocidad
4	4 (E-D#-D-C#), ascendiendo, con alturas descendentes	4	Contraído, acelerando, escala cromática.
5	3 (G-A bemol-D), descendiendo	3	Contraído, acelerando, forma distorsionada de la célula básica.

6, 7	"Infinito", caótico pero basado en la célula básica (especialmente el grupo 6, si se ven las alturas como 3+4)	26	Explosión.
------	--	----	------------

Cuadro 2. Grupos de notas presentes en la parte D 3 de “La espiral eterna”.²⁷

Inmediatamente después, un grupo de seis notas sobre la nota Mi nos conduce a una “explosión” con un *pizzicato alla Bartok* en un intervalo de 2da. menor sobre las notas Fa# y Sol, dando paso al lento. Encontramos una vez más la célula inicial de tres notas pero a manera de escala, célula que se repetirá 12 veces y después de una segunda “explosión”, se repetirá nueve veces, ambas en *pizzicato*. Una tercera “explosión” finaliza la 3ra. parte.

La sección 4, funciona como coda de toda la obra. Es la célula inicial en escala ahora un tono arriba (Do, Do#, Re) que se expande y se contrae por un tiempo aproximado de 25 seg. para desaparecer en el silencio. El grupo funciona a modo de cluster, y debe tocarse rápidamente, digitado en tres cuerdas para sobreponer los sonidos, con diferentes digitaciones de mano derecha que deben alternarse de manera aleatoria, creando un efecto caótico y distorsionado.

La forma espiral esta presente en D3 y D4, tanto en la construcción interválica de los grupos repetibles como en su número de repeticiones: 12, 9, e infinito (25 seg.). Además es importante destacar la indicación de “Al terminar quedar en silencio, inmóvil seis segundos”²⁸ que contribuye al efecto de infinitud de la obra, dejando abierta la posibilidad de que un nuevo ciclo comience en una nueva expansión.

En base al análisis realizado, concluimos que la obra se basa en una serie de expansiones y contracciones que se pueden extender al infinito. El mismo título de la obra nos revela esta propiedad. Por lo tanto, el inicio es solo el principio de una expansión más que puede ser

²⁷ FERNÁNDEZ, E. *Cosmology in Sounds (on Leo Brouwer's "La espiral Eterna")*, [\(www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology_in_sounds_%0A__\(on_Leo_Brouwer's_%22La_Espiral_Eterna%22\)](http://www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology_in_sounds_%0A__(on_Leo_Brouwer's_%22La_Espiral_Eterna%22)) (17.05.2010)

²⁸ BROUWER, L., *La espiral eterna*, Ed. Schott, Mainz, Alemania, 1973.

antecedida por una contracción anterior. Asimismo, el final representa el final de una contracción más, que dará paso a una nueva expansión, probablemente, el inicio de la obra. La obra completa es una espiral, ya que si trazáramos una línea intentando unir el final con el inicio dibujando una circunferencia no sería imposible pues, tomando en cuenta la 4ª. dimensión (el tiempo), este nuevo inicio se encontraría en un punto diferente en el tiempo.

5.3 Propuestas de interpretación

Recomiendo utilizar la pantomima, iniciando la obra con el movimiento de los dedos pero sin producir ningún sonido, desde el silencio hasta alcanzar el ppp indicado en la partitura. De igual manera, el final debe desaparecer en el silencio y continuar con el movimiento de las manos hasta llegar a la inmovilidad. Este recurso favorece la sensación de que un nuevo ciclo comenzará al final de la obra.

Las pausas y comas son muy importantes y forman parte de la estructura, por lo tanto deben ser respetadas en su duración. En el final de la primera parte sugiero realizar la respiración como un silencio, que representaría el vacío producido por una contracción antes de la explosión (*pizzicato alla Bartók*) de una estrella.

En la parte de altura indeterminada, al final de la tercera sección de la parte B, propongo cambiar la digitación de la mano derecha sobre la primera cuerda a medida que nos acercamos al clímax (los ataques cortos y marcados en la región sobreaguda), aumentando el número de notas de tres a cuatro (p-i-m-a). Es importante que el ritmo vaya de tresillo a dieciseisavos, es decir, en el mismo pulso ahora deben entrar cuatro notas. Esto ayuda al efecto de acumulación de energía que se libera en los ataques al final de la sección.

Al tener la primera sección de la parte D indicación de tempo Rapidísimo, se corre el riesgo de excederse en la velocidad provocando que las frases sean incomprensibles. El propio Leo Brouwer en su interpretación de la obra en el material discográfico “Rara” (Deutsche Grammophon, 2002), adopta un tempo mucho más cómodo y libre, haciendo uso del *rubato* y sin ser estricto en la duración de las notas. Propongo un punto intermedio en donde se adopta una velocidad ligera pero clara (alrededor de 130-138 bpm por cada cuatro notas), creando un efecto sorpresivo y respetando las figuras de manera estricta para que la contracción en el número de notas sea más evidente.

Una partitura siempre presenta al ejecutante la oportunidad de realizar múltiples interpretaciones, sobre todo en las composiciones cuya influencia en aspectos

extramusicales es muy marcada. En este sentido, el guitarrista Eduardo Fernández en su análisis de la partitura relaciona la obra con las fases de evolución de una estrella. Presento algunos extractos significativos del análisis:

LA NUBE DE GAS

La Espiral inicia con un **ppp**, casi inaudible; el objeto presentado no es necesariamente pequeño, solamente muy lejano (todavía). Nos estamos aproximando a él, así que parece una buena idea empezar no desde el **ppp**, sino desde el silencio. ¿Qué objeto es este? Escuchamos un grupo de tres notas, D-E-D#, repetidas continuamente a una alta velocidad (lo más rápido posible, de hecho). No es tan absurdo ver en este grupo una espiral en embrión.

Mi interpretación sería que la nube esta rotando más y más rápido, tanto como la gravedad la jala. La última nota, que puede ser tocada **ppp** o como un pizzicato Bártok **ff**, representa en mi punto de vista el primer “sólido” generado en el proceso.

Otra posibilidad es considerar la sección en términos de ataque y resonancia. Desde este punto de vista, toda la sección A, excepto la última nota, sería una “resonancia” y la última nota sería un “ataque”. Una vez que el primer sólido ha sido generado (grande o pequeño, **ppp** o **ff**, no importa cual) la perspectiva del proceso cambia. Necesitamos ver las cosas desde cerca, y esto es lo que sucede en la sección B.

