



Opción de tesis:
Notas al programa

Que para obtener el título de:
Licenciado instrumentista en guitarra

Presenta:
José Gabriel Briones Beltrán y Puga

Asesor:
Francisco Viesca Treviño

México D.F. 2011



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.

**A la Vida por prestarme mas tiempo,
a Fernanda Silva por su gran amistad y ayuda incondicional, a Fernando Cruz por su valioso apoyo y generosidad en sus conocimientos, a mi madre y a mis hermanos por quererme y ser un ejemplo, a David Sanginés por creer en mi y presionarme para terminar de componer, a Muna Makhoul por compartirme su amistad y su gran talento, a Mauricio Marichal por la amistad y compañerismo que nos une en el ambicioso camino de Palo de Ron, a Citlali Gómez por darme ánimo para seguir componiendo, a Mariana y Lucía Lvoff por acompañarme con tantos éxitos, a Martí Torrens por insitarme a la composición, a mi familia por sustentar mi confianza en el camino, a mis maestros de le ENM por enseñarme el gran valor de la música, a la belleza que me emociona y me inspira cada día, a los grandes hombres que han trascendido con la belleza de sus ideas.**

PREFACIO

Me siento afortunado de haber encontrado esta música tan hermosa.

Al empezar este proceso de titulación, lo primero que tuve que hacer (como cualquiera que llegue hasta este punto) fue definir un repertorio de obras a estudiar para tocar en mi recital. Llegar a ellas fue un camino de años de búsqueda, estudio y desarrollo, por lo que empecé por echar una mirada hacia el repertorio que me enseñaron mis maestros durante la carrera. Lo primero con lo que me topé fue la Suite II para Laúd BWV 997 de Johann Sebastian Bach, la cual había estudiado varios años atrás con el propósito de llevarla hasta este punto, pues desde que la descubrí sentí un amor a primera vista por este gran hallazgo. Con el tiempo llegué a considerarla una de las “obras maestras” de la guitarra de todos los tiempos. Para mi esta obra completa, y en particular la Fuga, es el “plato fuerte” de mi examen, y uno de los retos más grandes que me he planteado en la Música.

Encontrar la obra latinoamericana no fue difícil, pues en general las culturas de Latinoamérica me interesan mucho y su Música me parece fascinante, con ella me siento plenamente identificado y creo entenderla bien. Piazzolla en particular fue uno de los primeros dentro de la lista de músicos latinoamericanos que quería interpretar en mi examen profesional, pues es uno de los compositores que más influencia han tenido sobre mi gusto musical, quizás por su cercanía con el jazz, por su sensualidad glamurosa, o por su melancolía del tercer mundo, tal vez por la familiaridad que existe entre la música argentina y la brasileña (la cual ha sido central en los últimos años de mi desarrollo musical fuera de la escuela). Una idea que me sedujo y me entusiasmó mucho para decidir estudiar la Suite del Ángel, fue la de tomar una versión distinta de cada una de sus partes, pues pensé que de esta forma se podría enriquecer la obra con los enfoques de otros compositores sin perder necesariamente la unidad, lo cual implicaba un nuevo reto.

Para la obra contemporánea puse mi vista en un autor que se ha ganado el título de “compositor de cajón” en el repertorio para guitarra por su inteligencia y creatividad para utilizar los recursos propios de este instrumento. Sus obras con frecuencia son requisito en concursos internacionales y en exámenes de admisión a Conservatorios en todo el mundo. En fin, su nombre es una buena carta de presentación, y afortunadamente para mí (que en los últimos años he estado incursionando y aprendiendo de la música afrontillana y el folkolre latinoamericano) , es un compositor de esta región, el cubano “Leo Brouwer”.

En el caso de la obra Clásica o Romántica no tuve la misma suerte que en los anteriores, pues durante estos años de estudio revisé poca música de estas épocas, ya que (por una mala jugada del destino, o un mal tino) no había encontrado obras de estos periodos con las que me sintiera fuertemente identificado. Pero mi suerte cambió cuando decidí echar una mirada hacia el repertorio de esta época de música de cámara que incluyera guitarra, y lo que encontré después de una ardua búsqueda fue una grata sorpresa al pedirle una recomendación a un amigo que había realizado una tesis sobre obras para guitarra y voz, pues no esperaba recibir la partitura de una

obra para esta dotación de un compositor a quien tanto admiro como Beethoven. Además yo siempre he disfrutado mucho tocar con otras personas, pues creo que el grado de comunicación y la comunión que se genera entre quienes realizan una actividad artística de forma colectiva tiene que ser muy alto para poder manejar y expresar conceptos y emociones complejos y llegar a coincidencias y acuerdos.

Para el caso de la obra mexicana decidí tomar un desafío mayor al incluir una obra de mi propia autoría en todo este reto, pues aunque yo no estudié composición formalmente ni soy representativo de nada, mucho menos de la música mexicana, no se puede dudar el hecho de que yo sea mexicano, por lo tanto la obra también lo es. Por otro lado, yo soy un estudiante que no cuenta con el apoyo ni el reconocimiento de la sociedad, la academia o la crítica, mucho menos la autoridad para afirmar innovaciones en la técnica, recursos, o lenguaje de la guitarra, teniendo como única arma mi propia convicción y fe, además de la seguridad de que en lo que hago trato de expresar todo mi ser con todos los recursos con los que cuento.

Creo que en la composición se parece en cierto sentido a la pintura, pues aunque se hagan muchos bocetos, o se intente hacer un retrato realista con modelo, en verdad nunca se sabe a ciencia cierta cuál va a ser el resultado final, ni siquiera aún cuando ya se pueda reconocer parte del trabajo terminado. En este sentido, *Acertijos en las Tinieblas*, es una de las obras que más cubre mis propias expectativas respecto al resultado que imaginaba. No quiero decir que desde que empecé a escribirla tuviera ya una idea de cómo iba a sonar, pero sí del efecto que quería lograr con el esquema narrativo y estructura formal que tenía en mente. Por lo que considero que en esta obra logré concretar con un buen resultado mis ideas musicales. De cierta manera me siento satisfecho con esta obra, por eso decidí aceptar el desafío.

INTRODUCCIÓN

En este documento utilizaré diferentes parámetros para el análisis de cada una de las obras, pues éstas son muy distintas entre sí. La obra de Brouwer, por ejemplo, merece un análisis armónico de otro tipo que la Suite de Bach; o en la obra de Beethoven, por ser original para piano y voz, analizaré la transcripción para guitarra, más que la técnica compositiva. En virtud de no meterme en los terrenos musicales más allá del análisis, en ocasiones mezclaré dos o más subtítulos del índice original que propuse para el análisis en uno solo, de acuerdo con la naturaleza de cada obra. En general, prefiero integrar en un sólo texto los distintos apartados del análisis.

Por otro lado, solo haré una descripción exhaustiva en el caso de “Acertijos en las Tinieblas” que es inédita, en el resto de las obras simplemente mencionaré las partes en las que hago alguna propuesta concreta o sugerencia significativa.

Mis propuestas están llenas de matices que en muchas ocasiones o son intuitivas, o son imposibles de escribir porque están en el plano de la interpretación, por lo que no trataré de traducir en este texto cada una de estas soluciones, sino que complementaré el texto con el recital que daré como parte del proceso de titulación, que es finalmente la materia concreta, producto de este trabajo y lo que le da sentido.

CAPÍTULO I

SUITE II PARA LAÚD BWV 997 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

I. CONTEXTO HISTÓRICO

I.1. Biografía

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, un pequeño Estado al este de Alemania. Perteneció a una familia en la que por más de 100 años se había cultivado la música. Hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director de la música de dicha ciudad, la música lo rodeó desde el principio de sus días. Las primeras lecciones de música que recibió fueron por parte de su padre y después por parte de su hermano organista, discípulo de Pachelbel. A los quince años cantó en el coro de Lüneburg mientras estudiaba humanidades.

En 1703 se trasladó a Weimar para trabajar como violinista. Al año siguiente ocupó una plaza vacante como organista en Arnstadt. En 1706 se fue a Mülhausen a trabajar como organista en la Iglesia de San Blas. En 1707 se casó con María Bárbara Bach. Debido a conflictos con la municipalidad de Mülhausen, Bach tuvo que buscar un nuevo puesto como solista y maestro concertista en la Corte del Duque de Weimar, Wilhelm Ernst, donde permaneció nueve años hasta 1718, cuando se instaló en la Corte del Príncipe de Cöthen, Leopoldo de Anhalt.

En 1720 murió María Bárbara y al año siguiente se casó con Ana Magdalena Wülken. Desde 1723 hasta su muerte en 1750, Bach tuvo su época más fecunda bajo el título de cantor de Santo Tomás de Leipzig. Su muerte pasó inadvertida como la de tantos músicos de iglesia de la Alemania de su tiempo. Incluso algunos de sus hijos tuvieron una fama mayor a la del propio Sebastian en vida. Pero un siglo después de su muerte, Mendelssohn, Schumann y Liszt rescataron del olvido las partituras del cantor de Leipzig.

I.2. Contexto socio político

Los tiempos por los que pasó Alemania en la primera mitad del siglo XVII fueron muy angustiosos, cuando se desarrolló la Guerra de los Treinta años. Para 1648, año en el que se concretó la paz en Westfalia, la población de la región Turingia había descendido a la cuarta parte de su anterior censo.

El poeta alemán Friedrich Schiller describió así en 1791 la situación del país:

Los campos aparecían yermos y desiertos. Castillos quemados y aldeas reducidas a cenizas se hallaban diseminados por doquier. Las ciudades sufrían bajo el azote de guarniciones indisciplinadas y rapaces, que devastaban los bienes de los ciudadanos y se aprovechaban hasta el máximo del libertinaje de la guerra. La destrucción de las cosechas y la constante sucesión de ejércitos que invadían el agotado país eran inevitablemente seguidas de hambre. El amontonamiento de hombres en campos y alojamientos propagaba enfermedades que eran más fuertes que el fuego y la espada. Florecían todos los vicios bajo la protección de la anarquía e impunidad, y el salvajismo de los hombres corría parejas con la desolación del país¹.

Los sobrevivientes de la guerra estaban muy fragmentados. El gobierno central en Alemania había dejado prácticamente de existir, fue sustituido por más de 300 príncipes independientes que se consideraban poco menos que césares, gobernantes absolutos dentro de los límites de su Estado. Eran imitadores de su gran modelo, Luis XIV. Organizaban fiestas simulando el esplendor de las del Rey Sol. Por otra parte, la familia de los Habsburgo, poderosa dinastía europea, no estaba interesada en el bien y la integración de la comunidad sino simplemente en aumentar sus propiedades y poderío, en competencia con las otras fuerzas gobernantes.

Los campesinos que eran mantenidos en condiciones de esclavitud y que constituían más de dos tercios de la población, mantenían con sus tributaciones excesivas los despilfarros de sus gobernantes. Hubo incluso príncipes que para llenar las arcas de sus tesorerías vendían sus súbditos a los británicos y holandeses que necesitaban soldados para sus guerras.

¹ Geschichte des dreissigjährigen Krieges, escrita en 1791-1792. Tomado de Geiringer, Karl, *La familia de los Bach: Siete generaciones de genio creador*.

Los mercaderes y ciudadanos que prosperaban, es decir, la burguesía, intentaban competir con los príncipes decorando sus casas aparentando esplendor y opulencia.

La Iglesia también estaba dividida en su interior. El catolicismo luchaba por recuperar el terreno perdido durante la Reforma contra Luteranos y Calvinistas, pero a la vez el Luteranismo tenía fuertes divergencias entre sus miembros ortodoxos por un lado, que defendían la mirada estrecha en las letras de la Biblia, y por el otro, los pietistas con una visión más moderna e individual de la fe. Todas estas fracciones se abatían con la máxima violencia entre sí.

Mientras en el siglo XVI cada partido intentaba imponerse sobre los otros, hacia finales del siglo XVII cada facción fue haciendo concesiones hasta lograr en el siglo XVIII cierta tolerancia entre los distintos puntos de vista religiosos. En otros sectores del pensamiento político y filosófico también hubo una unificación. Leibniz, gran pensador alemán de finales del siglo XVII, soñaba con un lenguaje universal entre todas las naciones. De ahí surgió la idea de fundar academias en Berlín, y posteriormente en San Petersburgo, con el fin de fomentar la cooperación y la ayuda por sobre el individualismo, el conocimiento científico y, con ello, la mutua comprensión entre los países.

En este contexto de fragmentación pero de intento de unificación a la vez, nació Johann Sebastian Bach. No se tiene mucha información acerca de los primeros años del compositor, lo que sí se sabe es que se educó en un medio familiar extraordinariamente musical, donde todo estimulaba sus facultades; las reuniones de toda la familia Bach, en las que todos los componentes eran relevantes músicos ya sea tocando o componiendo, eran célebres. Quedó huérfano de madre a los nueve años, y un año más tarde murió su padre, por lo que tuvo que trasladarse a Ohrdruf a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph, que desempeñaba el cargo de organista de la ciudad, y con quien continuó sus estudios siendo un destacado alumno en la Escuela Latina.

Como la familia de Johann Christoph crecía, Sebastian tuvo que trasladarse nuevamente a los quince años a Lüneburg, no muy lejos del puerto marítimo de Hamburgo, la ciudad más grande de Alemania. Aquí el abanico de la cultura europea era más amplio que el de Turingia. En esta ciudad Bach obtuvo una beca, quizás recomendado por su maestro Elías Herder, para formar parte del coro más prestigiado de la escuela de San Miguel, de esta forma pudo continuar sus estudios y asegurarse techo y cierta manutención.

A los 17 años, Sebastian terminó sus estudios en el Liceo de Lüneburg, reconociendo más tarde que el hecho de no proseguir sus estudios en la Universidad de Lüneburg fue una mala decisión. Por estas fechas su tío Johann Christoph acababa de morir dejando vacante su puesto de organista. Bach se presentó a todos los exámenes de plazas vacantes, y tuvo suerte en la Orquesta de Cámara de Johann Ernst, hermano del Duque de Weimar. La ciudad era un centro musical de gran prestigio particularmente vivo gracias a la pasión del Duque por la música. A los dieciocho años había encontrado su primer trabajo profesional estable como violinista y "lacayo" o "camarero privado" del Duque (este puesto pone de manifiesto la costumbre de las Cortes alemanas de dar con frecuencia a los músicos cargos de tipo burocrático). Por fortuna para él, sólo permaneció un año en este puesto, antes de encontrar lo que estaba buscando: ser organista de la iglesia nueva de Arnstadt con un buen sueldo y suficiente tiempo libre para la creación. Ahí también conoció a María Bárbara Bach (1684-1720), prima segunda del compositor. En esta ciudad, así como en puestos posteriores, la personalidad perfeccionista de Bach y sus grandes expectativas sobre los otros músicos molestó a sus colegas, y se vio envuelto en una gran cantidad de disputas durante su corta estancia. En 1705 pidió permiso para viajar a pie hasta Lübeck, 400 kilómetros al norte, para conocer a Buxtehude en sus "Conciertos Vespertinos", pero su ausencia se prolongó cuatro meses en vez de las cuatro semanas que había pedido. En 1707, a la edad de 22, Bach llegó al límite con los horribles estándares musicales (y las condiciones de trabajo) de Arnstadt y se trasladó a otro trabajo de organista, esta vez a la Iglesia de San Blas en Mühlhausen. Ese mismo año se casó con María Bárbara Bach.

Mientras fue organista en San Blas, Bach tuvo algunos conflictos político- ideológicos con el superintendente Ja Frohne, pues éste profesaba el pietismo, la nueva corriente religiosa dentro del Luteranismo, contraria a la ortodoxia, que promovía la idea de que la música era peligrosa si producía efectos demasiado vivos y se rehusaba a que se tocara música muy trabajada en los servicios religiosos.

Probablemente fue el pastor Frohne responsable de la austeridad musical que imperaba en San Blas y es posible que el virtuosismo del joven organista le haya provocado cierto rechazo entre los miembros de la congregación.

Un año más tarde, Sebastian encontró un apoyo para proseguir con sus ideas músico-religiosas en Weimar, pues el severo Duque Wilhelm Ernst sólo toleraría el Luteranismo ortodoxo.

Weimar era diferente del resto de las demás cortes alemanas en el sentido de que la religión, más que en otras cortes, era el eje de todo movimiento social e individual.

Posteriormente, en Cöthen, cuando se instaló en la Corte del Príncipe Leopoldo de Anhalt, Bach disfrutaba una elevada posición, incluso mayor que en Weimar. El director áulico de Cöthen era una persona de alta alcurnia, su sueldo era igual al del Mariscal de la Corte, y el Príncipe Leopoldo de 23 años (9 menos que él) lo trataba con respetuosa amistad, pues en música era más que un simple aficionado, tocaba el violín, la viola da gamba y el clave a nivel de un profesional, además de ser cantante barítono. Aquí las condiciones materiales (instrumentos) y humanas (músicos) eran ideales para el músico.

Los padres del príncipe pertenecían a confesiones diferentes. El padre era calvinista y la madre luterana. Aunque esto provocó entre la población grandes polémicas esta vez Bach no tomó parte en ninguna de ellas.

En 1720 el Príncipe Leopoldo llevó consigo una pequeña orquesta de cámara a uno de sus viajes, entre sus músicos se encontraba Bach. A su regreso ocurrió un hecho que quebró trágicamente el idilio que Sebastian gozaba en Cöthen, pues encontró muerta y sepultada a María Bárbara. Esto provocó que Bach buscara un nuevo lugar donde pudiera ejercer su fe luterana con la fuerza que necesitaba.

En esta misma época murió el organista de una iglesia en Hamburgo. Bach viajó hasta allá y se las arregló para tocar antes de la fecha de la audición, pues tenía que regresar a Cöthen pronto. Tocó durante mucho tiempo e impresionó al jurado, que apoyó su nombramiento, pero al final Bach rechazó el puesto pues se enteró de que para recibir la plaza había que “aportar una contribución como prueba de gratitud a beneficio de la iglesia”, es decir, el cargo se vendía al mejor postor. Esta situación volvió a desatar una polémica en la cual se encontraba Bach en el centro. El pastor Erdman Neumeiste de Hamburgo se sintió indignado de que el virtuoso organista no hubiera sido nombrado por motivos económicos, y dio rienda suelta a su indignación en su sermón dominical.