LA ESTRELLA NACIENTE

Algo significativo está pasando en la nube de gas; el patrón básico está generando patrones cada vez más complejos de sí mismo. En este contexto, propongo ver a B3 como otro cambio de escala, empezando con el espacio sonoro dividido en semitonos y moviéndose progresivamente hacia un espacio microtonal. Por supuesto, todo B3 consiste en resonancia, modulado por el cambio en el color del sonido normal a *pizzicato*. El patrón espiral ascendente en la partitura es muy claro. Las tres notas al final pueden ser vistas como una versión “plana” de la célula original.

DEBAJO DEL NIVEL MOLECULAR

A primera vista, la sección C parece sugerir al intérprete que “nada sucede”. Este no es el caso, por supuesto. Los patrones que deben ser tocados con ambas manos en el brazo son, por supuesto, la célula básica: 3-1-2 con mano izquierda, i-a-m con mano derecha.

El final de la sección C sugiere seguir más profundamente, en algún tipo de misterio; de hecho, es nada menos que la aparición de formas vivientes, como el siguiente nivel de evolución. Esto sucede ante nuestros ojos en la sección D.

LA VIDA APARECE

La sección D está dividida en cuatro. En D1, tenemos de nuevo la célula básica, expandida a lo largo de tres octavas y permutada (F#-G-A#). Lo que es absolutamente nuevo y casi es la manera en que esta célula aparece. Hay un ritmo impuesto en ella; un reconocible,ailable, ritmo cubano. Esto forma una especie de paisaje en contraste con la que desarrolla la siguiente sección. Podría decir que este “paisaje” corresponde a la aparición de plantas y de vida animal, preparando el escenario para el siguiente nivel.

En D2, el ritmo se vuelve rápido, las resonancias son ataques afilados, cortantes. Los intervalos usados aquí son, sugestivamente, sextas y terceras, los intervalos más “humanos”. ¿Es demasiado inverosímil pensar que esto simboliza la vida humana, sobre el paisaje del planeta? Probablemente solo un cubano pudo pensar en la historia humana como una danza, pero ¿no es una agradable idea?... El *rallentando* y el *diminuendo* al final está anunciando otro cambio de escala, que viene en la sección D3.

El final de la obra, D4, sugiere otra nube de gas, por el momento caótica, pero mientras se pierde en la distancia del espacio interestelar (diminuendo a ppp y seis segundos de silencio al final), no es difícil prever que pasará: el proceso está por empezar de nuevo; de hecho, parece continuar detrás del silencio final. “En mi final está mi principio...”²⁹

El mismo Eduardo Fernández reconoce que las interpretaciones programáticas están “fuera de moda” y que su intención principal es aportar una imagen que ayude al ejecutante en su interpretación. Esto plantea un interesante disyuntiva acerca del papel y las funciones del intérprete en la música. ¿Hasta que punto el intérprete puede modificar la partitura? ¿Cuáles son los límites entre el intérprete y el compositor?

Igor Stravinsky en el libro “Poética Musical” expone que existen dos clases de músicos: ejecutante e intérprete. La diferencia entre ambos es que el primero lee el texto musical y se limita a realizar lo que está escrito: “...implica la estricta, realización de una voluntad

²⁹ FERNÁNDEZ, E. *Cosmology in Sounds (on Leo Brouwer's "La espiral Eterna")*, [\(17.05.2010\)](http://www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology_in_sounds_%0A__(on_Leo_Brouwer's_%22La_Espiral_Eterna%22))

explícita que se agota en lo que ella misma ordena.” El segundo tiene la obligación de leer el mensaje implícito en el texto, y por lo tanto contar con una preparación intelectual aún mayor: “...sobreentiende los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor.”³⁰

Pero Stravinsky va aún más allá, explica que la diferencia es más profunda: “Entre el ejecutante, pura y simplemente tomado como tal, y el intérprete propiamente dicho, existe una diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético y que plantea un caso de conciencia: teóricamente, no se puede exigir al ejecutante más que la traducción material de su parte, que él se encargará de asegurar de bueno o mal grado, mientras que del intérprete tenemos el derecho de exigir, además de la perfección de esta traducción material, una complacencia amorosa, lo cual no quiere decir una colaboración ni subrepticia ni deliberadamente afirmada.”³¹

Cabe destacar que Stravinsky sitúa al intérprete frente a un texto correctamente escrito y con todos los elementos para transmitir la voluntad del compositor. En este sentido, habría que pensar en otra clase de partituras en donde la falta de indicaciones no brindan una guía clara, algunas veces de manera intencional, con un propósito fincado y buscando la participación activa del intérprete, y otras tantas como un descuido, en donde el compositor denota su ignorancia y su falta de compromiso con su música.

La reflexión de Stravinsky es acertada en que el intérprete debe contar con el bagaje cultural que le permitirá someterse primeramente a lo escrito por el compositor y extraer además lo que fue incapaz de plasmar dada las limitaciones del texto musical, transmitiendo de manera idónea el mensaje original.

Por otra parte, es necesaria una nueva categoría para designar al intérprete que tiene un papel que trasciende la reproducción de una partitura de manera integral y cuyas

³⁰ STRAVINSKY, I., “*Poética Musical*”, Emece Editores, Buenos Aires, Argentina, 1946, p. 146.

³¹ *Ibid.*, pp. 147,148.

interpretaciones difieren en gran medida de la composición original, que a partir del siglo XX se multiplica de manera rápida. Esta clase en realidad ofrece una nueva obra de arte a partir del trabajo ya realizado por el compositor, por lo tanto se debe de ver al intérprete como un re-creador musical. De tal forma, hacer esta distinción permitiría dar el crédito correspondiente a cada una de las partes, sin atribuir al compositor las variaciones que el intérprete aporta en su visión creativa.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS:

- BAS, J., *Tratado de la forma musical*, Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1947.
- CASARES RODICIO, E., *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, España, 1999.
- CUEN LÓPEZ, A. L. *La proporción áurea en la música del siglo XX, Análisis estructural de obras musicales*, México, D.F., 2000.
- DE PEDRO, D., *Manual de formas musicales*, Real Musical, Madrid, España, 2004.
- GILARDINO, A. *Antonio José. Sonata para Guitarra*, Bérben, Ancona, Italia, 1998.
- GUTIERREZ BARRIUSO, J., GARCIA ROMERO, F., & PALACIOS GAROZ, M. A. *Antonio José, Músico de Castilla*, Unión Musical Española, Madrid, 1980.
- HENRY, M. *Ver lo Invisible. Acerca de Kandinsky*, Ediciones Siruela, Madrid, España, 2008, trad. M. T. López.
- HERNÁNDEZ, I. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000.
- KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., trad. Palma, E. , México, D.F., 1912.
- KANDINSKY, W./ SCHOENBERG, S., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1993.
- OTERO, C. *Alexandre Tansman*, Ediciones Yólotl, México, D.F., 1997.

- PAZ, J. C., *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1958.
- SADIE, S., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2001.
- SHOLES, P. A., *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Estados Unidos, 1943.
- STRAVINSKY, I., *Poética Musical*, Emece Editores, Buenos Aires, Argentina, 1946.
- SWAN, A. J., *Scriabin*, Da Capo Press, Nueva York, 1969.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS Y PAGINAS WEB:

- AGENCIA EUROPA PRESS, www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-leo-brouwer-beethoven-no-le-pagaban-derechos-autor-era-genio-20090911165340.html (26.10.2009)
- ALEXANDER TANSMAN ASSOCIATION FOR THE PROMOTION OF CULTURE, <http://www.tansman.lodz.pl/atansman.php> (26.02.2010)
- BIASI, M. D., *Quintetto No. 1 per chitarra ed archi Omaggio a Kandinsky*, www.marcodebiasi.info (13.12.2009)
- BIASI, M. D., *Proposta di lettura del rapporto suono-colore*, www.marcodebiasi.info (13.12.2009)
- CASTELLANOS, C., Entrevista a Jerzy Bauer vía correo electrónico, (14.10.2009).
- CHEMELLO, L. “Marco de Biasi”, Revista “Chitarra Clásica”. www.marcodebiasi.info (13.12.2009)
- CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA JACOPO TOMADINI – UDINE, www.conservatorio.udine.it/ (14.01.2010)

- CUBARTE,
www.cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/quienesquien.detalles.php?pid=6
(3.05.2010).
- FARANDOLA ASOCIAZIONE CULTURALE, 2006, www.farandola.it/pegoraro/
(14.01.2010)
- FARANDOLA ASOCIAZIONE CULTURALE,
www.farandola.it/farandola/CDDDeBiasi/fonocromie.en.htm (27.12.2009)
- FERNÁNDEZ, E. *Cosmology in Sounds (on Leo Brouwer's "La espiral Eterna")*,
www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology_in_sounds_%0A__(on_Leo
Brouwer's%22La_Espiral_Eterna%22) (17.05.2010)
- INSTITUT DE FISILOGIA I MEDICINA DE L'ART-TERRASSA,
www.institutart.com/castellano/serveis_distonia.htm (28.01.2010)
- KOSINSKA, M., *Jerzy Bauer*, 2008,
www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_bauer_jerzy
(02.06.10).
- MARUGÁN, J. P. *¡Viva la Música!. Homenaje a Antonio José*,
www.orfeoed.com/especiales/antoniojose01.asp (18.09.2009).
- SEDEÑO VALDELLÓS., A. M., *Historia de la relación música/imagen desde
Aristóteles a los videojockeys (I): Sinestesia, experimentación artística y música en
el cine*, 14.01.2010
www.sinfoniavirtual.com/revista/003/h_relacion_musica_imagen_1.php

Marco de Biasi. Catálogo de obras.

Preludio dopo Boudelaire para guitarra. (2001)

Danza Antica para guitarra. (2001).

Fuga para guitarra. (2001).

Op.1 *Improvviso...dopo un sogno* para guitarra, publicada en Editorial Farandola, Italia. (2002).

Op.2 *Eires*, para trío de guitarras, publicada en Editorial Farandola, Italia. (2002).

Sonatina, para flauta sola. (2002).

Sonata, para dos guitarras. (2002).

Op.3 *12 Studi* para guitarra. (2002/2003).

Kùklos para guitarra. (2003).

La Tela di Penelope para 8 guitarras. (2003).

Kairos para guitarra. (2003).

40 sotto 0 para trío de guitarras. (2003).

Op.4, *Quintetto n°1, Omaggio a Kandinsky*, para guitarra y cuerdas. Partitura asociada a la obra pictórica: *Omaggio a Kandinsky*. Acrílico sobre madera, 168x102 cm. (2004).

Op.5, *Eud Eires*, para trío de guitarras. (2004).

Preludio, para guitarra. (2005).

Op.6, *18 Studi progressivi* para guitarra. (2005)

Op.7, *Omaggio a Prokofiev*, para dos guitarras. (2005)

Op.8, *Quattro Omaggi* para guitarra (2005), publicada por VP Music Media, Vittorio Veneto, Italia. (2006).

Op.9, *Quattro aforismi*, guitarra. (2006).

Op.10, *Music from Brakhage* para guitarra. Partituras asociadas a los videos homónimos del director de cine Stan Brakhage (*Night Music, Stellar, Glaze of chatexis*), publicada en Editorial Farandola, Italia. (2006).

Op.11, *Olos Eires, 11 preludi in forma di variazione* para guitarra. (2006/2008)

Op.12, *Toccata*, versión para guitarra a 10 cuerdas y para guitarra a 6 cuerdas, publicada en Editorial Farandola, Italia. (2008).

Op.13, *Meditazione n°4*, para flauta y guitarra. (2007). Partitura asociada a la obra pictórica: *Meditazione n.4*. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.

Op.14, *Trittico*, guitarra. (2008).

NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

El siglo XX fue uno de los más diversos y abundantes en lo que a estilos artísticos se refiere. Específicamente en la música, nacieron y coexistieron un sinnúmero de corrientes estéticas y lenguajes compositivos, lo cual continúa sucediendo hasta nuestros días. El presente programa tiene como finalidad presentar un panorama general de algunos de los diferentes estilos que se dieron en los siglos XX y XXI en la música para guitarra.

El *Hommage à Chopin* de Alexandre Tansman nos transporta a la época del romanticismo, en la forma y lenguaje musical de Chopin, sin dejar de lado la marca personal del compositor que nos ocupa, uniendo de esta manera dos siglos de música: el XIX y el XX. Fue compuesta por encargo de Andrés Segovia, guitarrista emblemático del siglo pasado y al cual se deben gran parte de las obras más destacadas para este instrumento, como consecuencia de su estrecha relación con los compositores de la época.