En diciembre de 1721, Bach contrajo matrimonio con Ana Magdalena Wilcken, de 20 años, hija de un trompetista áulico. Al poco tiempo de haberse casado las condiciones en Cöthen empezaron a cambiar. El Príncipe se casó con una princesa de Anhalt-Bernburg sin ninguna afición por la música ni el arte. Gradualmente la música se fue apartando del centro de las actividades del Príncipe y Bach se sintió postergado.

En 1722 murió Johann Kuhnau, Cantor de Santo Tomás de Leipzig. La vacante llamó la atención de toda la Alemania protestante. La dirección musical de las iglesias de Leipzig gozaba de gran prestigio entre los músicos protestantes de Alemania, pues esta ciudad era un bastión del protestantismo. La vacante en Leipzig ofrecía a Bach todo lo que le faltaba en Cöthen, pero a la vez implicaba mucho más trabajo y mucho menos comodidades, una posición social más baja y un salario menor. Con todo esto Leipzig ofrecía una educación adecuada en su famosa Universidad para sus hijos.

Pero sobre todo cumplía sus expectativas y necesidades tanto religioso-espirituales como religioso-musicales.

Bach recibió su nombramiento en Leipzig de una manera que marcaría la pauta de los veinte años que pasaría ahí. Fue aceptado a marcha forzada y ofreció sus servicios a regañadientes, pues tuvo que aceptar diversas tareas de enseñanza. Bach no era el candidato más fuerte en Leipzig, entre los candidatos al puesto vacante estaban Georg Philipp Telemann, recientemente nombrado director musical y cantor de Hamburgo, quien gozaba de mucho mayor prestigio que Bach por sus anteriores puestos dentro de la iglesia. Pero como Hamburgo le ofreció un aumento de sueldo, Leipzig se vio privado de tan brillante músico. Otro de los candidatos era Christoph Graupner, antiguo alumno de Santo Tomás, famoso director de orquesta del Príncipe Hesse de Darmstadt, y aunque para el Consejo de Leipzig Graupner parecía más calificado que Bach, éste no pudo aceptar el puesto pues el Príncipe Hesse se negó a dejar salir a su director ofreciéndole un aumento de sueldo. Así, Graupner fue quien recomendó a Bach para ocupar el puesto. La gran fama de Bach como organista no le servía mucho en Leipzig, pues el Cantor de Santo Tomás no tenía por qué tocar este instrumento. El Consejo no conocía la obra del organista porque no se habían publicado más que dos cantatas suyas, además el director musical de la minúscula Corte de Cöthen gozaba de menor prestigio que el de Hamburgo o Darmstadt. A todo esto Bach carecía de formación universitaria, lo que le restaba puntos frente a sus contrincantes.

Leipzig simbolizó la seguridad de un padre de familia, pero también un cierto aislamiento que fue haciéndose cada vez más severo, sobre todo en la última década de su vida. En 1742 nace su última hija y no hay nada más registrado hasta 1747 cuando es invitado a probar los teclados del palacio del rey Federico el Grande de Prusia (1712-1786) quien había estudiado flauta con Johann Joachim Quantz. Bach improvisó en cada uno de los pianos y finalmente le pidió al rey un tema para una fuga, para demostrarle su habilidad en el arte del contrapunto improvisado, sin preparación. Bach improvisó una fuga a tres partes sobre el tema real. Luego el

monarca le pidió una fuga a seis partes sobre el mismo sujeto. Al regresar a Leipzig Bach escribió ambas fugas a tres y seis partes, añadiendo algunos períodos tratados en canon estricto. Este trabajo se imprimió bajo el título de *Ofrenda musical*, que dedicó al autor del tema.

El 27 de marzo de 1750 llegó a Leipzig el curandero inglés John Taylor, quien trataba a Haendel entre sus pacientes. Operó a Bach de los ojos dos veces sin éxito. Cuando parecía recuperarse, sufrió un ataque de apoplejía y, sin tiempo siquiera para redactar su testamento, murió el 28 de julio de 1750.

Tras la muerte de Bach, la familia se dispersa, su viuda Ana Magdalena vive con tres de sus hijas, y aquella mujer que había abandonado su carrera para dedicarse de lleno a él, sobreviviría a base de la mendicidad. Sus hijos geográficamente alejados de la madre, se fueron olvidando de ella y al agotarse todos sus recursos, Ana Magdalena tuvo que salir a la calle a pedir limosna, y murió en la miseria más absoluta en 1760, diez años después que su marido, siendo enterrada en una fosa común.

I.3. Contexto artístico-musical

El período barroco abarca desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. En este período hubo un contraste con la uniformidad y serenidad de la música renacentista, la tendencia fue hacia cambios más dramáticos en el tiempo y la dinámica. La variedad rítmica y colorística condujo más hacia una predilección por la forma-variación. La improvisación del ejecutante se introdujo en las partes centrales de relleno. Se emplearon nuevas disonancias mucho más agudas y el cromatismo melódico empezó a desempeñar un papel importante.

El tratamiento de la voz empezó a ser más elaborado y a la vez los instrumentos no quedaban ya limitados al puro acompañamiento sino que alternaban partes solistas con la voz.

Los instrumentos de cuerda frotada, especialmente el violín, fueron los preferidos del período. Pero también otros instrumentos fueron revolucionados como el doble fagot y el contrabajo trombón.

Italia exportó a la música alemana el *concerto*, para uno o más instrumentos, y el *trío sonata*, para dos instrumentos melódicos y bajo continuo. Francia aportó la forma de la obertura, las técnicas orquestales, la forma de *suite* para danza y la idea de la música de programa. Hubo compositores alemanes más ajustados al modelo italiano como Christoph Graupner, otros más hacia la forma francesa como Ferdinand Fischer, unos terceros encabezados por Pachelbel y entre quienes se incluye Sebastian Bach intentaron la unidad artística alemana. También hubo quienes intentaron la unificación musical de Europa Occidental con la de Europa Meridional, como Georg Muffat, quien estudió con Lully en París y con Corelli en Roma. Georg Philipp Telemann estaba con los que se adaptaron a los estilos nacionales del oeste y del sur.

En Alemania en las Bellas Artes como en los otros dominios político filosóficos, también se consiguió cierta coordinación ya para el siglo XVIII, más por una necesidad de nuevas formas e ideas de los países vecinos que propia. El sur de Alemania y Austria recibieron la influencia de la arquitectura y pintura italianas, mientras el norte se vio estimulado por el estilo holandés en cuanto a escultura y arquitectura. Y por supuesto el estilo francés que irrumpió en toda Europa Central se percibía en todo tipo de arte.

Por otro lado, debido a que los sobrevivientes de la Guerra de los Treinta años estaban física y espiritualmente agotados, de esta primera generación de la posguerra no surgieron grandes realizaciones creadoras. La literatura alemana de este período no produjo casi nada de gran trascendencia. Hubo pocos poetas y escritores dotados. Sin embargo, la música no llegó al estado desierto en el que se encontraban otros dominios del arte. Esto quizá se pueda explicar por la estrecha

interdependencia entre la música y la religión, que de alguna forma se vio fortalecida por el anhelo de paz y seguridad que se deriva de una guerra.

Johann Sebastian Bach perteneció a una familia de músicos de larga tradición y talento artístico. A partir de su bisabuelo, la familia de Sebastian Bach produjo una gran cantidad de músicos profesionales al servicio de la corte Turingia y de la Iglesia Protestante, religión que profesaban los Bach.

Se ha reconocido a Johann (1604-1673) y a Heinrich (1615-1692), hermanos del abuelo de Sebastian, como prolíficos compositores. También destacaron las composiciones de Johann Christoph (1642-1703), hijo de Heinrich. Pero no todos los Bach fueron grandes compositores, por ejemplo, el abuelo de Sebastian, Christoph Bach (1613-1661) y su propio padre, Johann Ambrosius Bach (1645-1695) fueron músicos al servicio del municipio de Arnstadt y Eisenach, respectivamente, pero no parecen haber pasado de ser intérpretes puramente hábiles, de hecho, en la colección que el propio Sebastian recopiló de las composiciones de sus antepasados, no aparece ninguna de éstos.

Pero no sólo la historia por línea paterna de los Bach estuvo integrada por músicos, sino que además la tradición familiar fue casarse con hijas de músicos turingios. De esta forma, los primeros años de vida de Johann Sebastian Bach transcurrieron en un ambiente completamente musical. Esta gran familia era muy unida, y como les era imposible vivir en una sola ciudad, se reunían por lo menos una vez al año fijando un día determinado para presentarse en un lugar establecido. Aún después de que la familia se hubiera hecho mucho más numerosa y muchos de sus miembros se establecieron fuera de Turingia, sus reuniones anuales continuaron en diferentes lugares, que generalmente eran Erfurt, Eisenach o Arnstadt. Sus diversiones durante el tiempo de sus encuentros eran enteramente musicales.

En la provincia de Turingia en particular, la música floreció extraordinariamente, ahí se fabricaban instrumentos de cuerda como violines, violonchelos, violas da gamba,

clavicímbalos, espinetas, etc., que los campesinos tocaban. Hubo varias familias de músicos renombrados como los Lindemann, Altenburg, Ahle, Brigel y por supuesto los Bach. Y aunque en Turingia como en cualquier provincia pequeña de Alemania, las tendencias progresistas que venían sobre todo de Italia llegaban decenios después, sus músicos procuraban estar al día con ellas.

De los primeros años de la vida musical de Sebastian es posible suponer que su padre, gran violinista, le enseñó a tocar este instrumento desde muy temprana edad, mientras su primo Johann Christoph le enseñó a tocar el órgano. Así el pequeño Johann Sebastian con su voz de soprano desde sus primeros años cantaba todos los domingos al lado de estos dos grandes músicos y de otros parientes, en la congregación de San Jorge. Cuando quedó huérfano y tuvo que trasladarse a casa de su hermano Johann Christoph, trabajó durante cinco años como cantante en bodas, funerales e incluso en la calle mientras estudiaba en la Escuela Latina. Se cuenta que en esta época, habiéndose rehusado su hermano a prestarle un libro que contenía piezas de Fröberger, Kerl y Pachelbel, lo tomó a escondidas y lo copió a la luz de la luna durante seis meses; se agrega que cuando ya había avanzado bastante en esta labor, fue descubierto por su propio hermano, quien, en un momento de ira, por la desobediencia del niño, destruyó el manuscrito.

Aunque al poco tiempo de haber entrado al coro del Liceo de San Miguel, perdiera la voz de soprano, Sebastian pudo mantener su beca actuando como violinista o violista de la orquesta o tocando el órgano, llegando a desempeñar el cargo de "Prefecto de los niños del Coro", y teniendo en ocasiones, oportunidad de actuar como director del coro.

Lüreburg era un lugar idóneo para la formación musical del joven en cuanto a estudios y perfeccionamiento artístico, con una intensa actividad académica y cultural. Ahí había una gran influencia de otras partes de Europa como Francia que era la vanguardia de la burguesía. Estudió a los grandes maestros del pasado, entre ellos Heinrich Schütz, al tiempo que se familiarizaba con las nuevas formas

instrumentales francesas que podía escuchar en la Corte de Celle, en la que la princesa Eleonora D'Olbreuse había reunido un grupo de músicos franceses exiliados por la revocación del edicto de Nantes. Durante este período recibió la influencia de G. Böhm. No se sabe a ciencia cierta si estudió personalmente con el maestro Böhm, organista de la Johanniskirche. De cualquier forma la influencia de aquél en éste es evidente.

A partir de estos años, los primeros del siglo XVIII, Bach estaba ya preparado para iniciar su carrera como compositor e intérprete. Una carrera que puede dividirse en varias etapas, según las ciudades en las que el músico ejerció: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Cöthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

En 1704 siendo ya organista de la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt, Bach escribió su primera Cantata. A su regreso del viaje a Lübeck, después de haber aprendido tanto en los "Conciertos Vespertinos" de Buxtehude, Bach ya no se sentía cómodo tocando música tan simple como la que le exigían las autoridades de Arnstadt, y reflejaba esta inconformidad en su trabajo por lo que fue criticado y cuestionado varias veces. Como ya era inminente que el organista tuviera que buscar otro puesto, cuando muriera el organista de San Blas en Mühlhausen, Johann Georg Ahle, otra vez la familia Bach poderosa dentro del ámbito musical movió sus influencias para ganar el puesto para Sebastian. La impresionante audición de concurso interesó tanto a las autoridades de Mühlhausen que el joven organista pudo pedir el mismo sueldo que tenía en Arnstadt. Pero la gran ambición del joven compositor lo llevó a buscar un puesto mejor remunerado en una corte principesca y lo encontró sólo un año después como organista áulico en la corte del Duque de Weimar Wilhelm Ernst. Aquí Bach alcanzó su auge como organista y compositor para órgano, encontró el medio adecuado para el desarrollo de su talento. Bach centró su labor en esta ciudad sobre todo en la composición de piezas para su instrumento: la mayor parte de sus corales, preludios, tocatas y fugas para órgano datan de este período, al que también pertenecen sus primeras cantatas de iglesia importantes.

Como su patrón en Weimar le permitía frecuentes períodos de ausencia, dejando un sustituto a su cargo, Bach podía actuar como organista en otras cortes, así su gran fama y virtuosismo se extendieron por toda Alemania. Pero como su época no fue la de la auto expresión e introspección que empezaría posteriormente, Bach fue mucho más famoso como virtuoso del órgano que como compositor. Su fama fue tal, que en Dresde desafió al famoso organista francés Marchand, comprometiéndose a resolver todos los problemas musicales y a improvisar sobre todos los temas que aquél le propusiera, siempre que éste también se comprometiera a hacer lo mismo; pero causó tal impresión a Marchand la maestría de Bach que, aunque aceptó el reto, no se atrevió a presentarse delante de él y se escapó de Dresde algunas horas antes de que empezara la prueba.

Después del paso de Bach por Weimar pero en el mismo siglo, la pequeña corte se convertiría en la “Atenas de Alemania”, pues sería sede de la edad de oro de la literatura alemana, incubando figuras como Goethe y Schiller, y hombres eminentes en todos los campos de la cultura.

En 1717 Johann Sebastian Bach abandonó su puesto en Weimar a raíz de haber sido nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Cöthen, uno de los períodos más fértiles en la vida del compositor, durante el cual vieron la luz algunas de sus partituras más célebres, sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental. En Cöthen, Bach compuso para el Príncipe Leopoldo los dos conciertos para violín, las seis sonatas y partitas para violín solo, las seis suites para violonchelo solo. Creó grandes y cuantiosas obras aunque gran parte de esta producción se ha perdido. De las que sobreviven destacan los Seis Conciertos de Brandenburgo, obras que reflejan la paz y exuberancia de un artista comprendido y apreciado.

En 1720 después de la muerte de María Bárbara, Bach empezó un *cuaderno de teclado* para enseñar a su hijo mayor de nueve años Wilhelm Friedemann a tocar. Este “clavier-büchlein” formaba parte de la serie de libros didácticos para teclado que

había comenzado en Weimar y que comprende obras como las Invenções y el Clave Bien Temperado.

Ana Magdalena, su segunda esposa, no sólo era hija de músicos por ambas ramas de su familia sino que también ella misma era una excelente soprano de la Corte de Cöthen. Aunque probablemente ella estaba más interesada en la ópera, fue una excelente colaboradora de su marido que se encargó de copiar su música a pesar de sus otras muchas obligaciones y compartió con él las cargas de la vida hasta el final.

Un factor determinante para la partida de Bach hacia Leipzig fue la posibilidad que ésta le ofrecía de llevar a cabo sus sueños sobre el perfeccionamiento de la música sacra, posibilidad que no tenía en Cöthen.

Durante los últimos veintisiete años de su vida fue Cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig y director de la música de la Universidad, cargo que comprendía también la dirección de los actos musicales que se celebraban en la ciudad. Además tenía que componer una obra diferente para cada domingo y otras para los días de fiesta: Semana Santa, Pascua o Navidad. A esta etapa pertenecen sus obras corales más impresionantes, como sus dos Pasiones, la monumental Misa en si menor y el Oratorio de Navidad. En 1740 se publica El clave bien temperado II, esta partitura, así como la Ofrenda musical y El Arte de la Fuga, fueron de las pocas obras editadas en vida del compositor, ante las dificultades económicas, las planchas de sus últimas obras fueron vendidas por la familia. Estas últimas obras fueron consideradas por sus contemporáneos como anticuadas e incluso un poco retrógradas.

La muerte de Bach es el punto que se utiliza, en forma simbólica, para fechar el fin del Barroco. Se podría decir, en este sentido, que no hay compositores barrocos post-bach, sin embargo, sí hay muchas obras barrocas compuestas después de su muerte.

I.4. Reflexión personal

Sebastian Bach nació en el seno de una familia que por siete generaciones se dedicó a la música. Fácilmente uno se puede imaginar que las reuniones familiares centradas en la música y los cantos, las conversaciones y discusiones sobre música, los juegos y juguetes infantiles canciones e instrumentos musicales. Creció en un ambiente donde escapar de la música debió haber sido imposible. No solo por esta súper-estimulación de las facultades musicales desde el nacimiento, sino por el hecho práctico de que el clan Bach tenía acaparado un gran poder e influencia dentro del negocio musical de su región, era más difícil no ser músico que serlo.

Imaginémonos a un Johann Sebastian Bach panadero o zapatero, probablemente hubiera sido menos exitoso. Con un legado familiar musical Sebastian, probablemente se vio favorecido en varias ocasiones por las recomendaciones, a veces truqueadas o exageradas de algún pariente influyente, “pan nuestro” del ambiente musical actual en México. Encontré otras similitudes que me sorprendieron mucho entre la actividad de un músico alemán del siglo XVIII y uno del México actual, como el hecho de que Bach tuviera que vender su fuerza de trabajo cantando en eventos sociales e incluso en la calle para ayudarse económicamente antes de encontrar un puesto formal de músico.