En la correspondencia que mantenían Segovia y Tansman, el primero le propuso la idea de una composición-homenaje completa al compositor polaco Frederic Chopin que se agregaría a su *Ballade* anteriormente compuesta en el año de 1965: “Podrías hacer con la *Ballade* un homenaje a Chopin, con un subtítulo placentero como por ejemplo ‘Quien hubiera amado la guitarra si él la hubiera conocido...’ Haz un largo desarrollo en la composición, una cosa importante...” . En una carta posterior le comunicó: “Hay otra cosa que quiero decirte, ¿qué te parece la idea que te propuse de hacer un homenaje completo a Chopin?, comenzando con un preludio en acordes no muy largo, un nocturno lírico y un vals, la última pieza sería la *Ballade*. Resultaría magnífica durante la segunda parte de un programa y puede ser un disco entero.”

En 1969, Tansman compuso la presente obra con las características que Segovia le había especificado, aunque la partitura se editó finalmente como una obra independiente a la *Ballade* antes mencionada. De un compositor polaco a otro, este homenaje presenta tres de las formas más cultivadas por Chopin a lo largo de su producción musical y que son representativas de su época.

Compuesta en 1933, la **Sonata para guitarra** de Antonio José Martínez Palacios (conocido simplemente como “Antonio José” por la forma en que firmaba sus partituras con su nombre de pila) cobró gran importancia hacia finales del siglo XX después de medio siglo de no ser tocada. Es una de las partituras que no deben su génesis a Andrés Segovia, ya que fue dedicada al guitarrista español Regino Sáinz de la Maza. Representa una gran aportación a la literatura guitarrística por su estilo con rasgos impresionistas en donde podemos encontrar influencia de Ravel y otros grandes compositores de la época; además, es de los pocos ejemplos que utilizan una forma de gran envergadura en el repertorio para guitarra.

Es una composición cíclica, propiedad que consiste en dar unidad a las distintas partes de un todo por medio de determinados temas o células temáticas que aparecen más o menos modificadas a través de los distintos movimientos. Antonio José fue una de las víctimas de la Guerra Civil Española: El 6 de agosto de 1936, fue detenido en su domicilio por un grupo armado de falangistas y el domingo 11 de octubre fue fusilado en el Monte de Estepar. De esta manera se vio truncada la vida del que en palabras de Maurice Ravel “...llegará a ser el gran músico español de nuestro siglo.”

La espiral eterna del compositor cubano Leo Brouwer, surge como un punto coyuntural en la literatura guitarrística. El estilo de esta composición emblemática es innovador y libera al instrumento del lenguaje español en el que se encontraba aprisionada. Fue compuesta en 1970, poco tiempo después de que el compositor fuera enviado por el Consejo Nacional de Cultura para representar a Cuba en el 5to. Festival de Música Contemporánea “Otoño Varsoviano” de Polonia. Fue ahí donde tuvo oportunidad de entrar en contacto con el trabajo de compositores como John Cage, Bruno Maderna, Luciano Berio, Pierre Boulez, entre muchos otros, y específicamente, asistir al estreno de los *Trenos* en homenaje a las víctimas de Hiroshima de Krzysztof Penderecki, y *Zyklus* para percusión a solo de Karl-Heinz Stockhausen, una de las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

Influenciado por las nuevas técnicas de estos compositores, *La espiral eterna* fue concebida inicialmente como una obra electroacústica y luego transformada en partitura para guitarra. Muestra algunos de los rasgos representativos de la segunda etapa compositiva de Brouwer, donde asume concepciones que se enmarcan dentro del post-serialismo hasta llegar al aleatorismo. Dentro de los recursos post-seriales se

encuentran nuevos símbolos de notación musical, gráficas, la indefinición de alturas, ametría y tempo libre. Asimismo, presenta elementos del minimalismo, corriente que se basa en la reducción a un mínimo de los materiales que el compositor usa en una composición.

Basada en la serie de Fibonacci y la sección áurea, esta pieza hace referencia a la organización en espiral de la naturaleza, el universo y el átomo. En la primera página de la partitura aparece la frase “Por primera vez se reveló en los cielos la famosa estructura espiral empleada con derroche por la naturaleza en el mundo orgánico”, cita del libro de astrofísica *La estructura del Universo* de G. J. Withrow y que perfila la idea general de la obra: La estructura espiral que se encuentra tanto en moluscos como en flores, frutos y hojas, se hace evidente ahora en el espacio y en todo el universo.

Jerzy Bauer, compositor y pedagogo polaco, estudió teoría, dirección y composición con F. Wesolowski, T. Kiesewtter y Nadia Boulanger. Compuso su **Concertino para guitarra y orquesta de cuerdas** cuando ya contaba con varias partituras para este instrumento; de hecho, el grueso de su música de cámara y para solista se distingue por la presencia de la guitarra, composiciones con las cuales ha recibido numerosos premios. No obstante, su obra es prácticamente desconocida en México.

Sobre este trabajo el compositor refiere que las razones principales para llevarlo a cabo fueron su admiración por la guitarra y la dificultad que representaba componer para un instrumento que no tocaba: “un desafío interesante”, en sus propias palabras. Su primer encuentro con el instrumento fue en un concurso de composición, donde su partitura obtuvo el tercer lugar y pensó que “...no era un mal instrumento. Desde entonces traté de escribir música para guitarra sola.” Posteriormente, el concurso de interpretación guitarrística "*Silesian Guitar Autumn*", realizado en la ciudad de Tychy, Polonia, anunció un concurso de composición para guitarra en donde la partitura ganadora se convertiría en la pieza obligatoria a interpretar. En dos ediciones consecutivas obtuvo los primeros lugares por sus composiciones “Jubileo: improvisación sobre un tema de Aretusa” y “Variaciones sobre BACHCABACHAB”.

Acercas del Concertino, el autor señala: “Años después decidí escribir una especie de concierto para guitarra y orquesta de cámara de cuerdas; así surgió el Concertino. Esta

composición consta de tres movimientos que se asemejan a un concierto tradicional. No omití las referencias a la estética tradicional de la guitarra, pero incluí también elementos de las nuevas técnicas de composición, por ejemplo, el aleatorismo, así como algunas nuevas maneras de tocar la guitarra.”

Destaca en este programa el estreno mundial del quinteto **“Omaggio a Kandinsky” para guitarra y cuarteto de cuerdas**, del compositor y guitarrista italiano Marco de Biasi. Tras un destacado comienzo como intérprete, en el año 2000 le fue diagnosticada distonía focal, condición que lo alejó temporalmente de su carrera como concertista, por lo cual decidió dar un giro a su actividad musical y comenzó a tomar clases de composición con Renato Gava, su antiguo maestro de Armonía.