En contraste, algo que me llamó la atención entre el ámbito musical de la época de Bach y el actual es que, en ese entonces la iglesia era una opción para ganarse la vida como músico. Hoy en día no es posible vivir como músico de iglesia, mucho menos como compositor de iglesia. En la actualidad los músicos son contratados por particulares que quieren disfrutar de música en sus eventos religiosos, no es la iglesia quien contrata al músico, mucho menos quien le encarga música original a los compositores. No es sólo que la iglesia haya perdido mucha fuerza en los últimos 300 años, sino que también la música dentro de la iglesia es cada vez menos importante. Mientras en la Edad Media las misas eran cantadas de principio a fin, en el siglo XVIII Bach componía una cantata nueva para cada misa dominical. La figura del maestro de capilla en la actualidad no es lo mismo que en el virreinato, por ejemplo. Hoy en

día las iglesias mexicanas, con suerte, tienen un sintetizador y un cantante que ofrece sus servicios más por devoción que por contrato.

A todas estas diferencias de época, hay que añadir el cambio de cultura y territorio. No es lo mismo el ambiente cultural y musical en un país colonialista que en uno colonizado, en uno donde la tradición ha sido lineal que en otro donde ésta ha sido interrumpida y se ha impuesto una nueva. No es lo mismo la expresión y desarrollo artístico en un país en donde las necesidades básicas de la población han sido resueltas, que en otro donde el porcentaje de población bajo la línea de pobreza es del 41%. No quiero con esto subestimar ni minimizar la expresión artística y cultural de mi país, solamente quiero enumerar algunos de los factores que pueden determinar el rumbo musical en ambos países.

Por otro lado, la idea que yo tenía sobre el personaje histórico que fue Bach y sobre su personalidad, fue cambiando muchísimo desde que empecé a hacer este trabajo y fui leyendo cada vez más sobre su vida. Yo tenía la imagen de un Bach bastante gris, un hombre conservador y trabajador, poco arriesgado y sin muchas aventuras que contar. Esta imagen es la que había escuchado de voz de algún especialista en una entrevista radiofónica en la que éste calificaba la vida de Bach como “mediocre y plana”, lo cual podría coincidir bien con mi idea de alguien tan devoto y trabajador (con una producción musical tan grande) y con tantos hijos. Por el contrario, me sorprendió mucho reconocer a un Bach arriesgado y ambicioso, que cambiaba constantemente de puesto buscando lo que quería sin conformarse con lo más cómodo ni con los salarios bajos. Un joven polémico y poco diplomático envuelto en controversias políticas y religiosas. Pero a la vez, un hombre negociador que supo sacar provecho de las circunstancias sin dejar de ser fiel a sus ideales aunque esto le costara renunciar a una buena posición social y económica, como cuando renunció a sus privilegios en Cöthen descendiendo un escalón social y elevando su carga de trabajo al irse a Leipzig donde tuvo la oportunidad de realizar sus ideas dentro de la música religiosa.

Además descubrí a un joven que viajó distancias largas a pie para asistir a conciertos o para dar audiciones. A un muchacho precoz y rebelde, que llegó incluso a los golpes con alguno de sus alumnos de la misma edad o mayor que el propio Bach. A un organista que llegó a gozar de gran fama en toda Alemania. A un niño huérfano con una infancia difícil que tuvo que trabajar desde pequeño. En fin, mi idea sobre la personalidad de Bach cambió diametralmente.

II. ANÁLISIS MUSICAL

II.1. Análisis armónico

Mapa armónico-estructural del Preludio:

A		B					C		
A	b	C	D	e	f	g	h	i	j
1-3(i) 4(iv-V7b9) (la menor)	5(VI7)6(V7/III)	7(III)8(III-V7b9) 9(i-ii°/V)10(vii°/V-ii°/V-V7/V) Modulación al v	11(i-V) 12(V7b9) Ahora el i es mi menor	13(i-VI-V-iv7-III)	14(iv-III-V7)	15-16 cadencia (reafirma mi menor)			
17-19(i)20(iv-V7b9)	21(VI7)22(V7/III)								
	23(VI7/iv) modula de regreso a la menor						25-28 inflexión al iv (re menor)	29-31	32-34
35(V7 b9)							36-39	40-44	45-46
			47(i-V) 48(V7b9)	49(i-VI-V-iv7-III)	50(iv-III-V7)	coda			

II.2. Análisis estructural formal

El Preludio de esta Suite tiene una forma de espejo relativamente sencilla:

(i-iv-v^{menor}-i, donde el i es al iv como el v es al i, es decir que la distancia que existe en la modulación del i al iv es similar a la que se produce desde el v de regreso al i, ambas de una cuarta, algo parecido a lo que sucede en un espejo: [lollo] la distancia que recorre una imagen hasta un espejo es la misma que la del reflejo de regreso). Una primera sección que va del compás 1 al 16 empieza en el primer grado menor y termina en el quinto grado menor. La modulación se produce en la segunda mitad del compás nueve, cuando una serie de acordes disminuidos terminan por establecer claramente la nueva tonalidad. En esta primera sección se expone gran parte del material musical que va a ser desarrollado a lo largo del Preludio. En el desarrollo aparece un nuevo elemento que no había aparecido en la exposición (compases 25 al 28), una inflexión al cuarto menor, que va a tener un pequeño desarrollo en los compases 36 al 39.

El desarrollo comienza en el quinto grado menor haciendo una imitación literal del tema inicial pero transportado a la nueva tonalidad (em), y termina en el primero menor, al contrario de la exposición. Es en este sentido que el desarrollo es como un reflejo matizado y aumentado del sujeto, o más bien, siguiendo con la metáfora del reflejo de una persona en un espejo, se podría pensar que primero se presenta el reflejo que es la exposición, mientras el desarrollo con todos sus matices y complejidad es la persona o sujeto.

II.3. Análisis de técnica compositiva

Preludio:

Como se puede ver en el mapa estructural armónico del Preludio, Bach utilizó secciones repetidas textualmente o transpuestas a otros tonos. No tiene la forma

estricta del rondó ABACAD... pero se parece un poco en el sentido de que también hay repeticiones de secciones o de partes de ellas, aunque en un orden menos estricto. Si le asignamos letra a cada sección, la estructura sería la siguiente:

A B A' C A'' C B'
 ab cdefg a'b'b'' hij a' h'i'j' d'e'f'g'

Presento este otro esquema de la misma forma del prelude para tratar de clarificar la idea:

A B C
 ab cdefg
 a'b'.....
 b''h i j
 a'h'i'j'
 d'e'f'g'

Doble:

En este movimiento no hay repeticiones idénticas de ninguna sección o compás, sino variaciones de ciertas ideas originales, pero a la vez todo este movimiento es en sí mismo una variación por disminución de la Gigue, por lo tanto está compuesto de variaciones a las variaciones (esto es: los temas del Doble que van a ser variados a lo largo de la danza, son en sí mismos variaciones de los temas originales de la Gigue), es decir que tiene una estructura similar tanto hacia adentro (variaciones internas) como hacia fuera (variación entre danzas). Por lo que sugiero tocar el Doble con más intensidad que la Gigue, pero también habría que tocar las variaciones del desarrollo interno con más energía que las de la exposición, pero con digitaciones similares para no perder la relación entre tema y variación.

La estructura general de la Suite y la relación que guardan sus 5 danzas, en lo que se refiere a conducción dinámica es la siguiente:

< > <

1. Preludio
2. Fuga
3. Sarabande
4. Gigue
5. Doble

1 2 3 4 5

El Preludio (1) es un movimiento relativamente sencillo tanto técnica como contrapuntísticamente, en este sentido cumple bien la función de danza introductoria, tanto para el que escucha como para el ejecutante, sobre todo porque el movimiento que le sigue es el más largo, denso y difícil (el clímax de la obra entera): la Fuga (2). Luego sigue la Sarabande (3), que aunque es una danza un poco más sombría, con algunas disonancias en las armonías, es un movimiento con una textura mucho menos densa, que le permite tanto a la audiencia como al intérprete descansar. La Gigue (4) es una danza graciosa que contrasta con la melodía pausada de la Sarabande. Su contrapunto en segunda especie es muy estable a lo largo de toda la pieza. Para terminar la obra, el Doble (5) es una variación por aumentación de la Gigue. Esta danza cierra la Suite de una manera muy dinámica que le permite al guitarrista mostrar su habilidad y virtuosismo en el instrumento.

II.4. Análisis de dificultades técnicas

Esta obra como cualquier otra compuesta por Johann Sebastian Bach nos enfrenta con una cantidad enorme de dificultades técnicas e interpretativas. El primer problema que surge al abordar una obra polifónica es el del tratamiento de las distintas voces.

La primera pregunta que me surgió fue cómo distinguir cada una de las voces con un instrumento que aunque es armónico (me parece que demasiado armónico pues por su disposición ha sido utilizado muchas veces, más como instrumento de acompañamiento armónico que como instrumento melódico) tiene algunas limitaciones pues como sólo se usan cuatro dedos de la mano derecha (índice, medio, anular y pulgar) para pulsar las cuerdas y estos dedos se usan alternadamente (es decir, no se tocan dos sonidos consecutivos con el mismo dedo), al igual que con la mano izquierda: sólo se usan cuatro dedos para pisar las cuerdas (uno, dos, tres y cuatro) y no se recomienda tocar dos notas consecutivas con el

mismo dedo, una melodía cualquiera nos obliga a usar por lo menos dos dedos de cada mano, por lo que un contrapunto a dos voces exige utilizar todos nuestros recursos, es decir, los cuatro dedos de cada mano. Esta Fuga que está escrita a tres voces resulta muy difícil de tocar, pues bajo las condiciones anteriormente expuestas se necesitaría tener dos dedos más en cada mano para poder tocarla cómodamente, lo que exige mucha habilidad y estrategia para poder resolver este problema.

A estas limitaciones se les agrega el problema del rango. La guitarra no tiene un rango muy amplio, entre la cuerda más grave y la más aguda sólo hay dos octavas de distancia, y aunque entre el dedo uno y el cuatro de la mano izquierda de una persona promedio puede haber una distancia de hasta cuatro trastes, ya con esta extensión resulta muy difícil maniobrar una melodía con los dos dedos restantes. Por lo tanto, las melodías tienen que estar relativamente cercanas unas de otras, lo que dificulta aún más distinguir las entre sí. A todo esto y por esto último, todavía se le agrega un problema más a la cuestión de la independencia de las voces. El problema consiste en que tocar una melodía en la guitarra que abarque más de una tercera mayor, implica un desmangue que no siempre es posible (sobre todo si un dedo tiene que estar anclado a una nota larga) o a un cambio de cuerda, y en este instrumento más que un muchos otros de cuerda, un cambio de cuerda implica también un cambio de timbre considerable. No sólo por la diferencia de grosor de cada cuerda, sino porque las tres graves son entorchadas y las tres agudas son de nylon.

Por otro lado, la alternancia de dedos en la mano derecha (sobre todo entre el pulgar y los otros tres) significa también un cambio de timbre. Por lo tanto, para controlar el fraseo en este instrumento hay que considerar muchas variables que al mezclarse multiplican la complicación del rompecabezas que significa lograr el fraseo deseado.

III. PROPUESTAS PARA SOLUCIONAR LAS DIFICULTADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

La cuestión tímbrica en la guitarra, es decir, la gama tan grande de timbres que puede producir este instrumento, implica una mayor dificultad técnica pero a la vez

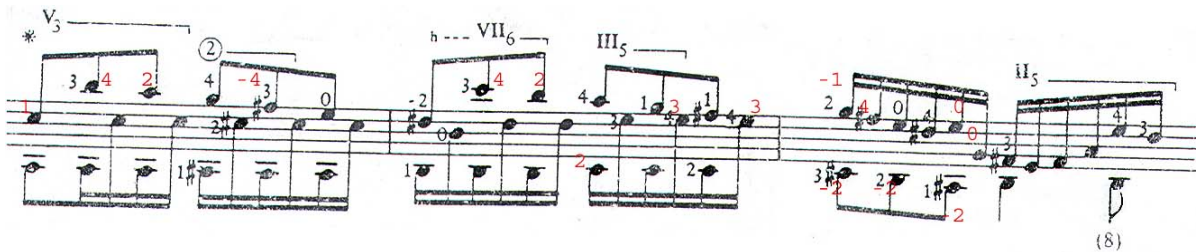
significa una mayor cantidad de posibilidades para resolver el fraseo de la música. Esto se traduce en un mayor esfuerzo pero también una mayor riqueza.

Lo que antes fue planteado como un problema técnico es ahora visto como un recurso para proponer soluciones interpretativas. Por ejemplo: en el Preludio es relativamente sencillo distinguir las dos voces, tocando la voz grave más lenta siempre con el pulgar con su timbre bien diferenciado, mientras los otros tres dedos pueden tocar con cierta comodidad la melodía que está en primer plano más rápida y más aguda.

Mi primer propuesta para resolver algunos problemas del contrapunto sobre todo en la Fuga es no tocar demasiado lento este movimiento para que las notas largas, sobre todo de la exposición del tema (del compás 1 al 48) no se apaguen antes de tiempo y se entienda mejor qué nota pertenece a cuál voz. Propongo tocar este movimiento a una velocidad metronómica de “negra igual a 115 pulsos por minuto”. De esta forma además, el desarrollo (del compás 48 al 109) adquiere un carácter bastante ágil y cierta ligereza que contrasta con la densidad de este contrapunto y con lo intrincado de las digitaciones.

Propongo ciertas digitaciones muy concretas que considero hasta cierto punto novedosas en el sentido de que parecen ir en contra de las reglas de digitación convencionales, sin embargo pueden funcionar bien. Planteo mis propias conclusiones como una posibilidad más para resolver problemas específicos con los

que me he enfrentado, que son hasta cierto punto comunes a quienes decidimos abordar esta obra tan compleja e intrincada.



Usar el dedo dos como guía nos permite desplazar una misma posición sin tener que cambiar el ángulo de la mano.



En secciones similares hay que usar una misma lógica de digitación para mantener el mismo fraseo.

CAPÍTULO II

ADELAIDE (PER VOCE E CHITARRA) DE LUDWIG VAN BEETHOVEN. TRANSCRIPCIÓN DE W. MATIEGKA.

I. CONTEXTO HISTÓRICO

I.1. Biografía

Beethoven (Bonn Alemania, 16 de diciembre de 1770 – Viena, 26 de marzo de 1827) descendió de una familia amberina muy humilde con cierta tradición musical a partir del abuelo, quien a pesar de su título como maestro de capilla de la corte del príncipe de Bonn, vivía en una situación de pobreza. Casado con una muchacha de origen más humilde, en sus últimos años se había entregado a la bebida y gastaba todo el dinero en cuanto lo tenía en las manos. De este matrimonio nació Juan (padre de Beethoven) quien por dar signos de musicalidad fue el hijo elegido para formar parte del coro de la iglesia y se le enseñó a tocar el violín. El joven violinista siguió los mismos pasos que su padre, se casó con una muchacha muy humilde hija de una cocinera y joven viuda de un camarero. Este matrimonio comenzó con dificultades económicas y a pesar de la salud endeble de la esposa, a los treinta años ya había dado a luz siete veces. Sólo sobrevivieron tres hijos, de los cuales el mayor fue Ludwig van Beethoven.

A los 12 años publicó su primera composición, unas variaciones sobre una marcha de Dressler. En 1787 viajó y conoció a Mozart, pero pronto tuvo que regresar, debido a la muerte de su madre. Tuvo entonces que hacerse cargo de sus dos hermanos menores, pues su padre que era alcohólico no aportaba nada a la familia.

En 1792 viajó a Viena a estudiar con Haydn, Schenk y Salieri. Durante los 10 años siguientes logró fama y renombre en Viena como pianista. Se dio a conocer como compositor y pianista en un concierto que tuvo lugar en 1795 con gran éxito. En ese entonces escribió 20 sonatas para piano y diversas series de variaciones.

Antes de los 30 años empezó a notar los síntomas de la sordera. La lucha que tuvo que sostener por muchos años contra el destino lo convirtió en un hombre irascible, depresivo y encerrado en sí mismo, cuando en sus buenos años había gozado de los salones y la vida de sociedad.

Los últimos años de la vida de Beethoven estuvieron marcados por la soledad y una progresiva introspección, pese a lo cual prosiguió su labor compositiva, e incluso fue la época en que creó sus obras más impresionantes y avanzadas.

A Ludwig van Beethoven se le considera como el principal precursor de la transición del Clasicismo al Romanticismo. Su producción incluye los géneros pianístico (32 sonatas), de cámara (16 cuartetos de cuerda, 7 tríos, 10 sonatas para violín y piano, 5 sonatas para violonchelo y piano), vocal (*lieder* y una ópera: *Fidelio*) y orquestal (5 conciertos para piano y orquesta, uno para violín y orquesta, oberturas, además de sus Nueve Sinfonías).

1.2. Contexto socio político

Beethoven fue hijo y nieto de músicos. Su abuelo paterno, también llamado Ludwig, emigró del país flamenco a temprana edad al ser su propio padre perseguido por deudas. El abuelo fue maestro de capilla en Bonn, puesto que heredó el padre. Éste, Johann von Beethoven, nacido en 1740, fue también tenor en la Bonner Hofkapelle. Johann se casó con María Magdalena Keverich (1746), viuda a los 18 años (se había casado a los 16 y tuvo un hijo que murió tempranamente). En 1769 nació el primer hijo, Ludwig María von Beethoven, que moriría seis días después. Al año siguiente fue bautizado un nuevo hijo de la pareja, el futuro compositor, con el nombre de Ludwig van Beethoven. María Magdalena tuvo todavía cinco hijos más, de los que sólo sobrevivieron dos: Kaspar Anton Karl van Beethoven y Nikolaus Johann van Beethoven. El hijo mayor era la esperanza del padre, quien quiso hacer de éste un segundo Mozart. A los once años fue nombrado organista en la Corte del Elector. Con este cargo el niño proletario pudo entrar al castillo y ver de cerca a la alta burguesía que no hubiera podido conocer de otro modo.

El niño conocía su talento y lo tuvo que aprovechar desde muy temprana edad, pues estando su madre enferma y su padre en la pobreza, debió hacerse cargo de su familia por ser el hermano mayor. A los trece años tuvo que pedir dinero prestado a la Corte por primera vez para comprar ropa para sus hermanos y pagar las deudas del padre, lo obtuvo con la condición de no darle ni un centavo a éste.

Al viejo maestro de capilla, le redujeron el sueldo, por lo que a menudo la casa no contaba más que con lo que el niño aportaba. A los catorce años, Beethoven sostenía a sus padres y hermanos con su sueldo de organista.

A sus 17 años murió la madre y el padre estuvo a punto de perder su puesto como maestro de capilla si Beethoven no hubiera intervenido a tiempo.

Como maestro de piano, Beethoven pudo entrar en los círculos más distinguidos donde fue reconocido y admirado por la nobleza. Aprendió las “buenas maneras” de la gente culta, y por su maestría en el piano con frecuencia era invitado a pasar temporadas en el campo con alguna familia burguesa. Sus amigos pertenecían a estos círculos de la alta sociedad. El joven Conde Waldstein fue uno de los que más le ayudó, le habló al Elector del genio que tenía en su capilla como organista y promovió el talento del joven músico y sus viajes a Viena.

En Viena Beethoven se encontró libre de todas las dificultades de su casa, de su padre y sus hermanos. Era un joven ambicioso, colocado solo en el mundo, con la idea de conquistarlo y con gran confianza en la victoria. Aquí la burguesía acogió y comprendió bien al genio. Vivió en casa del Príncipe Lichnowsky varios años, quien le regaló muchos instrumentos espléndidos. El Rey de Prusia le envió una caja de rapé adornada con diamantes en agradecimiento a un trabajo dedicado a él. El músico primero recurrió a la nobleza para poder continuar su educación musical, luego vio que su trabajo se podía diseminar rápidamente aquí y obtener dinero con sus dedicatorias. Solamente le interesaban las mujeres de la nobleza.

Cuando regresó a su casa encontró que su padre había muerto y los hermanos estaban en la miseria absoluta. Los hermanos al ver que Beethoven ganaba dinero lo siguieron hasta Viena. El genio se sentía perseguido por su pasado, otra vez él se tuvo que hacer cargo de los otros dos. Uno trabajaba en una botica y el otro daba clases de música, pero ninguno aportaba nada hacia la hospitalidad del mayor.

Cuando Beethoven tenía 25 años empezó a notar la enfermedad del oído. Comenzó a hablar con frecuencia de la malevolencia de sus colegas y se fue ganando el desagrado de sus competidores en Viena.

Por años guardó el secreto de su pena rehuendo de sus amigos y de quienes lo buscaban, convirtiéndose casi en un ermitaño. Un día, no soportando más el tormento, reveló su secreto a dos de sus mejores amigos. Escribió a un amigo de la infancia en Bonn: *“Estoy viviendo en la miseria, huyendo desde hace dos años de la gente porque me es muy duro decirles que estoy sordo. Si yo tuviera cualquier otra profesión no sería tanta mi desgracia... De cualquier forma desafiaré el destino, pero habrá momentos de mi vida en que seré la criatura más infeliz... Si la primavera próxima continúa así, iré a ti... y por medio año me convertiré en un campesino, tal vez esto haga cambiar mi suerte”*².

También se le ocurrió que en sociedad sólo necesitaba tocar y un compañero lo podría ayudar en todo lo demás. Le escribió una carta a su amigo Amenda, un joven entusiasta que admiraba al genio: *“... Cuán a menudo deseo que estuvieras cerca de mí, porque tu Beethoven vive en gran miseria, riñendo con la naturaleza y el Creador... Si, Amenda, si después de medio año mi enfermedad es aún incurable entonces pensaré en ti y tú debes dejar todo y venir a mí! Viajaré y tú serás mi compañero...”*³.

² LUDWIG, Emil, Beethoven, p. 22.

³ LUDWIG, Emil, Beethoven, p. 22.

En este nuevo período Beethoven sacó de su pena nuevas energías, pasión por la vida y deseos de felicidad, fama y amor. Tuvo un período de gran fama por toda Europa, hasta que se excedió con la aristocracia enviando una carta al comité de nobles que administraba el teatro an der Wien (con el que tenía un contrato) en la que exigía una resolución determinante y definitiva, y se comprometía a escribir una ópera anual a cambio del pago de sus gastos y derechos de autor, amenazando con aceptar trabajos del extranjero. Estas excentricidades, sumadas a su carácter intransigente agudizado por la sordera rompieron las negociaciones. Los aristócratas que antes lo habían acogido, ahora lo trataban fríamente. El carácter del compositor fue empeorando cada vez más. Su Tercera Sinfonía estuvo originalmente dedicada a Napoleón con quien se identificaba mucho. Pero cuando éste se coronó como emperador, Beethoven rompió enfurecido la portada de su obra (donde aparecía la dedicatoria al...general?) antes del estreno.

Mientras fue avanzando su enfermedad sus esperanzas y gran confianza de antes se fueron disipando. Desde joven usó anteojos por su mala visión y luego empezó a padecer una enfermedad en un ojo. En este estado perdió esa gran seguridad en sí mismo y empezó a desconfiar de todo el mundo.

Breuning, un amigo de la juventud, se condolió de él y lo siguió desde Bonn para ayudarlo. Vivieron juntos por varios años hasta que tuvieron problemas personales a causa del carácter desconfiado del compositor, aunque tiempo después se reconciliaron. Cada vez se volvía más misántropo porque notaba que todos lo veían raro.

La guerra afectó mucho sus nervios. Maldecía la guerra porque le había robado la tranquilidad y libertad que había alcanzado antes. El hermano de Napoleón lo amenazó para que dejara Viena pero sus protectores, hombres renombrados, lo ayudaron y acordaron darle una pensión vitalicia para retenerlo en la ciudad. Beethoven tenía cuarenta años cuando sus protectores firmaron este contrato. A esta edad se comunicaba con la gente solamente a través de la escritura. Quien ideó toda

la cuestión del contrato fue la condesa Erdody que quería retener a Beethoven en Viena. También con la condesa Beethoven rompió relaciones después de un tiempo, aunque las restableció algunos años más tarde.

A los cuarenta y cinco años Beethoven estaba en la cúspide de su fama en el extranjero. Todos los nobles que iban a Viena querían conocerlo. Paradójicamente, el genio vivía en la pobreza extrema. La guerra había hecho estragos en la economía y sus protectores fueron muy afectados, unos estaban en bancarrota, otro había muerto y la viuda se negó a seguir pagando la pensión. Beethoven entabló un juicio que duraría tres años exigiendo su pago.

Aunque Beethoven pudo haber sido rico, parecía que la miseria lo seguía desde la cuna hasta la muerte. El dinero se le escapaba entre su nata generosidad y su desorden de vida. Daba conciertos gratuitos a beneficio de alguna causa, prestaba dinero a sus alumnos, los criados le robaban.

Cerca de los cincuenta años empezó a empeorar su salud, enfermo de un ojo, reumático con problemas intestinales. Su desconfianza lo llevó a romper relaciones con todos los que vivían cerca de él. Solamente se sentía alegre cuando estaba en medio de la naturaleza, lejos de la sociedad. En sus últimos años recurrió a los amigos de su juventud, a Breuning lo visitaba pues vivía cerca y con Wegeler se escribía. Pero sus parientes fueron muy malos con él, su sobrino a quien amaba como un hijo propio, incluso lo llamaba hijo, en vez de estudiar llevaba una vida ociosa y despreciaba al viejo a quien sólo buscaba para que le pagara sus deudas. El último año de su vida, Beethoven se fue a vivir con su hermano Juan siguiendo la ilusión de un hogar, pero éste y su mujer sólo sacaban provecho de la desgracia del genio. Todos en la casa lo consideraban un pobre loco, hasta la cocinera se burlaba de él al verlo trabajar. Un día inesperadamente huyó de esta casa en una carreta de leche. Durante el viaje pasó la noche en una posada fría y al día siguiente regresó con mucha fiebre, por ocho días estuvo entre la vida y la muerte completamente solo. Sus fondos disminuían y su enfermedad aumentaba. El genio agonizaba, sólo lo

acompañaban un alumno que lo adoraba, un amigo de la juventud y el doctor, pero nunca estuvo la mano de ninguna mujer cerca de él. Los condes y príncipes lo abandonaron completamente cuando más ayuda necesitó. Tres días antes de morir hizo un testamento a favor de su sobrino. Aún no moría cuando llegó su hermano a querer saquear la casa, pero los amigos lo echaron del cuarto. Sus amigos encontraron escondidos en un armario tres manuscritos, un testamento antiguo, una carta de amor escrita a los cuarenta y acciones de banco que había guardado para su sobrino de quien nunca recibió nada.

Los servicios fúnebres fueron celebrados en la Iglesia de la Santa Trinidad, cerca del domicilio de Beethoven. Se estima que entre 10,000 y 30,000 personas concurren a sus exequias que fueron muy importantes. Franz Schubert, quien era un gran admirador del compositor fue uno de los que cargaron el cajón, con otros músicos. Schubert murió el año siguiente y pidió ser enterrado al lado de Beethoven.

I.3. Contexto artístico-musical

En el año en que nació Beethoven (1770), Mozart tenía catorce años, Goethe veintiuno y Napoleón recién nacía. La gran fama de Mozart, el niño prodigio, se expandía por toda Europa. Por esto el padre de Beethoven le enseñó a tocar el piano desde los tres años, poco tiempo después le enseñó a tocar el violín. A los siete años ya tocaba tríos y conciertos en piano-forte. A los ocho se le empezó a enseñar composición. Al mismo tiempo que el padre lo mandaba con los franciscanos donde aprendió a ayudar en el órgano. Desde los diez años hacía improvisaciones en el piano y su padre lo había hecho componer algunas variaciones sobre cierto tema con dedicación a una condesa del Rin. A los once fue nombrado representante del organista de la Corte del Elector.

Después de la recomendación del Conde Waldstein, el niño organista fue enviado a Viena para que lo oyera Mozart de 28 años que estaba en lo más alto de su fama. La leyenda cuenta que lo que Mozart dijo al oír a Beethoven sin poner demasiada

atención fue: “Escúchenlo, algún día oirán algo más de él”. Cuando Beethoven cumplió 21 años y Mozart ya había muerto, el Conde Waldstein solicitó nuevamente al Elector que enviara al músico a Viena otra vez para que lo escuchara el viejo maestro Haydn. Esta vez Beethoven dejó muy buena impresión entre la burguesía vienesa. Después de haber desafiado a un duelo de improvisación al gran Barón Woelfl en el palacio del Príncipe Lichnowsky, discípulo de Mozart. Esta sociedad era la más musical de toda Europa. Beethoven era solicitado por todas partes. Un publicista le encargó sus primeros tríos, y recibía lujosos regalos por sus dedicatorias.

En su período de renovación, el famoso Beethoven quería viajar por otros países mostrándose ante el mundo únicamente frente a su instrumento como un pianista mudo. Sus composiciones de esta época son, por ejemplo: Hombre de Prometeo, las Sonatas para piano y para violín (op. 23, 24, 27, 30 y 31), la Segunda Sinfonía. Composiciones que sugieren la exaltación del ánimo, gloria y energía vital.

A los treinta años Beethoven era considerado ya el exponente más alto de la cultura musical y guía de la ciudad más musical de Europa. Un empresario del teatro an der Wien de la ciudad lo contrató como compositor de óperas, aunque en realidad no había compuesto hasta entonces ninguna ópera. Por un tiempo estuvo viviendo en el teatro. Su fama se extendía al extranjero, de Inglaterra le encargaron dos sonatas y poco tiempo después por una edición inglesa de seis de sus trabajos cobró 200 libras, lo cual era una enormidad en esa época.

Después de su gradual desencanto con la aristocracia, la primera página de su Tercera Sinfonía fue reescrita con el título de Sinfonía Heroica. La primera vez que fue tocada en público, el resultado fue demasiado revolucionario y no tuvo un buen recibimiento. Los críticos describieron así esta sinfonía: “... *Sonidos demasiado agudos y raros, extremadamente incomprensibles y el conjunto casi completamente falto de claridad*”⁴. Sus temas confundían e intranquilizaban al auditorio de su época que se encantaba con sus improvisaciones al piano pero en cambio se resistía a sus

⁴ LUDWIG, Emil, Beethoven, p. 27.

nuevas sinfonías. En Alemania, en cambio, éstas eran bien recibidas, en especial la Quinta Sinfonía que influenció a grandes maestros como Mendelssohn y Hoffmann, por ejemplo.

Aunque la sordera no perjudicó sus trabajos como compositor, ya no pudo conservar su título de pianista virtuoso. De hecho, su sordera agigantaba su figura de músico. Conforme envejecía su sordera aumentaba al igual que sus ansias de matrimonio. Su música de este período refleja sus deseos de amor, por ejemplo, la Sonata Kreutzer. Creó una serie de composiciones que sirvieron de acompañamiento a seis de los cantos de amor de Goethe y se los envió a su amada Teresa, una niña de quince años, hija de unos amigos suyos. Después del triste desenlace con Teresa vino Bettina Brentano, otra joven que hizo sufrir al músico. En este período de crisis amorosa, el genio se refugió en la música y compuso la Sinfonía en La mayor que tanto había soñado.

A los cincuenta años terminó sus composiciones finales y las más importantes, la Misa Solemne y la Novena Sinfonía. Desde los veinte años pensó en componer la música del credo de su vida, el Himno a la Alegría de Schiller, pero lo consiguió treinta años después.

Las obligaciones de su casa y las preocupaciones por su sobrino lo llevaron a hacer los negocios más extraños y desordenados. Esperaba obtener los medios necesarios para su enfermedad y para tener una vejez tranquila con su mejor obra, como él llamaba a la Novena Sinfonía, pero sobre todo quería ofrecerle protección a su sobrino, por eso entabló negociaciones con distintos editores a la vez metiéndose en líos. Finalmente gracias a la fama y renombre del compositor, la obra fue impresa con ayuda de reyes europeos. Cuando terminó este trabajo hizo su primera presentación. Fue su último concierto, estuvo en los ensayos pero no los dirigió. Después del concierto los alumnos llevaron el resultado de las entradas ante el maestro, pero después de descontar lo de varias copias de la música y la renta del teatro, de los 2200 florines sólo le quedaron 420, lo cual fue un golpe durísimo para Beethoven.

En sus últimos años escribió casi exclusivamente cuartetos. Mientras su vida se iba acabando, su música se iba llenando de vitalidad y felicidad. Empezó a escribir una Misa de Difuntos y una Décima Sinfonía que debieron haberse perdido después de su muerte.

Cuando fueron estrenados sus últimos cuartetos, no fueron muy comprendidos y el público empezaba a olvidar al genio. Una vez sus protectores organizaron dos conciertos en su beneficio pero la aristocracia ya se había olvidado de él y estos conciertos no le dejaron ninguna ganancia.

Al final de su vida, sumergido nuevamente en la angustia y la pobreza de su juventud, Beethoven era visitado de tarde en tarde por Schubert, quien le enseñaba sus propios trabajos y juntos leían obras de grandes maestros como Haendel.

La ciudad más musical de Europa, Viena, sabía que Beethoven estaba muriendo y sin embargo permaneció indiferente. Nadie fue a visitar la fría casa donde el genio yacía agonizante.

Sin embargo, tiempo después de su muerte, Franz Liszt realizó una gira de conciertos con la finalidad exclusiva de costear los gastos para levantar un monumento a Beethoven en Bonn, y Prokofiev le dedicó su Sinfonía No. 6.

Beethoven marcó un antes y un después en la música occidental, cerró el ciclo del Clasicismo y abrió el del Romanticismo.

I.4. Reflexión personal

Después de leer estas biografías sobre el genial músico, me sorprende el hecho de que incluso personajes ejemplares en la historia de occidente puedan ser víctimas en su vida cotidiana de su destino. Pareciera como si Beethoven no hubiera podido

escapar a ciertos patrones familiares a pesar de sus intentos por romper con ellos, como por ejemplo, su esfuerzo por encontrar el amor en una mujer de la clase burguesa o de la aristocracia que nunca se realizó. A pesar de esto y de que desde que se alejó de su familia siempre vivió entre la alta sociedad, la miseria lo persiguió hasta la muerte igual que a su padre, a su abuelo y a su bisabuelo, mientras sus hermanos con sus formas vulgares le amargaron la vida abusando de su generosidad, robándole y engañándolo, sin otorgarle nunca el más mínimo reconocimiento.

En la historia de este compositor, modelo del artista genio occidental, se vislumbra un hombre atormentado, solitario e incomprendido. Un hombre que alcanzó un gran reconocimiento y fama en su tiempo, que se desarrolló artística y musicalmente como pocos, pero que en cambio, no pudo alcanzar los mismos logros en su vida mundana. Cumplió con el modelo wertheriano del artista del Romanticismo espiritual e incomprendido, que está un paso más allá de lo terrenal, que puede poner su cuerpo y su salud en segundo plano. Pero en mi opinión, el arte debe estar siempre al servicio de la vida y la reproducción, debiera ser un instrumento de auto expresión y comunicación que nos llevara a la felicidad, en vez de provocarnos aislamiento y mortificación. Parece que Beethoven dio felicidad a los demás sin llegar él mismo a alcanzarla.

II. ANÁLISIS MUSICAL

II.1. Análisis armónico

Durante el análisis armónico de esta obra pude aplicar algunos conocimientos teóricos que tenía sobre armonía clásica tradicional que nunca había podido observar concretamente en ninguna obra. Pero sobre todo, este análisis me dio la oportunidad de reconocer auditivamente algunos acordes que había estudiado en las clases de armonía pero que nunca había observado en la práctica, como es el caso de los

acordes de séptima y de novena de dominante con generador omitido, o los acordes que funcionan como prolongación de una subdominante.

A manera de ejemplo presento el cifrado de la introducción de la obra.

LARGHETTO.

Ein_sam wan ... delt dein Freund in Früh_lings Gar_ten mild vom
 lüchlich_en Zauberlicht umflosz_en das durch wan ... kende Blüthen zwei_ge

- Prolongación de subdominante = prol. s. d.
- Generador omitido = g.o.

1.(I) (V7) (I, IV7, ii6 prol. s. d.) (I6 , V7) (I) (I) (V6-5 , V2) (I6, IV) (V) (I, V9 //lg.o.) (ii6) (I6, V)

Un primer análisis detallado (compás por compás) de la armonía de la obra me llevó a hacer otro más depurado y general, que nos dé una idea más clara de los movimientos de las distintas tonalidades por las que va inflexionando y modulando, del tamaño de los “periodos armónicos” y de las secciones armónicas de las que se compone.