Asimismo, comenzó a estudiar pintura, actividad que poco tiempo después influenció su trabajo como compositor y que dio como resultado la creación de su **sistema fonocromático**, técnica compositiva basada en la relación sonido/color (a partir de las teorías de Kandinsky y de Klee), la cual traduce los colores en sonidos. A partir de este sistema el autor llevó de la plástica a la música las siguientes composiciones: “Meditazione n°4”, para flauta y guitarra Op. 13, “Concerto per tre chitarre e orchestra”, Op. 15 y el presente quinteto. De esta forma, el sistema asocia la nota Do con el color rojo, Sol con el amarillo y Fa con el azul. El blanco y el negro son representados con el silencio.

La obra completa esta constituida en tres partes: una composición pictórica de 168 cm. x 102 cm, en acrílico sobre madera dividida en 4 secciones, en la cual los únicos colores utilizados son blanco, amarillo, rojo, azul y negro; una composición musical para 5 instrumentos: 2 violines, una viola, un violoncello y una guitarra, dividida en 4 movimientos representando las 4 secciones de la obra pictórica; una escenografía constituida de luces de los mismos colores incluidos en el cuadro.

Según De Biasi: “El objetivo es poner en evidencia no solo el sonido interior de cada color a través de su elaboración sobre la tabla, sino de dar voz sonora a su materia, a

través de los instrumentos musicales, creando para el espectador un juego visual y auditivo que porte una percepción pluri-sensorial de los elementos tratados. [...] Con el cuadro presente en el momento de la ejecución del quinteto, el espectador tendrá modo de asociar el aumento visual del material pictórico al desarrollo del material musical derivado de éste.”

PROGRAMA

“ <i>Hommage à Chopin</i> ” para guitarra sola	Alexandre Tansman
Prelude	(1897-1986)
Nocturne	
Valse romantique	
“Sonata” para guitarra sola	Antonio José
I Allegro Moderato	(1902-1936)
II Minueto	
III Pavana Triste	
IV Final	
“La Espiral Eterna” para guitarra sola	-Leo Brouwer
	1939.
Concertino para guitarra y orquesta de cuerdas (red. pno.)*	Jerzy Bauer
I	1936.
II Interludium Ornamentale	
III Finerantela	
Quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas	Marco de Biasi
“ <i>Ommagio a Kandinsky</i> ”***	1977.
- I	
- II	
- III	
- IV	

* Estreno en México.
Pamela Vélez Romero, piano.

* * Estreno mundial
Carlos de la Vega Violín I
Alejandro Flores Violín II
Francisco Chagoya Viola
Victor de Stefani Cello

Op.15, *Concerto per tre chitarre e orchestra*. (2008) Partitura asociada a la obra pictórica: *Il confine dello spazio e del tempo e il suo doppio*. Acrílico sobre tela, 120x120 cm.

Tre capelli d'oro para guitarra. (2009).

Op.16, *Il Giardino nella neve*, Fábula musical para narrador y guitarra. (2009).

Op.17, *Suite* para guitarra. (2009).

Alexandre Tansman. Catálogo de obras.

Mazurka, 1925. Ed. Schott GA116.

Cavatina, 1950. Ed. Schott GA165.

Danza Pomposa, 1951. Ed. Schott GA206 (Final de la Cavatina).

Trois Pieces Pour Guitarre, 1954. Ed. Max Eschig (en números separados).

Invenzione, Notturmo romantico, Segovia, 1957. Ed. Yolotl EMY-G14 (de la 1ª. Suite).

Suite en modo polónico, 1962. Max Eschig ME7823.

Ballade, 1965.

Hommage à Chopin, 1969, Ed. Max Eschig ME7831.

Pezzo in Modo Antico, 1970. Ed. Bérben E1478B.

Variations Sur un theme de Scriabine, 1971. Ed. Max Eschig ME8043.

Deux Chansons Populaires, 1978. Ed. Yolotl EMY-G10.

24 pieces faciles, pour guitarre. Recueil 1º, Ed. Max Eschig ME8002, 2º. Recueil, Ed. Max Eschig ME8003.

24 morceaux tres faciles, 1º. Recueil, Ed. Max Eschig ME8305, 2º. Recueil, Ed. Max Eschig ME8306.

Hommage à Lech Walesa, 1982, Ed. Max Eschig ME8518.

Six miniaturas, Ed. Max Eschig ME 8607. (*Pour les Enfants*, para piano)

Guitarra y orquesta:

Concertino, 1945, Ed. Max Eschig ME8731. (guitarra y orquesta; guitarra y reducc. piano)

Concierto, guitarra y orquesta, (homenaje a M. de Falla) 1954.

Musique de Cour, 1960. Ed. Universal Edition UE17555 (guitarra y orquesta de cámara)

Musique de Cour, 1960. Ed. Universal Edition UE17555a (guitarra y reducc. para piano)

Jerzy Bauer. Catálogo de obras

Sonatina para piano. (1962).

Dytyramb Na Cześć Pokoju para coro de niños o de mujeres y piano. (1963).

Trzy Pieśni para soprano y piano. (1963).

Humoresque para cuatro trombones. (1963).

Trio Stroikowe Nr 1 para oboe, clarinete y fagot. (1964).

Rondo Kwartowe para clarinete y piano. (1964).

Suita para orquesta de cuerdas. (1964).

Divertimento, versión I para dos pianos y percusión. (1965).

Divertimento, versión II para piano a cuatro manos. (1965).

Suita-Groteska para pequeña orquesta sinfónica. (1965).

Uwertura W Węgierskim Stylu para orquesta sinfónica. (1965).

Na Zachód, Na Południe, Na Północ para coro de niños y percusión. (1965).

Trio Stroikowe "Metamorfozy" para oboe, clarinete y fagot. (1966).

Czerwone I Czarne para piano y orquesta. (1967).

Toccatina para clarinete y piano. (1967).

Trzy Koncepcje para orquesta sinfónica. (1968).

Ekspresje Morskie para piano. (1968).

Pieśń O Żołnierzach Z Westerplatte para coro mixto. (1968).

Suita para piano. (1969).

Mikstury para conjunto de cámara. (1969).

Suita Dziecięca para dos flautas. (1969).

Introdukcja I Trzy Modlitwy O Pokój para orquesta de cuerdas. (1970).

Aetatis Mediae Sculpturae para coro mixto, coro de niños y orquesta sinfónica. (1970-1971).

Tworzenie Świata para ensamble de percusión. (1971).

Pieśń O Nocy Czerwcowe para barítono y piano. (1971).