Estructura armónica general

Tónica (23 compases en CM)				
(9 compases)				
I 1-9 Inflexión al ii 10-11		I 12-21 Inflexión al vi 22-23		
Dominante (14 compases en GM)				
(9 compases)				
V/V/V (dominante de la dominante de la dominante) 24	V/V (dminante de la dominante) 25	V (dominante) 26-27	ii ó v/V 28	V 29-38

Inflexión al bIII 39-48 (9 compases en EbM)

Inflexión al IV 49-52
--

(10 compases en AbM)	
Inflexión al i	VIb 55-63

(relativo menor/IIIb, IIIb es a su vez V/VIb) 53-55	
i 64-70	

Tónica (40 compases en CM) I 71-111

(8 compases en EbM)	
i 112-116	IIIb 117-120
iv 121-125	

i 126-135 (9 compases)
--

Tónica (30 compases en CM) (11 compases) (13 compases)		
I 136-147	IV 148-150	I 150-163
i 164-167		

Tónica (14 compases en CM) I 168-182
--

Después de hacer este segundo análisis, lo primero que pude advertir fue que existe cierta periodicidad armónica, e decir, cada vez que la armonía se estabiliza en cierto grado de la escala con una función armónica relevante, o cada vez que se establece un nuevo centro tonal, lo hace por periodos de cierta regularidad (alrededor de 9 compases).

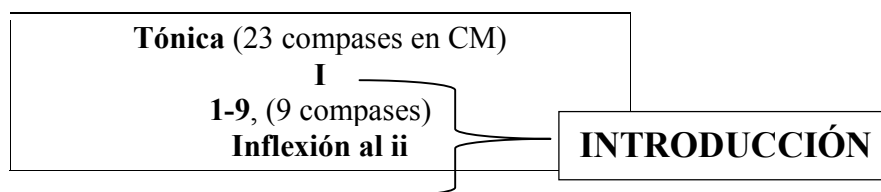
II.2. Análisis estructural formal

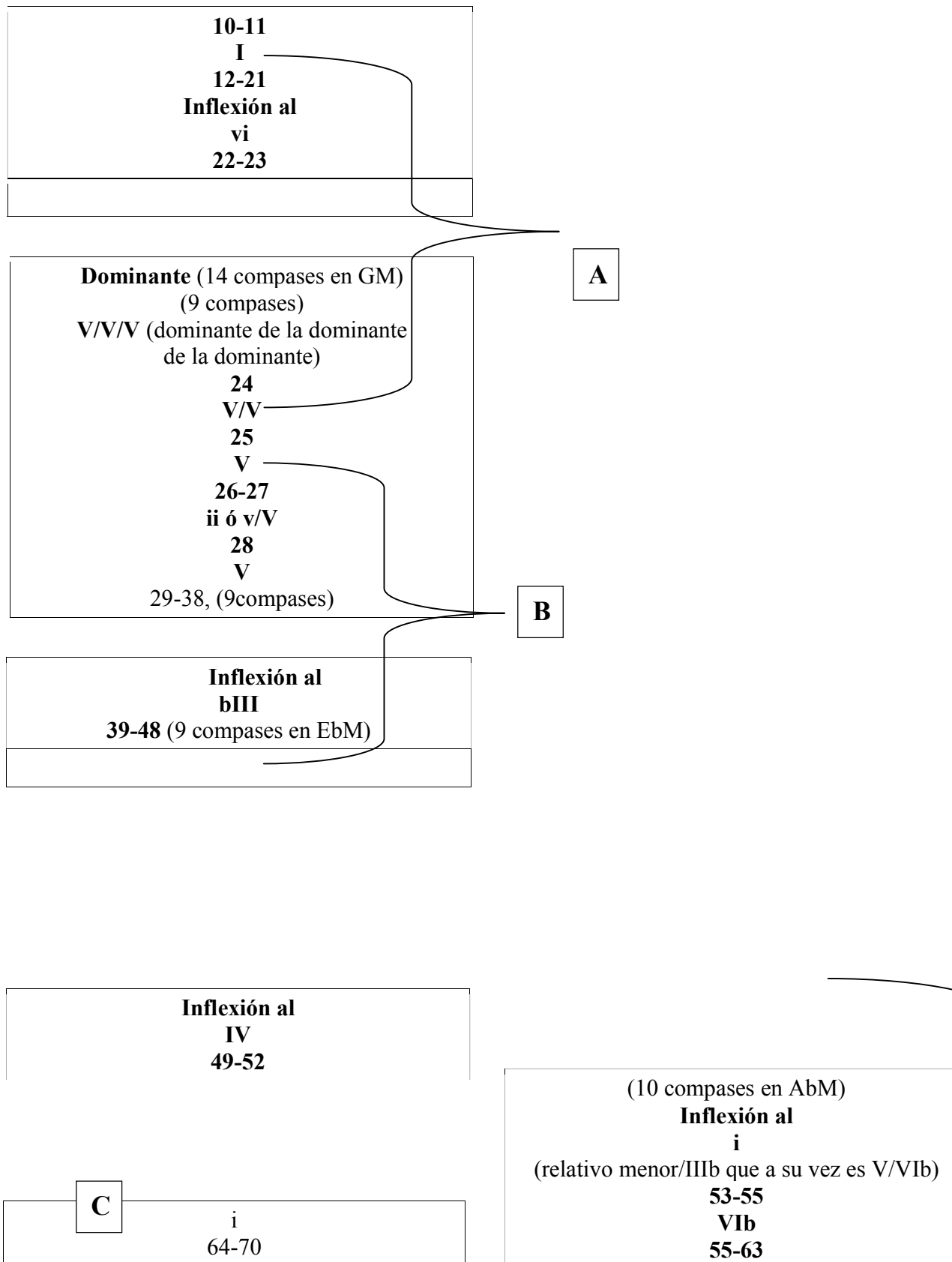
A continuación presentaré un análisis de las partes de la obra, dividiendo cada una de ellas en las frases que la componen.

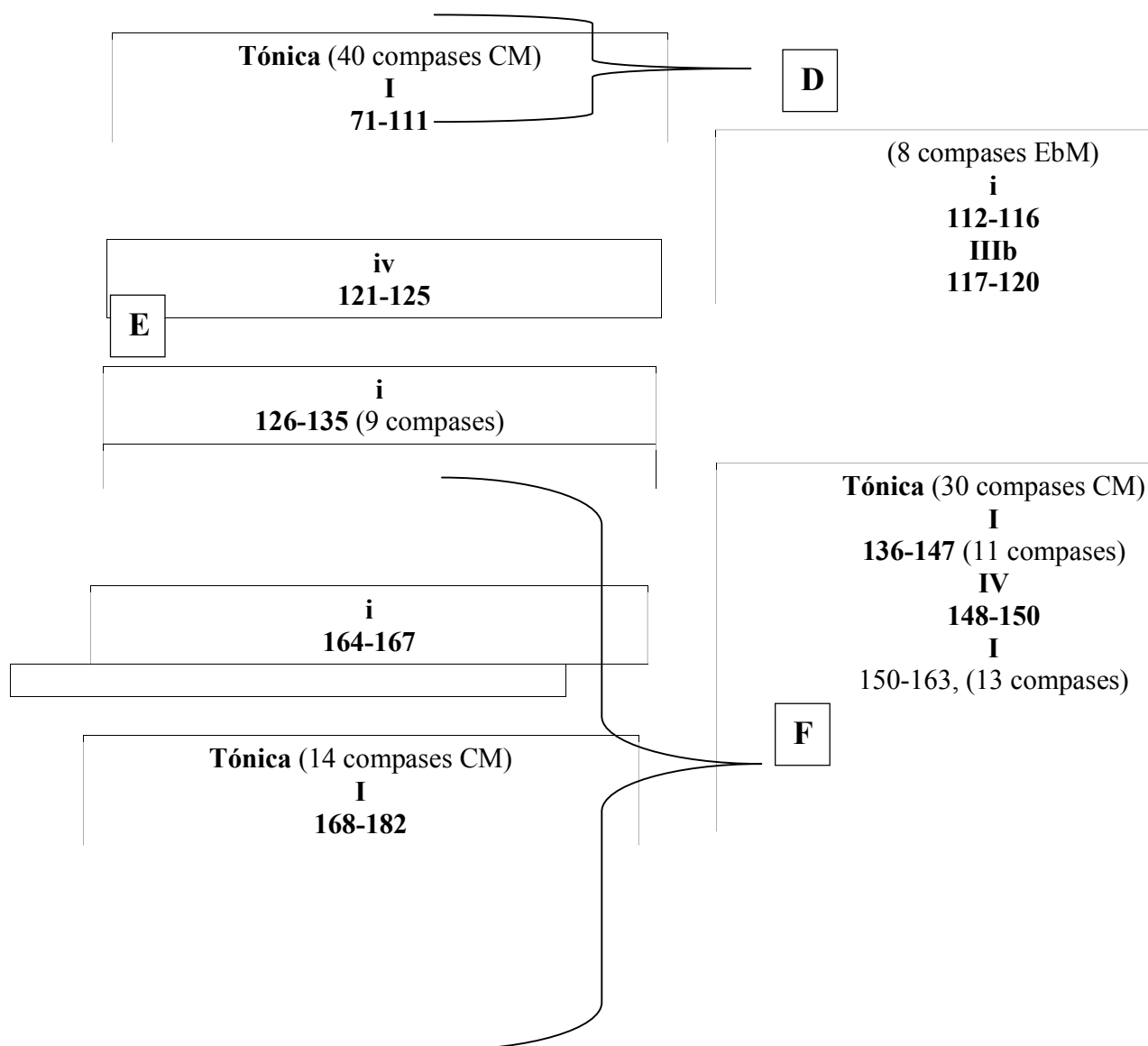
Intro		A			B				C		D1	D2	D3	E		F			
Int.1 1-5	Int.2 6-12	A1 13- 16	A2 17- 20	A3 21- 25	B1 26- 29	A3' 30- 33	B3 34- 38	B4 39- 48	C1 49- 56	C2 57- 70	71- 86	87- 94	95- 102	E1 103- 112	E2 113- 135	D3' 136- 143	E1' 144- 153	F3 154- 171	Coda 172- 182
1-12		13-25			26-48				49-70		71-102			103-135		136-182			

La conclusión a la que este análisis me lleva, es que la obra tiene una forma lineal en la que siempre va apareciendo material nuevo. Se hacen algunas variaciones de ciertos temas aislados (A3', D3' y E1') pero cada sección o parte que va apareciendo es nueva: no ha sido presentada antes ni es una variación de otra.

En este segundo análisis de la estructura, mezclaré ambos aspectos, tanto el estructural formal como el armónico, para descubrir la relación que existe entre las regiones armónicas y las partes que componen la obra.







II.3. Análisis de dificultades técnicas

El hecho de que esta obra no fuera escrita originalmente para guitarra y voz sino para piano y voz, representó una de las mayores dificultades técnicas para mí mientras estudiaba la partitura, pues aunque la transcripción que hizo W. Matiegka está muy bien pensada y las disposiciones están resueltas de una manera muy inteligente para la guitarra, hay pasajes sobre todo al principio que resultan muy intrincados. También

hay algunos arpeggio de más de cuatro notas, sobre todo en la parte final que no es posible tocar sin tener que repetir algún dedo de la mano derecha. Este tipo de detalles técnicos hacen evidente que la obra no está pensada para ser tocada por una guitarra, pero no son tan graves como para impedirlo.

Otro problema con el que me enfrenté mientras estudiaba la obra, fue que encontré varios errores de edición, tales como: notas falsas y compases partidos a la mitad. Para verificar y corregir estos errores tuve que comparar mi partitura con la original para piano y voz. También conseguí distintas grabaciones para cotejar auditivamente las distintas versiones con mi partitura.



Este sistema retomado de la partitura para guitarra y voz presenta dos errores de edición: por una parte, el compás encuadrado nos muestra un acorde distinto al de la partitura para piano y voz. No sólo es muy disonante y poco común para la época, sino que además es muy difícil de tocar en la guitarra. Por otra parte el compás que le sigue aparece interrumpido a la mitad (sin aviso de cambio de compás) para ser continuado en la página siguiente.

III. PROPUESTAS PARA SOLUCIONAR LAS DIFICULTADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Cuando empecé a estudiar esta partitura, no me gustó mucho su aparente simplicidad armónica pues aunque inflexiona constantemente está plagada de primeros y quintos grados incluso en las nuevas tonalidades. Sin embargo, dentro de esta simplicidad hay toda una gama de matices y variaciones armónicas más sutiles, como las disposiciones de los acordes y su estado. Estas variables generan distintos efectos emocionales en quien las escucha y tensiones que no son tan evidentes. Por tal motivo, una de mis propuestas a quien quiera estudiar esta obra es poner especial atención en todas las indicaciones de dinámica y de matiz que Beethoven escribió en la partitura, pues es evidente que este genial compositor estaba muy consciente de esta relación entre sutilezas armónicas e intensidad interpretativa, y es en este plano en el que Beethoven expresa su gran emotividad en esta obra.

CAPÍTULO III

MILONGA DEL ÁNGEL, MUERTE DEL ÁNGEL Y RESURRECCIÓN DEL ÁNGEL DE ASTOR PIAZZOLLA

I. CONTEXTO HISTÓRICO

I.1. Biografía

Astor Pantaleón Piazzolla nació el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina. Cuatro años después se mudó con su familia a Nueva York donde empezó a estudiar piano a los nueve años. En 1936 regresó con su familia a Argentina donde creó el género denominado Tango Sinfónico.

Su carrera musical comenzó al participar como bandoneonista en la orquesta de Aníbal Troilo. En 1952 ganó una beca del gobierno francés para estudiar en París con Nadia Boulanger. En 1955 Astor volvió a Argentina y formó el Octeto Buenos Aires y la orquesta de bandoneón y cuerdas. Estudió música clásica con el compositor argentino Alberto Ginastera. En los 60's su impulso creador se basó en el quinteto como agrupación básica. En 1970 formó el Conjunto 9. En la década de los 80's regresó con el Quinteto y se dio a conocer por todo el mundo ofreciendo conciertos.

En sus últimos años prefirió presentarse en conciertos como solista acompañado por una orquesta sinfónica, con presentaciones esporádicas con su Quinteto.

El 4 de agosto de 1990 Astor Piazzolla sufrió en París una trombosis cerebral. Después de dos años de enfermedad falleció el 4 de julio de 1992 en Buenos Aires.

I.2. Contexto socio político

A finales del siglo XIX, Buenos Aires era una ciudad en expansión, con un gran crecimiento demográfico conformado principalmente por la migración española, italiana, alemana, húngara, esclava, árabe, judía que componían la gran masa obrera desarraigada, pobre y desarticulada debido a las barreras lingüísticas y culturales que había entre todos ellos. Esta población en Buenos Aires estaba muy descompensada, pues el 70% de ella estaba compuesta por hombres que habían llegado ahí en busca de fortuna. Argentina pasó de tener dos millones de habitantes en 1870 a cuatro millones veinticinco años más tarde. La mitad de esa población se concentraba en Buenos Aires donde el porcentaje de extranjeros llegó a ser del 50 por ciento y a donde acudían también gauchos e indios procedentes del interior del país.

En este contexto, Vicente Piazzolla o "Nonino", inmigrante italiano, vendía bicicletas. Tenía pasión por las motocicletas y uno de sus clientes fue el violinista Astor Bolognini. Por amistad y en su honor, el hijo único de Nonino y Asunta Manetti fue llamado Astor Pantaleón Piazzolla. Durante su niñez en Nueva York (de 1925 a 1936), aprendió a hablar cuatro idiomas: castellano, inglés, francés e italiano. Desde muy joven entró en contacto tanto con el jazz como con la música de compositores clásicos como Bach.

Comenzó a tocar el bandoneón a los ocho años cuando su padre le compró uno en una casa de empeños. A los doce años tomó clases con Bela Wilda, un pianista húngaro discípulo de Sergei Rachmaninov. A través de sus clases de piano, Piazzolla tuvo contacto con la música de dos de los compositores que más admiró: Bach y Bartok.

En 1935, a los 15 años, conoció a Carlos Gardel, quien le invitó a participar como un joven vendedor de diarios en la película que estaba rodando en esos días "El día que me quieras". Gardel invitó al joven a unirse en su gira, pero para su suerte el padre de

Astor no lo dejó ir por ser muy joven aún. Por suerte, pues ésta fue la gira en la que Gardel y toda su banda perdieron la vida en un accidente aéreo.

En 1936, regresó con su familia a Mar del Plata Argentina, en donde comenzó a actuar en algunos grupos de tango. Su inclinación por el tango lo llevó a radicar en Buenos Aires a los 17 años, en 1938. Cada mañana iba a escuchar a la Orquesta del Teatro Colón, mientras continuaba tocando tango por las noches.

En 1942 se casó con Dedé Wolff y de éste, su primer matrimonio, nacieron sus dos hijos: Diana en 1943 y Daniel en 1944.

En 1966 se separó de Dedé Wolff, e inició con Amelita Baltar, la cantante que estrenó la “Operita”, una relación sentimental que duró cinco años.

Astor Piazzolla falleció en Buenos Aires en 1992, pero su obra se esparció al cine y al teatro, produciendo unos cincuenta discos, pero sobre todo dejó la enorme influencia de su estilo. Posteriormente la Fundación Piazzolla fue liderada por su viuda, Laura Escalada.

I.3. Contexto artístico-musical

Los estudiosos coinciden en señalar la década de 1880 como el momento en el que el tango nace como tal. Este es el punto de partida de lo que hasta entonces no era más que una determinada manera de bailar la música. En la sociedad donde nace el tango, por lo que respecta a los blancos, escuchaban y bailaban habaneras, polkas, mazurcas y algunos valeses, mientras que los negros, un 25% de la población de Buenos Aires en el siglo XIX, bailaban al ritmo del candombe.

En un principio, el tango era tocado por pequeños grupos integrados únicamente por violín, flauta y guitarra, el bandoneón se integró a estos pequeños conjuntos hasta un par de décadas después, en 1900 aproximadamente, y fue sustituyendo a la flauta poco a poco.

El nuevo ritmo se asoció desde su inicio al ambiente prostibulario, ya que eran prostitutas y "camareras" las únicas mujeres que lo bailaban. Los burgueses de Buenos Aires no tenían reparos en bajar a los arrabales para divertirse y bailar, pero el tango no era aceptable en sus casas niailable con las señoritas de su ambiente y por eso permaneció durante muchos años como algo marginal y de clase baja. Sin embargo, los viajes de estos burgueses a Europa, especialmente a París, fueron el desencadenante para la expansión y revaloración de este nuevo estilo. Una vez en París, el escaparate de Europa, la capital de la moda, su extensión al resto del continente primero y todo el mundo después, fue algo sencillo y rápido. De esta forma el tango entra en los salones más distinguidos de Buenos Aires avalado por Europa, el mejor pedigrí para una burguesía emergente que luchaba por hacer de su ciudad el París de América.