Trzy Treny para barítono y piano. (1972).

Trzy Eseje para violín y piano. (1972).

Da Suonare para clarinete y piano. (1972).

Trzy Re-Konstrukcje para piano. (1972).

Pomnik Krzyczący, cantata para coro mixto y orquesta sinfónica. (1972).

Toccatina Polska para piano. (1973).

Reminiscenze para órgano. (1973).

Pulsacje Symfoniczne para orquesta sinfónica, dos guitarras eléctricas y órgano. (1973).

Invocazioni para violín y piano. (1974).

Contemplazione In Do para piano. (1974).

Nike Warszawska para orquesta sinfónica. (1974).

Musica In Do para conjunto de cuerdas de cámara. (1975).

Trzy Melodie Kurpiowskie para violonchelo y piano. (1975).

Ballada O Cudzie, versión I para voz y piano. (1975).

Ballada O Cudzie, versión II para voz y guitarra. (1975).

Preludia I Taniec Polski para violín y piano. (1976).

Misteria Eleuzyjskie para flauta y piano. (1976).

Sonofery para piano y orquesta. (1976).

Dwa Świątki Ludowe para oboe y guitarra. (1977).

Mozaika Diatoniczna para trompeta y piano (1977).

Pentatonium para órgano (1977).

Racconto di una chitarra para guitarra. (1977).

Trzy Pieśni para mezzo-soprano y piano. (1977).

Pensiero per la chiusura para guitarra. (1978).

Preludio e Passacaglia Ballante para dos guitarras. (1978).

Wariacje Oberkowe para violonchelo y orquesta. (1978).

W Siedmiu Dźwiękach W Hołdzie W. Landowskiej para clavecín. (1979).

Fantazja Chorałowa Na Temat Chorału Protestanckiego "Ein Feste Burg Ist Unser Gott" para órgano. (1980).

Concertino para violín y orquesta. (1980).

Trzy Małe Passacaglie para oboe y piano. (1980).

Trzy Pieśni para barítono y piano. (1980).

Trzy Fragmenty Zimowe para violín y piano. (1981).

Taniec Polski 80 para orquesta sinfónica. (1981).

Cztery Improwizacje para guitarra. (1981).

Trzy Staropolskie Pieśni Pasyjne para órgano. (1981).

Narodziny Małej Passacaglii para orquesta de cámara. (1982).

Sonata W Jednej Części para violonchelo y piano. (1982).

Muzyka W Dwóch Częściach para oboe, clarinete y fagot. (1982).

Wiersze O Karolu Szymanowskim para coro de niños y orquesta de cuerdas. (1982).

Przysłowia Z Fenis para coro mixto. (1982).

Na Śmierć Znajomej Sosny para coro de niños a tres voces. (1983).

Passacaglia para piano. (1983).

Trzy Ballady para guitarra. (1983).

Leśny Koncert, música y espectáculo en el escenario para orquesta sinfónica, dos violines, coro de niños, ballet y narrador. (1983).

Monologi Dialogujące para guitarra y flauta. (1984).

Wycinanka Górska para dos violonchelos. (1984).

Jubilate E La Danza Polacca para orquesta sinfónica. (1984).

Barwy Przestrzeni para flauta, violonchelo y piano. (1985).

Tarantella para corno y piano. (1985).

Concerto per violoncello e orchestra. (1985).

Accende Lumen Sensibus para órgano. (1985).

Kołysanka para piano. (1985).

Zdarzenie para percusión. (1986).

Musica per Quattro Flauti. (1986).

Les Images Du Mouvement para clavecín y guitarra. (1986).

Un Désire para coro a capella. (1986).

3 Primitivi para violonchelo y piano. (1987).

Jasne Świergotania para flauta y orquesta. (1987).

Pocztówka Z Gór para dos pianos. (1988).

Play For Moods para cuarteto de cuerdas. (1988).

Missa Pagana para barítono solista, coro mixto, tres flautas, guitarra y piano. (1988).

Libera Me Domine, versión I para sexteto de cuerdas y órgano. (1989).

Libera Me Domine, versión II para órgano. (1989).

Ritornello E Choro para violín y orquesta. (1989).

Les Couleurs Et Les Rythmes En Mouvement para guitarra. (1989).

A Jednak Habanera ... (W 115 Rocznicę Urodzin M. Ravela) para clavecín y guitarra. (1990).

Play Serious To Make Fun para flauta, guitarra y acordeón. (1991).

Malowanki Wiejskie para soprano y piano. (1991).

Trio Nr 1 para piano, violín y violonchelo. (1992).

Wariacje W Poszukiwaniu Tematu para violonchelo. (1992).

Improwizacja Jubileuszowa Aretuzy para guitarra. (1993).

Epitafium en memoria de Witold Lutoslawski para violín, violonchelo y piano. (1994).
Uwertura Zlocista para septeto de cornos. (1994).
Trio Nr 2 "La Serietà E Leggerezza" para violín, violonchelo y piano. (1995).
Variations By Means Of Bachcabachab para guitarra. (1995).
Trio "Musikalische Stimmung Und Scherz" para flauta alto y guitarra. (1996).
Dúo Concertante para dúo de guitarras y orquesta. (1997).
Zaśpiew Z Gór violonchelo y piano. (1998).
Rozmyślenia Eschatologiczne (Pamięci Bernarda Pietrzaka) para órgano. (1998).
Zbiór Miniatur Fortepianowych Z Elementami Improwizacji para niños. (1998).
Bachcab para órgano. (1999).
4 Momenty Muzyczne para guitarra. (1999).
Rezonanse I Rytm para oboe y piano. (1999).
Mowo Ojczysta para coro de niños a cuatro voces. (1999).
Fanfary, Dzwony I Dzwonki para piano y orquesta. (2000).
Moment Muzyczny para violín y piano. (2000).
Dlaczego Ogródek Nie Śpiewa? para mezzo-soprano y piano. (2000).
Cykl Pieśni Do Tekstów Wisławy Szymborskiej para mezzo-soprano y piano. (2001).
Stylizacje para dos acordeones. (2002).
Dualistyl para oboe y piano. (2003).
Kaprys Węgierski para fagot y piano. (2005).