Sin embargo, esta moda trajo consigo también simultáneamente el rechazo, lo antiguo se enfrentó a lo nuevo, la censura se enfrentó a la apertura. El Papa Pío X lo proscribió, el Káiser lo prohibió a sus oficiales y la revista española La Ilustración Europea y Americana hablaba del "...indecoroso y por todos conceptos reprobable 'tango', grotesco conjunto de ridículas contorsiones y repugnantes actitudes, que mentira parece que puedan ser ejecutadas, o siquiera presenciadas, por quien estime en algo su personal decencia". Pero la suerte estaba ya echada: el tango había triunfado. El mundo, en una nueva preguerra descubrió y admiró a Carlos Gardel y al final del conflicto la supremacía de Estados Unidos abrió paso al swing que fue el precursor del rock and roll.

En este contexto musical, Piazzolla estudió armonía y música contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger (1887-1979). Cuando volvió a Argentina en 1937, el tango estrictamente tradicional aún reinaba. Mientras tanto, Astor tocaba en clubes nocturnos con una serie de grupos poco reconocidos hasta que en 1939 ingresó como bandoneonista en una de las grandes orquestas de esos años, la de Aníbal Troilo Pichuco, considerado en ese momento el mejor bandoneonista en Buenos Aires y a quien Astor reconoció como uno de sus

maestros. Además de bandoneón de fila, Astor fue su arreglista y ocasionalmente pianista, en reemplazo del de planta.

En 1941 inició sus estudios musicales con Alberto Ginastera y más tarde, en 1943, estudió piano con Raúl Spivak. En este mismo año inició sus composiciones de carácter "erudito" con la Suite para Cuerdas y Arpa, y en 1944 dejó la Orquesta de Troilo para dirigir la orquesta típica que acompañaba al cantor Francisco Fiorentino hasta 1946, cuando forma su primera orquesta que disuelve en 1949. Con esta orquesta comenzó a desarrollar sus capacidades creadoras en composiciones y orquestaciones con un mayor criterio armónico y dinámico. Durante una década (1943-1953) Piazzolla escribió obras académicas, por ejemplo la "Sonata para Piano No. 1 Op. 7" (1945), "Rapsodia Porteña para Orquesta Sinfónica Op. 8" (1947), "Suite para oboe y cuerdas Op. 9" (1949), "Sinfonía Tema Buenos Aires Op. 15" (1951), y la "Sinfonietta" Op. 19 (1953). En su obra sinfónica se puede advertir la influencia de Ginastera, y en la armonía y el tratamiento rítmico la de otros compositores del siglo XX como Bela Bartok, Igor Stravinski y Paul Hindemith, también tuvo influencias del jazz.

En 1946 compuso el tango El Desbande, considerado por Piazzolla como su primer tango por poseer una estructura formal diferente, y poco después comenzó a componer música para películas. El tango más moderno de Piazzolla empezó a provocar las primeras polémicas entre los tangueros clásicos. Fue muy criticado por los tangueros de la "Guardia Vieja" (ortodoxos en cuanto a ritmo, melodía y orquestación). En 1953 presentó la obra Buenos Aires (Tres movimientos Sinfónicos) en el concurso Fabien Sevitzky. Piazzolla ganó el primer premio y la obra fue interpretada en la Facultad de Derecho de Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica de la Radio del Estado. Al finalizar el concierto la polémica llegó a los golpes, debido a la indignación que provocó en cierto sector "culto" del público, la incorporación de dos bandoneones a una orquesta sinfónica. Entre los años 1950 y 1960 los tangueros ortodoxos, quienes lo consideraban "el asesino del tango", decretaron que eso no era tango. Sus obras no eran difundidas por las estaciones de radio y los comentaristas lo

atacaban. Las disqueras no se atrevían a editar su música, lo consideraron un “snob irrespetuoso que componía música híbrida, con exabruptos de armonía disonante”. Aunque en los años posteriores sería reivindicado por intelectuales y músicos de rock. La relación de Piazzolla con ese medio fue complicada, mezcla de amor y desprecio, admiración y desdén. “No puedo detenerme, no puedo conformarme; después de cierto tiempo, tengo que romper todo y empezar de nuevo. Y así fue siempre, desde que largué con Troilo: cambiar, enfrentarme a la resistencia de la gente, a los tangueros ultraconservadores que me despreciaron, me segregaron, me insultaron como si yo hubiera sido el demonio...”⁵ Así hablaba Astor Piazzolla durante una entrevista realizada en 1988.

En los primeros años 50’s Piazzolla dudó entre el bandoneón y el piano, y pensó dedicarse exclusivamente a la música clásica, en la que ya había incursionado como compositor. Con esas ideas y harto por la falta de oportunidades en el país, viajó a Francia en 1954 becado por el Conservatorio de París. Pero una vez instalado en París decidió renunciar a la beca para estudiar con la célebre musicóloga Nadia Boulanger, quien lo persuadió de desarrollar su arte a partir de lo que le era más propio: el tango y el bandoneón. Como sus tangos, habían tenido exitosa difusión, las orquestas populares de Francia los conocían, pero al existir reglas restrictivas en protección de los músicos locales que impedían que músicos extranjeros actuaran en lugares públicos, sólo le estaba permitido grabar. Por eso, a través del director de Editions Universelles, editorial autorizada para distribuir sus obras en Francia, y de un prestigioso director de una orquesta de tango francesa, consiguió grabar en 1955 con miembros de la Orquesta de la Ópera de París y el pianista de jazz Martial Solal una serie de tangos.

De regreso a Argentina, Piazzolla se concentró en dos proyectos distintos, la orquesta de bandoneón y cuerdas, con la que dio a conocer una nueva generación de

⁵ COLECCIÓN DE TANGO DE CLARIN, Astor Piazzolla: vida y obra de un músico que dio vuelta la historia del tango.

tangos propios, y por otro lado, la creación del Octeto Buenos Aires. En su selección de músicos para el octeto -similar a la jazzística norteamericana de Gerry Mulligan- terminó por delinear arreglos más atrevidos con timbres poco habituales para el tango, como la introducción de la guitarra eléctrica. Hay quienes dicen que ese Octeto fue el cenit artístico de toda su carrera.

En 1963 formó un Nuevo Octeto, que no alcanzó el óptimo nivel del anterior pero le permitió incorporar nuevos timbres como flauta, percusión y voz.

La formación de los 60 fue, básicamente, el quinteto. Su público estuvo integrado por universitarios, jóvenes y el sector intelectual; aunque no era un artista de masas, estaba en pleno período creativo y se rodeó de los mejores músicos. En 1963 también ganó el Premio Hirsch por su "Serie de tangos sinfónicos". Adiós Nonino, Decarísimo y la Muerte del Ángel fueron el principio de un periodo de éxito que tendría su cúspide en 1965 cuando ofreció un concierto con su Quinteto en el Philharmonic Hall of New York, dando a conocer la Serie del Diablo, la completa Serie del Ángel y "La mufa". Además, en ese mismo año trabajó en estrecha colaboración con Jorge Luis Borges poniendo música a sus poemas.

En 1967 empezó su colaboración con el poeta Horacio Ferrer, con quien compuso la Operita "María de Buenos Aires". En 1970 volvió a París donde, también con Ferrer, creó el oratorio "El pueblo joven". Ese mismo año formó el Conjunto 9, y se presentó en Buenos Aires y en Italia.

En la década de los 80 retomó la composición de obras sinfónicas y piezas de cámara. Los siguientes diez años fueron los mejores de Piazzolla respecto al reconocimiento y difusión de su música. Fue aclamado en sus giras por Europa, Sudamérica, Japón y Estados Unidos, se coronó en conciertos con el Quinteto, orquestas sinfónicas, cuartetos de cuerdas, su sexteto y presentaciones como solista

En sus últimos diez años, escribió más de 300 tangos y unas cincuenta bandas sonoras de películas. Es uno de los pocos compositores que pudo grabar y representar en conciertos casi la totalidad de su obra.

La música de Astor Piazzolla incorporó al tango un poco de jazz y un poco de música clásica, alcanzando un grado de sofisticación formidable en ese ritmo.

I.4. Reflexión personal

Piazzolla fue un músico atrevido y vanguardista que al final de cuentas supo imponerse frente a las críticas y la censura de los tangueros ortodoxos, colocando su arte al más alto nivel en todo el mundo.

Al ver la trayectoria de este músico y compararla con la de los otros dos compositores ya estudiados, me emociona mucho la idea de descubrir un compositor plenamente realizado en su quehacer, sin subordinaciones, ni ante la burguesía ni ante la Iglesia, pero tampoco ante los intereses del mercado y las disqueras de masas. Esta autosuficiencia y osadía a crear su propio camino es lo que más admiro de este músico.

En realidad admiro mucho a todos estos compositores, pero Piazzolla, por sentirme más cercano a él en cuanto a época y territorio, es un ejemplo más concreto y práctico de lo que tiene que hacer un compositor contemporáneo para desarrollarse plenamente en lo musical; ver culminada casi la totalidad de su obra en grabaciones y conciertos, y poder vivir de la composición.

II. ANÁLISIS MUSICAL Y PROPUESTAS PARA SOLUCIONAR LAS DIFICULTADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Lo que voy a presentar en este capítulo no es realmente una sola obra, sino más bien tres piezas distintas, cada una de ellas basada en uno de los movimientos o partes de la Serie del Ángel de Astor Piazzolla. Son tres versiones distintas de cada una de las partes de la serie, algunas más apegadas que otras a la versión original, pero en ninguno de los casos la relación con la original es lo suficientemente alejada como para no reconocer a “simple vista” de lo que se trata. Esto lo he comprobado tocando en público esta serie sin anunciar las piezas, y la audiencia (aunque no sea gran conocedora de esta música) ha reconocido fácilmente de lo que se trata, o por lo menos ha reconocido alguna de las partes, incluso en el caso de la versión más alejada del original, la de Brouwer.

La versión que voy a tocar de la Milonga del Ángel es el arreglo que hizo Baltazar Benítez. Me parece que es una versión bastante bien lograda, es la que más me gusta aunque tal vez no sea la más cercana en carácter a la original de Piazzolla para su quinteto. Benítez se tomó bastantes libertades e imprimió su estilo personal en esta transcripción pero en mi opinión, esto no la degradó, simplemente nos presenta otra opción, enriquecida con unas ideas distintas.

Esta obra tiene una armonía relativamente estable en el sentido de que existe un centro tonal reconocible a pesar de que Piazzolla es un compositor del siglo XX y utiliza recursos modernos que rompen con algunos cánones de la armonía tradicional. Sin embargo, su música no pretende romper con la tonalidad, ni siquiera con la tradición, pues sus temas parten siempre de la música popular argentina.

La milonga es una forma musical que llega hasta los suburbios desde los cantos campesinos de los gauchos argentinos y uruguayos. Según palabras del propio Borges, la milonga y el tango sólo pudieron haber nacido en Montevideo o Buenos Aires. Esta pieza de Piazzolla conserva el patrón rítmico característico de la milonga

original, es decir, los acentos en cada compás están divididos en grupos de 3+3+2. Esto es algo que se percibe muy claramente desde el principio, sin embargo, mi sugerencia es enfatizar el bajo, que es la voz que establece esta cualidad rítmica, llegando incluso a acentuar más el segundo grupo que el primero, sin correr el riesgo de perder el tiempo uno de cada ciclo, pues la melodía es suficientemente clara para ubicarnos.

La versión que hace Brouwer sobre la Muerte del Ángel es la más alejada de la original de Piazzolla, de entre las tres versiones distintas que voy a tocar de las partes de esta serie, pero a la vez es la más “guitarrística” pues Brouwer no sólo es un gran compositor, sino también es buen guitarrista. Pero como ya dije, nunca se deja de reconocer de qué obra se trata, incluso hay ediciones de esta pieza, como la de Baltazar Benítez, en la que el título aparece como “Variaciones sobre un tema de Astor Piazzolla”, u otras donde el título aparece simplemente como “Tango” y como coautores aparecen ambos compositores (Piazzolla-Brouwer), pero en ningún caso el título aparece como “Muerte del Ángel”, sin embargo es reconocible que se trata de esta obra. Lo que hace Brouwer en su versión es “destazar” la pieza original y reordenar las partes, uniéndolas otra vez con nuevas secciones o puentes musicales que él mismo compone. De hecho toda la introducción que consta de los 32 primeros compases no aparece nunca en la composición original. Esta introducción empieza con una melodía nueva en el bajo, de la cual sugiero acentuar los contratiempos para darle un carácter más cercano al del tango. Otra sugerencia para esta introducción es tocarla con un carácter improvisatorio, deteniéndose esas pequeñas fracciones de tiempo necesarias para disfrutar las sonoridades y resonancias de la guitarra, o tocando otras partes sin respetar al pie de la letra el tiempo, de forma cuadrada. Por ejemplo en la parte de los glissandi, los cuales propongo tocar uno tras de otro inmediatamente sin importar la medida, sino teniendo en mente más bien el efecto sonoro, como un “ping-pong” de glissandi ascendentes y descendentes. Para esta sección sugiero tocar la figura en pizzicato de los compases 25 a 28, simulando la técnica que en guitarra eléctrica se llama “palm muting”, es decir: opacar las cuerdas

con la parte externa de la palma de la mano derecha mientras se pulsán las cuerdas únicamente con el dedo índice simulando sostener un plectro o “plumilla”.

Así como la música afro-antillana, este movimiento tiene una clave rítmica que es muy importante no “perder de vista” entre toda la serie de figuras rítmicas distintas que se empalman y contraponen a lo largo de la pieza, pues esta síncopa de quintas ascendentes es la figura protagónica del movimiento, si se olvida también se pierde el sabor de la síncopa de Piazzolla. Esta clave está presentada por la figura que hace el bajo solo, justo después de la introducción, pero algo de esta clave también tendría que estar presente en la primer melodía del bajo de la introducción, de la cual ya hablé. Esto sería algo así como presentar la variación antes que el tema.

La sugerencia más amplia que hago para tocar esta obra es acercarse a otros géneros musicales de corte popular como el jazz, el folklore latinoamericano (en cualquiera de sus múltiples formas: tango, milonga, chacarera, candombe, gato, bolero, son, andina, etc.) o cualquier otro género que tenga una relación directa o indirecta con la música de Piazzolla y que nos pueda enriquecer y complementar la valiosa base técnica que nos brinda la música académica occidental, que es en la que se especializan los Conservatorios y Escuelas de “música formal”, pero que no nos acerca al estilo y “sabor” de lo popular latinoamericano, que, como ya he dicho, es un elemento esencial en la música de este compositor. Yo, por ejemplo, que en mi vida profesional como músico me he acercado a algunos de estos géneros como el jazz y la música afroamericana, he incorporado algunas digitaciones y posiciones que se usan en esta música y que no son tan comunes en la guitarra clásica. La práctica de esta otra música también me ha ayudado muchísimo en la comprensión del sentido rítmico de la síncopa y su sensualidad vital. Profundizando más en este aspecto, también recomiendo tener un acercamiento a nivel cultural más general al contexto del compositor. Yo tuve la fortuna y la oportunidad de viajar en 2007 a Argentina y Uruguay y tener un contacto directo con estas culturas. Pero si no se tiene esta posibilidad, siempre existen otras opciones, ya sea a través del arte (cine, literatura, pintura, etc.) o cualquier otra forma de expresión cultural.

A continuación presentaré un análisis armónico de la Milonga del ángel, contenido en un mapa estructural dividido en las partes que la componen.

Inmediatamente después presentaré un análisis netamente formal de la pieza que sintetice lo anterior y que clarifique la estructura.

Intro 1-4 (i)						
<table border="1"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td> a 5-8 a' 21-24 puente (segno) 35-36 </td> <td> b 9-20 b' 25-34 (esta sección inflexiona a varias tonalidades; finalmente se establece en Bb menor: 17 - iv - #VI – ii – v – vii – bii) 37-48 </td> </tr> </table>		A	B	a 5-8 a' 21-24 puente (segno) 35-36	b 9-20 b' 25-34 (esta sección inflexiona a varias tonalidades; finalmente se establece en Bb menor: 17 - iv - #VI – ii – v – vii – bii) 37-48	
A	B					
a 5-8 a' 21-24 puente (segno) 35-36	b 9-20 b' 25-34 (esta sección inflexiona a varias tonalidades; finalmente se establece en Bb menor: 17 - iv - #VI – ii – v – vii – bii) 37-48					
Intro' 49-52 puente' 53-54		<table border="1"> <tr> <td style="text-align: center;">C</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">55-62</td> </tr> </table>	C	55-62		
C						
55-62						
<table border="1"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> </tr> <tr> <td>63-64 (modulación de regreso a La m) D.C. al segno e fine</td> </tr> </table>		A	63-64 (modulación de regreso a La m) D.C. al segno e fine			
A						
63-64 (modulación de regreso a La m) D.C. al segno e fine						
Fine 65-69						

Intro				
<table border="1"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> </tr> <tr> <td>a b</td> </tr> <tr> <td>a' b'</td> </tr> <tr> <td>puente</td> </tr> </table>	A	a b	a' b'	puente
A				
a b				
a' b'				
puente				

B

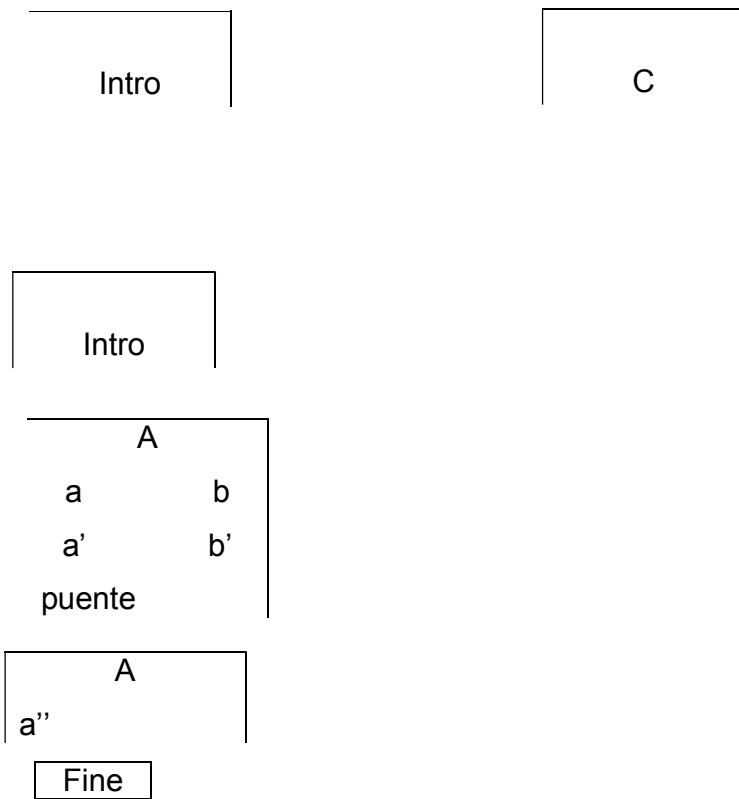
I.2. Contexto socio político

La historia del pueblo cubano se puede dividir en tres grandes momentos:

- Período Colonial español (1492 - 1898).
- Período Republicano (1898 - 1959).
- Período Revolucionario (posterior a 1959).

Cuba fue durante la mayor parte del siglo XIX una sociedad marcada por la institución de la esclavitud, pero el problema social más grande de la isla era su dependencia política de España, la lucha política entre blancos y negros, criollos y españoles, isla y metrópoli. Lucha que no se concretaría sino hasta el siglo siguiente, pero que sería el germen del espíritu rebelde de este pueblo. En 1868 hubo en Cuba una Guerra Grande o Guerra de los Diez Años contra el gobierno colonial, un primer conato de independencia que le confirmó a cubanos y españoles la idea de que el cambio político era posible como resultado de la insurgencia. Al año siguiente (1869) un adolescente de 16 años, José Martí empezó a publicar “La Patria Libre” un periódico estudiantil, motivo por el cual las autoridades españolas encarcelaron primero y luego expulsaron de la isla al joven. En el exilio, Martí junto con otros exiliados como él, publicó sus primeros escritos sobre el presidio político en Cuba. En 1892, Martí fundó el Partido Revolucionario Cubano que logró la independencia cubana en 1898. Martí fue un precursor de ciertos aspectos del actual régimen cubano. Fue un nacionalista, un crítico del imperialismo estadounidense y un promotor de la autonomía y unidad de Latinoamérica. Como apunta Octavio Paz: “La unidad de la desunida Hispanoamérica está en su literatura”.

La nueva República Cubana, a raíz de la independencia de España, fracasó a causa de todos los vicios de la corrupción, la mala administración política y económica, la dictadura batistiana, las intervenciones militares norteamericanas, la imposición de la Enmienda Platt a la nueva Constitución, etc. Eusebio Leal Spengler (historiador de la ciudad de La Habana) dice: “la nuestra fue una República que nace bajo la circunstancia de no ser la hija legítima de la Revolución, sino un aborto”.



Elaborar este mapa me sirve para demostrar que la estructura de esta obra es muy simple. Las composiciones de Astor Piazzolla están cargadas de una gran intensidad emocional más que de estructuras muy complejas. El intérprete, e incluso el oyente, pueden advertir con cierta facilidad la estructura completa de la obra en una primera audición. El hecho de recurrir constantemente a las mismas ideas musicales favorece el aspecto emotivo de la música en vez de activar canales más intelectuales de nuestra atención. Por lo tanto, no haré un análisis de este tipo para cada una de las partes de esta serie.

CAPÍTULO IV

PAISAJE CUBANO CON CAMPANAS DE LEO BROUWER

I. CONTEXTO HISTÓRICO

I.1. Biografía

Juan Leovigildo Brouwer, nacido el 1 de marzo de 1939 en La Habana, Cuba, es compositor, guitarrista y director de orquesta. Inició sus estudios musicales en su país natal, perfeccionándolos posteriormente en la Juilliard School de Nueva York y en la Universidad de Hartford en Estados Unidos de Norteamérica. Estudió composición con Vincent Persichetti y Stephan Wolpe.

Al regresar a su país, Brouwer desempeñó diversas actividades oficiales, como la dirección del Departamento Musical del Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica (ICAIC); Director del Departamento de Música Experimental y profesor de composición del Conservatorio de la Habana. Además destacó como guitarrista al presentarse en varios festivales europeos (Aviñón, Edimburgo, Berlín).

Su obra va más allá del espíritu nacionalista, es también el reflejo de un firme compromiso con los ideales y pensamientos de la Revolución Cubana. Músicos como los estadounidenses Charles Ives y John Cage, el italiano Luigi Nono o el alemán H. W. Henze, influyeron de forma decisiva en su obra conduciéndolo hacia un nuevo estilo de composición: la música aleatoria.

Entre su obra se encuentra música para películas y composiciones como: Sonogramas I para piano; Sonogramas II para orquesta; Cantigas del tiempo nuevo para piano, arpa, dos percusionistas, coro infantil y actores; Homenaje a Mingus para jazz y orquesta; varios conciertos para guitarra y orquesta; Homenaje a Falla; Tarantos; Metáfora del amor; Concierto para violín y orquesta; entre otras.

Se condenó a la República por su corrupción política y económica, pero la producción cultural de esta época fue muy prolífica. Los artistas e intelectuales defendieron su nueva independencia e identidad a través de sus publicaciones en numerosas revistas y periódicos.

Uno de los rasgos más característicos de la economía cubana en el contexto de subdesarrollo en el que se desarrolló hasta 1958, fue su gran dependencia externa. El triunfo de la Revolución Cubana enfrentó siempre el obstáculo del bloqueo económico norteamericano. Entre 1964 y 1975, la estrategia de Cuba para crear las condiciones indispensables para su industrialización se centró en las exportaciones azucareras a los países socialistas. Por un lado la élite política estaba a favor del azúcar, y por el otro, la élite intelectual en contra de la excesiva dependencia nacional en el monocultivo. Anteriormente en 1936, Fernando Ortiz publicó una “Crítica de la caña” para denunciar el poder centralista y desbordante de esta industria y de sus efectos negativos en la sociedad cubana.

Únicamente mediante las condiciones creadas en el marco de los sistemas de división internacional socialista del trabajo se puede concebir los niveles de desarrollo alcanzados por Cuba.

En el período que va de 1960 a 1987 el intercambio comercial con la URSS representó el 62% del total. La URSS mandaba a Cuba laminados, televisiones, radios, acero, fertilizantes, hilados y tejidos, entre otros productos. Pero la colaboración a Cuba de otros países socialistas como Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia o Rumania también fue muy importante. Esta situación colocó a la isla en un estado de alta vulnerabilidad tanto económica como político-ideológica, pues con la caída de la Unión Soviética, Cuba entró en una crisis que Estados Unidos aprovechó para agudizar el embargo.

Hacia mediados de 1995 Cuba empezó a notar cierta mejoría en sus índices económicos que se tradujo en un aumento del producto nacional del 2.5% al finalizar

el año. Pero en 1996, tras el derribe, por parte de aviones cubanos de combate, de dos aeronaves procedentes de una base en Florida que habían penetrado en el espacio aéreo cubano, el Presidente Clinton recrudenció el bloqueo contra la isla.

I.3. Contexto artístico-musical

A principios del siglo XIX la guitarra ocupó un lugar destacado en el mundo musical español. Se inició un renacimiento de este instrumento destacando músicos como Fernando Sor y Dionisio Aguado. Posteriormente, al iniciarse el siglo XX se introdujo definitivamente la escuela del maestro español Francisco Tárrega llegando hasta Cuba.

Hacia la década de los 50's comenzó en Cuba un nuevo período para la guitarra, en el cual y a partir de entonces, Leo Brouwer ha sido una figura central.

Después de la Revolución empezó una campaña de alfabetización admirable, en Cuba se instauró la escolarización general y gratuita al igual que la educación universitaria gratuita. La cultura ocupó un lugar destacado en el programa del Gobierno de la Revolución.

Uno de los aspectos más interesantes de la cultura cubana es su expresión afroamericana. Antes de 1959, Cuba fue fuente de inspiración y país muy querido incluso para los norteamericanos. Hemingway y otros hombres famosos buscaban en Cuba inspiración profesional. Los cubanos eran símbolo de tolerancia étnica para los afroamericanos. Hasta que en 1971 el gobierno cubano inició una ofensiva cultural llamada "Verde Olivo" que pretendía apaciguar los ánimos de la comunidad artística e intelectual que se encontraban divididos entre amigos y adversarios de la Revolución. Se persiguió a los homosexuales, hubo censura e inflexibilidad. La influencia de la URSS aumentó notablemente en ese período. Los cubanos tenían acceso a la música de clásicos del Bloqueo del Este pero no tenían las mismas facilidades para

obtener los clásicos norteamericanos o alemanes del Oeste. En 1980 un grupo de cubanos tomaron la Embajada de Perú para exigir permiso de emigrar por no querer soportar más la situación. Muchos intelectuales y artistas del “exilio interno” o de la “disidencia” pudieron abandonar Cuba en 1980. Algunos artistas o funcionarios de cultura aceptaron becas o cátedras en universidades estadounidenses o europeas. Muchos estudiantes no regresaron después de terminar sus carreras en universidades extranjeras. Así, poco a poco se constituyó la “Diáspora” (cubanos que pueden regresar a la isla cuando quieran, pero que su obra es poco difundida en Cuba), mientras que los exiliados son completamente desconocidos en su país. Nicolás Guillén se convirtió en poeta oficial aunque no aprobara los excesos de los funcionarios de cultura. Severo Sarduy vivió desde 1960 hasta su muerte en París. Alejo Carpentier fue Agregado Cultural de Cuba en París desde 1966 hasta su muerte en 1980. José Lezama Lima no fue amigo de la Revolución. Cuando la política cultural se endureció tuvo que soportar algunos problemas cotidianos debido a la falta de medicamentos para combatir su asma.

Desde la caída del Muro de Berlín, la disolución de la URSS y la eliminación de todas las subvenciones del antiguo Bloqueo del Este, la producción cultural en Cuba se vio reducida drásticamente.

En los 90's los artistas cubanos volvieron a tratar temas prohibidos como la homosexualidad. Películas como “Fresa y Chocolate” o “Guantanamera” que tuvieron gran éxito en el extranjero fueron muy discutidas en Cuba. En 1999, entre el 15% y el 20% de los cubanos vivían en el exilio, sobre todo en Miami, y un tercio de los intelectuales vivía en el extranjero.

En este contexto, Brouwer comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años atraído por el sonido flamenco y motivado por su padre, quien era doctor y guitarrista aficionado. Su primer maestro real fue Isaac Nicola quien fue alumno de Emilio Pujol, y a su vez éste fue alumno de Francisco Tárrega. Dio su primer recital a la edad de 17 años, aunque para este tiempo sus composiciones ya empezaron a llamar la

atención. Preludio (1956) y Fuga (1959), ambas con influencia de Bartok y de Stravinsky, son muestra de su temprana comprensión de música no propia de la guitarra. Viajó a Estados Unidos para estudiar música en la Universidad de Hartford y posteriormente en la Juilliard School, donde Stefan Wolpe le enseñó composición.

Las primeras obras de Brouwer representan su contexto cubano y muestran la influencia de la música afrocubana y su estilo rítmico. Un buen ejemplo de este periodo es el Elogio de la Danza. Aunque es para guitarra sola, su segundo movimiento es un tributo a los Ballets Rusos, mostrando clara conexión con Stravinsky. Le siguieron trabajos como Sonograma I donde refleja el uso de la incertidumbre, Canticum (1968), cuya primera parte representa el proceso por el cual un insecto adulto emerge del capullo e incidentalmente incorpora un inusual cambio de afinación en la sexta cuerda a Mi Bemol, La Espiral Eterna (1971), Concierto para guitarra no. 1, Parábola (1973), y Tarantos (1974). Durante este periodo incorpora el uso del serialismo, el dodecafonismo y los modos seriales abiertos que en parte son inspiración de compositores que escuchaba con predilección como Luigi Nono y Iannis Xenakis.

Temprano en su carrera, Brouwer compuso sus Estudios simples 1-20 para ampliar los requerimientos técnicos de la ejecución en la guitarra. Con estos estudios Brouwer produjo sin duda una obra mayor en el desarrollo de la técnica guitarrística, haciéndolos no solo técnicamente demandantes sino también altamente musicales.

Entre los años 1955 a 1962, etapa que se puede denominar como nacionalista, Leo va de lo nacional y propio a lo continental latinoamericano, y por ese camino a lo internacional. Muchos compositores latinoamericanos comenzaron sus carreras a partir de la segunda mitad del siglo XX como ardientes nacionalistas y se sintieron responsables de llevar a cabo una reconciliación entre las técnicas más avanzadas del modernismo europeo y los elementos melódicos y rítmicos propios del folklore de su país. Tal era el caso de compositores como Heitor Villalobos, Carlos Chávez y Alberto Ginastera. Brouwer, en cambio, define a su música como “música de fusión”

de modelos culturales de lo culto y lo popular, algo que puede pertenecer legítimamente al postmodernismo. Se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales.

Su ambiente cultural no fue popular de raíz, pero en sus obras siempre están presentes los elementos populares, incluso en las obras más elaboradas. Brouwer hace una reinterpretación propia del mundo en sus composiciones, integrando sus visiones, vivencias y cultura en su obra.

Brouwer parte de su cultura afrocubana mágica y ritual. El rito africano en cuanto a música y danza se refiere, contiene un factor repetitivo de células que llevan a la catarsis. Este sistema también se encuentra en la esencia de la corriente minimalista actual.

Una vez formado como guitarrista, Brouwer se inició como compositor con el objetivo de llenar los vacíos del repertorio de la guitarra. En 1956 estrenó su primera gran obra, un preludio en el que logra un contrapunto del tres criollo.

A partir de estos años 60's, el lenguaje de sus composiciones comenzó un periodo más vanguardista. Empleó un lenguaje distinto al de Villalobos que era esencialmente melódico, lo cual nunca fue algo básico en Brouwer.

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 significó para Cuba un cambio total en la vida nacional. Leo fue a Nueva York como becario del gobierno revolucionario. Esto le permitió un contacto más directo con la música de vanguardia que se estaba produciendo. Tras un periodo en el que el compositor maduró sus ideas y compuso algunas obras para otros instrumentos, se inició una etapa en la que se planteó una renovación de la composición para la guitarra.

En Nueva York compuso la serie de los "Estudios Sencillos". Llenar los huecos técnicos existentes en el repertorio, tanto para su instrumento como para otros, fue siempre unas de sus preocupaciones desde sus inicios compositivos. Después creó otras obras donde la forma se convierte en un elemento mucho más importante que el lenguaje directo. Estos cambios pueden notarse con claridad en algunas de sus obras de plena madurez. Desde las "Tres danzas concertantes", en 1958, abandona las formas musicales tradicionales para emplear formas extramusicales: geométricas, pictóricas; formas aleatorias y formas basadas en composiciones celulares de cuatro o cinco notas de las que obtiene una obra completamente estructurada. Este tipo de desarrollo está presente sobre todo en las "Tres danzas concertantes" y en "Cánticum" que según palabras de Emilio Pujol, se convirtió en un punto de partida para la composición guitarrística, al igual que el "Homenaje a Debussy" de Manuel de Falla.

En 1964 compuso "Elogio de la danza", obra en la cual se percibe el ostinato de las danzas que utilizó Igor Stravinsky en sus famosos Ballets rusos. Este elemento se convierte en un continuo rítmico y formal.

A pesar de su alejamiento de la tonalidad y la armadura, mantiene uno o más centros tonales y líneas melódicas compuestas por diferentes planos independientes unos de otros formando temas.

En el periodo de 1967 a 1969 hay en su música un retorno a la tonalidad que nace gradualmente por la necesidad de equilibrio entre reposo (tonalidad) y movimiento o tensión (atonalidad).

A esta etapa se le podría denominar como Posmodernista, tendencia estilística que musicalmente puede consistir en sobreponer distintas tonalidades, aludiendo a distintas obras clásicas que son colocadas en oposición, en contraposición y en interposición.

Muchos de sus colegas y críticos llaman a la fase actual "Neo Romántica". El mismo Brouwer la califica como de "Nueva Simplicidad", que forma parte propiamente del Post-modernismo. Esta nueva tendencia se relaciona con el empleo de recursos expresivos que presentan dos vertientes: una minimalista y otra hiper-romántica. Una característica de este periodo es que prevalece el lirismo de la música que precedió a las corrientes atonales, recurriendo a intervalos como las segundas, cuartas, séptimas o utilizando la variación como procedimiento fundamental de desenvolvimiento, haciendo uso de una célula fundamental como núcleo generador de una obra.

En 1972 concluye su Concierto para guitarra y pequeña orquesta o "Concierto Eligiaco" dedicado a Juliam Bream. Puede ser considerado como una de las obras más importantes y representativas de este periodo. Consta de tres movimientos: punteos, ragas y secuencias constantes de toccata.

Obras representativas de este último periodo compositivo de Brouwer son: "Paisajes Cubanos", "Preludios epigráficos" y "El Decamerón negro".

Su último periodo es prácticamente minimalista, nunca fue tan lejos como Steve Reich, pero una exploración de este estilo es evidente. Brouwer lo describe como el desarrollo de un sistema modular. El Decamerón Negro (1981) probablemente el primero en este estilo, la Sonata (1990), Paisaje cubano con campanas (1996) y Hika (1996) en memoria del compositor japonés Toru Takemitsu es la más reciente.

Así como composiciones originales para guitarra, Brouwer es un ávido arreglista de otros compositores como Elite Syncopations y The Entertainer de Scott Joplin, o Fool on the Hill de The Beatles (Lennon/McCartney), entre muchas otras que ha arreglado para guitarra sola.

Entre sus obras encontramos gran cantidad de piezas para guitarra, varios conciertos y más de cuarenta obras musicales para cine. Leo Brouwer tiene una activa

participación en la organización del Concurso y Festival Internacional de Guitarra de la Habana. Además es fundador del Grupo de Experimentación Sonora ICAIC.

I.4. Reflexión personal

Después de haber leído sobre la situación política y económica de Cuba, quisiera hacer ciertas similitudes entre algunos países latinoamericanos.