Koncert na gitarę i ork. smyczkową

wyciąg fortep. do ćwiczeń

Jerzy BAUER

♩ = ca 40 - 45

I

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 412-413) features a guitar part in treble clef and a piano part in bass clef. The guitar part begins with a rest, followed by a series of eighth notes with triplets. The piano part starts with a forte dynamic and a series of eighth notes, including triplet figures. The second system (measures 414-415) continues the guitar and piano parts, with the piano part featuring more complex triplet patterns. The third system (measures 416-417) introduces a 'cantando' section for the guitar, marked with a mezzo-forte dynamic, and includes a piano part with a piano dynamic and a 'legato' marking. The fourth system (measures 418-419) shows the guitar and piano parts in a new time signature, with the piano part featuring a forte dynamic and a final cadence.

424 *mf* *mp*

p-fte *pp*

427 *p-fte*

430 *p-fte*

433 *p-fte* **A**

436

p-fte

439

p-fte

442

ff pesante

445

f

448

mp

p-fte

p

451

p-fte

454

rall.

mf

B

p-fte

458

p-fte

452

8va

p-fte

3 3

3 3

loco

463

3

3

3

3

466

3 3

3 5 6

3 3

469

3 3

6

f

8va

dolce

3 3 3 3

C

piu mosso

472

p-fte

mf

475

p-fte

pp

pp

478

p-fte

Red.

Red.

(*)

481

p-fte

ff *a tempo*

sub. f *a tempo*

D

186

186

186

186

gliss.

p-fte

190

190

(un poco rubato)

190

190

rall.

p-fte

II - Interludium ornamentalne -

$\text{♩} = \text{ca } 48 - 54$

196

196

mf

196

196

p-fte

197

197

197

197

p-fte

Treble clef: f , triplets, *Repeate*
 Piano part: *p-fte*, *vivo*, *Repeate* (grac do znaku wykonawcy), *senza ped.*

Treble clef: *Repeate*, *mf*, *mf*
 Piano part: *pp*, *pp*, *Ped.*

Treble clef: rests
 Piano part: *a tempo*, *p*

Treble clef: *(ad lib.)*, *dim.*, *sub. f*, *mp*
 Piano part: *dim.*, *Repeate*

mp

♩ = ca 114 - 120

III - finerantela -

mp

piu vivo

p-fte

mf

mf

p-fte

mp

p-fte

mp

p-fte

p-fte

p-fte

p-fte

p-fte

p-fte

p-fte

meno mosso

p-fte

mp

stacc.

p-fte

stacc.

This system contains three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation with eighth notes. The word "stacc." is written above the middle staff towards the end of the system.

p-fte

This system contains three staves. The top staff continues the melodic line from the previous system. The middle staff has a more active accompaniment with eighth notes. The bottom staff features a bass line with eighth notes and some longer note values. The system concludes with a double bar line.

p-fte

rall.

pp

pp

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a "rall." (rallentando) marking. The middle staff is in treble clef and contains sustained chords with a "pp" (pianissimo) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef and also contains sustained chords with a "pp" dynamic marking. The system ends with a double bar line.

This system consists of a single staff in treble clef, showing a melodic line with eighth notes and some rests. It appears to be a continuation of the melodic material from the previous systems.

p-fte

a tempo

pp

pp

pp

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a "p." (piano) dynamic marking and an "a tempo" marking. The middle staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked with "pp". The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes, also marked with "pp". The system ends with a double bar line.

p-fte

p-fte

B

mf

B

p-fte

B

p-fte

p-fte

stacc.

mp

stacc.

mf

p-fte

p-fte

p-fte

p-fte

(cb. pizz.)

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several groups of notes beamed together, marked with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The second system features three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a dynamic of *mp*. The middle staff is labeled *p-fte* and contains a few notes with a fermata. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

The third system consists of three staves. The top staff has a melodic line with accents (*>*) and a dynamic of *mf*. The middle staff is labeled *p-fte* and contains notes with a fermata. The bottom staff continues the bass line. Two circled 'C' symbols are placed between the top and middle staves, indicating a specific performance instruction.

The fourth system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with accents (*>*). The middle staff is labeled *p-fte* and contains notes with a fermata. The bottom staff continues the bass line. A dynamic of *mp* is indicated at the end of the system.

p-fte

p

p-fte

p-fte

p-fte

Coda (piu vivo)

Coda piu vivo

p-fte

p-fte

p-fte

p-fte

Quintetto n°1 per chitarra e archi

Omaggio a Kandinsky

Marco De Biasi

G $\bullet = 108$ R

Chitarra 6° in RE

Violino I

Violino II

Viola

mf

mf

mf

mf

mf

sf *sf* *sf*

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

f

f

sf *f*

B G

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

energico

mf *energico* *mp* *mf* *f*

mf *energico* *mp* *mf* *f*

mf *mp* *f*

mf *mp* *f*

B

24

Chit. *mp* CII *tamb.*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. *pizz.* *arco* *mf* *mp*

32

Chit. CII *f*

Vno. I

Vla. *mf*

Vc.

R

39

Chit. *ff* CIV ③④

Vno. I *ff*

Vno. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

62 G

Chit.
 0 2 4 0 1 3 0 1 3

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. *pizz.*

69

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla.

Vc. *pizz.* *mf*

77 B CV Φ II

Chit. *mf* 2 4 4 1 2 3 2 1 4 2 3 4 1 2 3 4 5 6 1 4 3

Vno. I

Vno. II *poco rall.*

Vla. *poco rall.*

Vc. *arco* *mf* *poco rall.*

Omaggio a Kandinsky II

Marco De Biasi

$\bullet = 138 = \bullet \cdot = 92$ G

Chitarra
p i m a
mf

Violino I
pizz.
mf

Violino II
pizz.
mf

Viola
pizz.
mf

Violoncello
pizz.
mf

7 R B

Chit.
i m p
f

Vno. I
f

Vno. II
f

Vla.
f

Vc.
f

mf

f

p

pizz.

pizz.

p

12

Chit. *mp* *pizz.* *mp* *mf*

Vno. I *mp* *mf*

Vno. II *mp* *pizz.* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

17

Chit. *mf* *mf* *f* *R* ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①
p i a p m i m a

Vno. I *f* *arco*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

22

Chit. *ff* ④ *mf* *f* *pizz.*

Vno. I *ff* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *mf* *arco*

Vno. II *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *mf* *arco*

Vla. *arco* *pizz.* *arco* *mf* *pizz.* *f* *arco*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *mf* *pizz.* *arco* *mf*

27

Chit. *mf* *ff* *arco*

Vno. I *f*

Vno. II *pizz.* *arco* *ff*

Vla. *pizz.* *arco* *ff* *pizz.*

Vc. *pizz.* *arco* *f* *pizz.*

Disteso Più mosso ♩ = 100 = ♩ = 152

32

Chit. *f* *loco*

Vno. I *f* *loco*

Vno. II *f*

Vla. *ff* *arco* *pizz.* *f* *arco*

Vc. *arco* *pizz.* *f* *arco*

37

Chit. Φ VI Φ VIII Φ II **B**

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

42 Φ VI ④ 4 2 1 3 4 1 3 4 Φ IV Φ V 3 4 Φ V ② CVIII Φ VI Φ V Φ IV

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

47 Φ V Φ VII Φ III Φ III

a tempo $\bullet = 138 = \bullet = 92$

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp*

52 G R ③ ④ ③ 4 4

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf *mf* *mf* *mf*

57

Chit. *f*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

G R

61

Chit. *f*

Vno. I *f* arco

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

R B

65

Chit. *f*

Vno. I *f*

Vno. II *f* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

G R

Omaggio a Kandinsky III

Marco De Biasi

G

$\text{♩} = 116$

arco

V

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

ppp *p* *mp* *ff*

sul ponticello

ff arco

Violino I and II: *ff arco*

Viola: *pp*, *p*, *mp*, *ff arco*

Violoncello: *ppp*, *p*, *mp*, *ff*

Chit.

9

Φ VIII Φ VII Φ IV

f

3 4 2 2 4 3 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Chit.

15

1 2 3 4 4 2 3 4 3 4 2 3 4 1 4 2 3 4 1 2 3 4

③ ④ ① ⑥ ④ ① ④ ②

Vno. I

15

f

Chit.

20

mf

④ ⑤

Vno. I

20

Vno. II

f *mf*

Vla.

f *mf*

Vc.

f *mf*

31 R

Chit. *f* ③ ② ④ ⑤

Vno. I *mf* *f* *8va*

Vno. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *pizz. sonoro* *f*

35

Chit. *ff* ④ 5 6 *tamb.* *tamb. tastiera*

Vno. I *ff*

Vno. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *arco* *ff*

38 CI B R

Chit. *tamb.* *tamb. violento* *tamb.* *f*

Vno. I *loco*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

43

Chit.

Vla.

Vc.

B

mf

ppp

mf

ppp

48

Chit.

Vla.

Vc.

Liberamente

rub *etouffé*

mf

pizz.

pizz.

chiaro

H 8^{va} 1 ④ I

53

Chit.

Vno. I

Vc.

B G

G

arco sul ponte

pizz.

arco ben vibrato sul ponte

pp

58

Chit.

Vno. I

G B

B

Lento

H VII *H V* *H XII*

Omaggio a Kandinsky IV

Marco De Biasi

B

♩ = 138

Viola

Violoncello

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

R

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

23

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

ff arco

ff

ff arco

ff

30

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

② ③ CVII 4

② ④ ⑤ ③ ②

8^{va}

G

mf

ff

mf

mf

mf

37

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

② ④ ① ③

⑤ ③ ② ⑥ ②

ff loco

mf

65

Chit. Φ IV 4 3 2 1 R *energico* *f* *arco* *pizz.*

Vno. I *energico* *pizz.* *mp* *energico*

Vno. II *mp* *energico*

Vla. *mp* *energico*

Vc. *mp* *energico* *pizz. Bartok* *pizz.* *pizz. Bartok*

mp \leq *f*

73

Chit. *energico* *f* *arco* *pizz.* *f*

Vno. I *energico* *arco* *pizz.* *arco* *p*

Vno. II *pizz.* *f* *energico* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *f* *energico* *arco* *p*

Vc. *f* *energico* *pizz.* *pizz. Bartok* *pizz.* *pizz. Bartok* *arco* *p*

81

Chit. *fff* *f*

Vno. I *ff*

Vno. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

89

Chit.

Vc.

f

97

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f

104

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

energico

ff

mf *ff*

f

energico

loco energico

energico

energico

energico

ff

mf *ff*

f

energico

111

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

118

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

125

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf

ff

mf

mf

mf

mf

132

Chit.

Vno. I

Vla.

Vc.

ff
loco

mf

139

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f 4 3

mf

mf

mf

145

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf
sul ponte

mf

f 4 3

mf

mf

mf

mf

battendo col legno

152

Chit. *ff*

Vno. I *ff* *loco* *gettato* 3

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *pizz.*

8^{va}

158

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. *arco*

162

Chit. *mf* 3 1 2 3 4 1 2 3 4

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf* *cantabile, ben vibrato*

Vc. *f*

Φ I

170

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

ΦII

178

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

ΦI

186

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

rasg.

194

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

cantabile, ben vibrato

f

mf

202

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

211

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

219 *rasg.*

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f

227 ♯IV

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf

1 4 3 2

235

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f

B CI

242 CIV

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f

mf

mf

mf

mf

CII

247

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

5 5 5 5 5 6

p

5

2 4

i m a i

4/2

CIX

251

Chit.

Vla.

Vc.

pp

mp

pp

pp

mp

pp

8va loco 8va

11:8 8va 11:8 loco

glissando sulla I corda

glissando sulla III corda

suonare con la dx dietro il barrè

pizz.

loco

255

3 3 3 3

mp

Φ II

4

f

pizz. mano sin.

mf

mf

mf

mf

mf

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cadenza, liberamente ma accelerando verso il finale per riprender il tempo iniziale

CIX

Ova

261

loco

sf sf sf

suonare con la dx dietro il barrè

266

271

276

CI

281

tamb.

ppp

pizz.

pp

pizz.

pp

Chit.

Chit.

Chit.

Chit.

Vla.

Vc.

288

Chit. *pp* *p*

Vno. II *mp* *pizz.*

Vla. *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

295

Chit. *mp*

Vno. I *mf* *mf* *arco*

Vno. II *mf* *arco*

Vla. *mf* *arco*

Vc. *mf*

302

Chit. *f* *p*

Vno. I *f*

Vno. II *f* *pizz. mano sin.* *p*

Vla. *f*

Vc. *f* *pizz.* *p*

R

309

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

ff

arco

ff

arco

ff

f

316

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf

ff

mf

mf

mf

mf

8^{va}

G

323

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

ff loco

mf

mf

330

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

337

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf
sul ponte

mf

mf

battendo col legno

mf

343

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

ff

ff

f

f

f

pizz.

f

8^{va}

loco

gettato

348

Chit. *R rasg.* *f*

Vno. I *mf*

Vno. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *arco* *mf*

353

Chit. *ff*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

358

Chit. *fff*

Vno. I *fff*

Vno. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

segue

363

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

B

feroce

369

Chit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f

ff

fff