El significado simbólico que tiene el azúcar para Cuba es comparable al que tiene el maíz para México. Pero el valor económico de la caña para Cuba es similar al del petróleo para México. En 1942, en plena Guerra Mundial, el gobierno norteamericano compró la totalidad de la zafra cubana, tal y como ahora quiere hacerlo con el petróleo de algunos países “en vías de desarrollo” en plena guerra contra el terrorismo que se ha fabricado para poder intervenir militarmente a “diestra y siniestra” en los países productores de petróleo, como es el reciente caso por todos conocidos de Irak.

Por otro lado, a pesar de los pecados del régimen castrista y de su dictadura, cuando yo tuve la oportunidad de viajar a la isla pude vislumbrar algunos aspectos de su sociedad bastante favorables, tales como:

- Un nivel educativo y académico muy superior al del promedio de los países latinoamericanos incluyendo México. ¡Qué músico mexicano no reconoce el alto nivel de los músicos y las escuelas cubanas! Lo mismo pasa en las demás áreas del conocimiento tanto artístico como científico.
- Aunque el cubano promedio tiene un nivel de vida más bien bajo, en las calles de La Habana no se percibe la miseria del campesino indígena mendigando que forma ya parte del paisaje cotidiano de la Ciudad de México, por ejemplo.
- En Cuba tampoco pude percibir el pauperismo que es evidente en la bastedad de la selva guatemalteca.
- Por lo que he podido conocer en Latinoamérica, el nivel de vida del estudiante cubano promedio no es muy distinto al de un estudiante de Argentina o Uruguay,

países que no sufren el embargo estadounidense y cuyas economías están consideradas como prósperas dentro de las del conjunto de países latinoamericanos.

Latinoamérica es un ejemplo de que la riqueza cultural de una sociedad no está supeditada forzosamente al nivel de vida de sus integrantes ni a su acumulación de capital, puesto que en ella se produce una riqueza cultural única y genera una gran cantidad de artistas de alto nivel como Brouwer, a pesar de ser la región más desigual del mundo.

II. ANÁLISIS MUSICAL (ARMÓNICO, ESTRUCTURAL FORMAL, TÉCNICA COMPOSICIONAL)

“Paisaje Cubano con Campanas” está escrito en un lenguaje minimalista verdaderamente contemporáneo, no existe un centro tonal ni un compás definidos. Aunque Brouwer rompe con los cánones de la armonía, melodía y rítmica tradicionales, ésta no es una obra que resulte indescifrable para el oyente habituado al lenguaje tradicional, la tensión en su discurso genera más curiosidad que desagrado en quien escucha. En este sentido, no es una obra posmoderna que trate de generar un “shock” a través del trauma o incluso de la molestia del espectador, sino que, en mi interpretación, Brouwer es más incluyente que excluyente a través de sus composiciones, las cuales son más una invitación abierta a acercarse a la Música Contemporánea, que un boleto de entrada a la tertulia de quienes “pueden entender” esta música compleja. Brouwer es vanguardista en esta obra: empezar con la sexta cuerda en escordatura un tono arriba y regresar a la afinación habitual a la mitad de la introducción es un recurso muy innovador y único. Las siguientes secciones son tan novedosas en sí mismas, que Brouwer añade una hoja a la partitura para explicar la nomenclatura que creó para expresar sus ideas de forma gráfica.

Esta obra está presentada en cuatro momentos bien diferenciados, que aunque son contrastantes en cuanto a técnicas y sonoridades, hay una evolución o paso gradual

entre ellos. La repetición y el ostinato son recursos composicionales que unifican las distintas secciones de la obra.

Ésta es una obra efectista en el sentido de que, por un lado Brouwer trata en ella de simular los sonidos que producen las campanas recurriendo a efectos en la guitarra como el tapping, la campanela y los armónicos. Y por otro lado, estos efectos, junto con la repetición y el ostinato, son los protagonistas de la obra. Por eso las especificaciones y signos de intención dinámica, agógica, fraseo y acentuación son muy abundantes y adquieren una especial importancia.

La textura de la introducción está formada por una serie de figuras en grupos de fusas, que aunque en la edición italiana de 1986 aparecen ligados, yo prefiero el resultado sonoro de otras versiones que digitan en campanela esta sección. Además esto tiene más coherencia con el título de la obra si interpretamos el armónico inicial como un golpe de campana y las series de fusas como las reverberaciones y resonancias en las que va mutando el primer sonido. Con esta visión, las disonancias de segundas que se producen con la digitación en campanela son mucho más efectivas que el paso diatónico y cromático de la digitación por ligados.

El lenguaje en esta primera parte es muy contemporáneo además de novedoso dentro del discurso de Brouwer. Tiene cierto aire al de la música de Messiaen y otros compositores europeos de la segunda mitad del siglo XX. Cuando escuché por primera vez el “Mirlo negro” de Messiaen lo relacioné inmediatamente con la introducción del “Paisaje Cubano con Campanas” y me inspiró mucho para tratar los efectos y ambientes que quería lograr en la primera parte de la obra de Brouwer.

El efecto protagonista de la segunda sección es definitivamente la campanela, pero esta vez Brouwer va más allá de lo editado hasta ese momento al escribir series tan largas de una sola nota repetida, digitada en dos cuerdas distintas a manera de ostinato, con ligeras variaciones rítmicas y de compás al introducir una nota más cada vez que un ciclo se repite. Este recurso es evidentemente minimalista... ¡qué manera tan ingeniosa e inteligente encontró Brouwer para salirse de los parámetros

tradicionales de melodía y armonía de la Música Occidental, al reducir al mínimo estas cualidades de la música! ¡Cómo concebir melodía o armonía con una sola nota! Sin embargo, esta ruptura con la tradición es una ruptura amable hacia el espectador, pues en este momento de la obra, la tensión de la introducción se suaviza y la nueva textura resulta más bien acogedora, como un vapor omnipresente, tal como sucede con la reverberación de una campana dentro de una iglesia.

Para dar paso a la tercera sección aparecen reminiscencias de la introducción a manera de puente. Este tercer momento de la obra también resulta muy innovador al basarse en una técnica que había sido hasta entonces exclusiva de la guitarra eléctrica (tapping), la cual consiste en percutir las cuerdas de la guitarra con los dedos de la mano izquierda, como si estos fueran pequeños martillos. Pero otra vez Brouwer va más allá al utilizar ambas manos y así duplicar las posibilidades. Aunque la altura de estos sonidos no es muy definida (la guitarra es utilizada más como un instrumento de percusión) sí se logra distinguir cierta intención melódica. Una vez más, toda esta sección es un gran ostinato, paradójicamente los parámetros con los que Brouwer rompe ahora son los de pulso y rítmica, al cambiar de compás después de cada barra y al hacer repeticiones aleatorias de cada ciclo, dejando incluso a consideración del intérprete o “ad libitum” la cantidad de repeticiones en algunos ciclos. De esta forma Brouwer logra que la sorpresa sea el centro de gravedad de este tercer ambiente.

Para terminar la obra, en la última sección, Brouwer continúa con las ideas de irregularidad rítmica y sorpresa, y vuelve a recurrir al ostinato pero esta vez con otro recurso técnico que aunque no es innovador (los armónicos), él lo desarrolla como nunca lo había hecho en este instrumento. De esta forma Brouwer regresa a la idea de armonía y melodía en términos más tradicionales, en los que son más reconocibles estas cualidades musicales, aunque por la naturaleza de los armónicos parecería que están basadas en escalas orientales y no occidentales.

Una vez descrita la obra y sus partes haré un esquema estructural muy simple que le de forma a todas estas ideas:

A	B	C	D
escalas digitadas en campanela	unísonos en campanela		
a' puente		tapping	armónicos

CAPÍTULO V

ACERTIJOS EN LAS TINIEBLAS DE GABRIEL BRIONES

I. CONTEXTO HISTÓRICO

I.1. Biografía

Nací en la Ciudad de México el 9 de enero de 1980. Estudié la Licenciatura en Guitarra con el maestro Fernando Cruz en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el área de la composición he sido autodidacta.

Como guitarrista he tenido la oportunidad de actuar en distintos foros de la Ciudad de México, Guatemala, Noruega y Alemania. Con la Orquesta de Guitarras de la Escuela Nacional de Música de la UNAM he estrenado música de mi propia autoría. A partir de mi colaboración con el proyecto bicultural México-Noruega "La Corriente del Golfo

de Ida y Vuelta” componiendo la música para distintas representaciones teatrales en ambos países, surgió mi interés por la composición para cine y teatro, en la que he estado incursionando de forma independiente colaborando con estudiantes de estas carreras.

Actualmente interpreto música de corte popular con el trío de jazz “Bossanónimos”, la orquesta de salsa y latin jazz Palo de Ron, entre otras agrupaciones.

I.2. Contexto sociopolítico

Nací en el seno de una familia de clase media de la Ciudad de México. Mi madre nos educó sola a cuatro hijos con el apoyo de sus propios padres, en un ambiente familiar donde se mezclaban ideas conservadoras católicas de la abuela con otras más progresistas del arquitecto bohemio que fue mi abuelo. Todo esto dentro de un ambiente urbano-moderno complejo, cambiante, flexible y diverso.

La ciudad actual se caracteriza por propiciar relaciones sociales efímeras e inestables. La modernidad niega la tradición en pro del progreso, y la diferencia y la diversidad impulsan particularidades y tendencias individualistas. Los medios de comunicación tienen gran responsabilidad en este proceso al vaciar de significado la relación entre espacio y experiencia individual, además de generar relaciones anónimas y fragmentadas en un momento histórico de continuas transformaciones económicas, políticas, científicas y culturales.

La ciudad está conectada al sistema global de redes financieras, económicas, de telecomunicaciones y culturales. Es diversa culturalmente y cosmopolita. En este sentido, la Ciudad de México es una ciudad moderna, es el centro político y económico del país. Como el resto de las capitales latinoamericanas ha tenido un desarrollo a distinto ritmo que el de las capitales de países desarrollados, por su condición de colonia en un principio y su dependencia económica y tecnológica

después. La Ciudad de México es desigual, junto a “cinturones de miseria” existen grandes conjuntos residenciales, como sucede en la zona llamada Santa Fe.

Es en este contexto en el cual nací, crecí y vivo actualmente.

I.3. Contexto artístico-musical

La influencia de los medios masivos de comunicación en el gusto de la sociedad mexicana actual es avasalladora, y más en una megalópolis como el Distrito Federal en la cual las tradiciones, el arraigo y el sentido de pertenencia se han visto tan degradados por la urbanización, la migración, la sobrepoblación y demás situaciones problemáticas que acarrearán las grandes ciudades tan alejadas de las condiciones originarias del ser humano. Esta situación es además aprovechada por los gobiernos corruptos que, aliados con los medios masivos de comunicación, buscan el poder a través del sometimiento intelectual de las masas. Sin embargo y a pesar de este panorama tan adverso para la cultura y las artes, la Ciudad de México es tan grande y diversa que es uno de los lugares con mayor actividad artística y cultural, no sólo del país: internacionalmente se dan cita en ella una gran cantidad de eventos y espectáculos de alta calidad. Desgraciadamente también la producción de chatarra cultural es inmensa, que es lo que más exporta esta urbe tanto al interior de la República como al extranjero.

Aunque en la actualidad en México no existe una corriente que unifique una gran cantidad de propuestas creativas de los compositores mexicanos en torno a una idea, tendencia o identidad, como lo pudo haber sido en su momento el Nacionalismo con Carlos Chávez, Julián Carrillo, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, entre muchos otros; una de las formas de ejercer la composición sin tener que apartarse de ciertos principios profesionales es a través de proyectos artísticos independientes. Desafortunadamente la lógica del mercado le cierra los espacios a estas formas de producción artística salvo en algunos pocos casos de películas, obras de teatro, producciones discográficas, festivales, etc., que logran abrirse espacios de difusión y

formas de financiamiento, pero normalmente la gran mayoría de estas propuestas no son apoyadas con grandes presupuestos ni espacios de difusión y terminan siendo autofinanciadas por los mismos creadores. Por esta razón, los compositores frecuentemente tienen que recurrir a vender su trabajo en las casas productoras haciendo música para publicidad de medios o para cine y televisión comerciales, pues los apoyos y becas institucionales que fomentan la creación tampoco dan abasto a la enorme cantidad de propuestas que no están inscritas dentro de la dinámica comercial, que paradójicamente son la mayoría.

Afortunadamente en todo México hay una enorme cantidad de iniciativas creativas de este tipo, en las que los artistas mexicanos pueden trabajar unidos para expresar sus propias propuestas, aunque la difusión de su obra no sea masiva.

En mi familia nunca ha habido una verdadera vocación musical por ninguna de sus ramas genealógicas, excepto por un gusto frustrado y un poco oculto por el canto de parte de mi abuela materna.

Mi primer acercamiento a la música fue a través de la Iglesia, cuando mi abuela nos llevaba ocasionalmente a escuchar el sermón a mis hermanos y a mí de pequeños. Ella sólo podía satisfacer su pasión secreta por el canto durante una hora a la semana cantando “a todo pulmón” en la misa de 12:00 todos los domingos, pues mi abuelo odiaba la música. Durante esa hora, la voz de mi abuela, aguda y potente sobresalía por encima de las demás que formaban un fondo amortiguado. A mí se me enchinaba la piel de la emoción con las cadencias tan fáciles de asimilar y sentir para una mente nueva como la mía.

Tal fue mi impresión, que todavía recuerdo el momento mágico (como a los tres o cuatro años), en que una tía me explicó que la música que sonaba en el radio era producida por instrumentos musicales tales como violines y flautas. Lo primero que pensé fue que eso era imposible pero después de escuchar con más atención lo comprendí y me pareció algo realmente increíble. Pero no fue sino hasta los once

años, cuando encontré una vieja guitarra en el fondo del armario de los abuelos, que descubrí mi verdadera pasión por la música. Así, cuando entré a la secundaria recibí mis primeras lecciones de guitarra. Luego formé parte de una gran cantidad de grupos musicales. Pero hubo uno que es de particular importancia para este trabajo, pues desde entonces nació la idea de componer música basada en las novelas de Tolkien. Un grupo de amigos (uno tocaba la flauta y los otros dos tocábamos guitarra) nos reunimos para musicalizar los textos que simulaban ser cantadas por los personajes de estos libros. Aunque hicimos algunos intentos, este proyecto nunca se concretó realmente, pero fue la pauta para que unos diez años después yo escribiera el primer movimiento (“Escena”) de Acertijos en las Tinieblas. Luego, por azares del destino, aquel flautista, mi amigo de la secundaria, me pidió que compusiera algo nuevo para flauta y guitarra para que él lo incluyera como parte de la grabación que es su proyecto de titulación. Y fue entonces que decidí componer un segundo movimiento (“Desarrollo”) en el cual desarrollaría las ideas expuestas en la “Escena”, que ya de por sí era una obra con una estructura terminada.

I.4. Reflexión personal

Disfruto la composición tanto como un juego. Las improvisaciones que hago cotidianamente para renovar mis recursos musicales empiezan por ser un juego musical que no siempre pretende llegar a ser una obra estructurada. El acto de imaginar y hacer las estructuras concretas de una obra específica, se parece un poco a jugar al alquimista que tiene como materia prima el sonido, las sensaciones y las emociones. Pero esto que empezó por ser un juego, no sólo la composición, sino la Música en general (por algo se dice en inglés “to play music”) ha llegado a ser algo central en mi vida. Se ha vuelto una verdadera voz.

La improvisación es en mi opinión, el principio de la Música pero también el fin más elevado. Así, improvisando, es como nacen todas mis composiciones, y como me imagino que debieron haber nacido las primeras formas de Música. A la vez, la improvisación es uno de los actos que más recursos técnicos y creativos le exige a un

músico, por eso alcanzar una gran capacidad de improvisación es una de mis metas más altas en la música.

Pienso que es importante tener un hilo conductor y una fuente de inspiración. Por eso normalmente me propongo un tema u objeto que cohesione las ideas, alrededor del cual giren las improvisaciones. En un principio esto es aleatorio, pero poco a poco van tomando forma las ideas. Un siguiente paso es abordar este objeto desde muchos ángulos, a veces extra-musicales. Casi siempre hago dibujos tratando de clarificar las sensaciones que quisiera plasmar con la música. En el caso del primer movimiento, el centro de gravedad fue el libro de Tolkien, pero el segundo movimiento giró en torno al primero (ya no tiene relación con la historia de Tolkien) e hice muchos dibujos para ayudarme en este proceso del “Desarrollo”.

Pero no todo es “un lecho de rosas”. Es muy frustrante atorarse en un punto de una obra y no poder encontrar la combinación exacta para resolver una idea y poder expresar lo que uno quiere decir con la Música.

En estos casos, lo que normalmente hago es dejar madurar de manera casi inconsciente la solución, descansando el problema sigo adelante desarrollando nuevas ideas de la misma obra o de otras obras inconclusas para tratar de encontrar una solución al problema en otros lugares en los que tal vez no buscaría si me dedicara exclusivamente a su resolución. Además busco la solución en otras piezas que esté tocando en ese momento como parte de mi repertorio cotidiano, regresando de vez en vez a tratar de encontrar la combinación adecuada de sonidos en la pieza estancada, hasta que la encuentro, a veces como un chispazo inesperado de lucidez o como una brecha que fui abriendo hacia esa respuesta, en la cual puedo tardarme mucho o poco en concretar.

II. ANÁLISIS MUSICAL (ARMÓNICO, ESTRUCTURAL FORMAL, TÉCNICA COMPOSICIONAL, DIFICULTADES TÉCNICAS) Y PROPUESTAS PARA SOLUCIONAR LAS DIFICULTADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

“Escena”

Entre los libros que han grabado más imágenes e impresiones en mi imaginación están las novelas fantásticas del escritor inglés J.R.R. Tolkien, que leía a los once años.

Esta obra musical debe su título y su fuente de inspiración al capítulo del primer libro de Tolkien de esta serie: “El Hobbit”, que lleva el mismo nombre (Acertijos en las tinieblas), en el que Bilbo, un hobbit, se encuentra con un anillo mágico, el cual tendrá que defender de Gollum, un pequeño monstruo de las cavernas subterráneas con el cual se enfrentará en una competencia de acertijos.

Esta obra está compuesta con un lenguaje musical relativamente tradicional, en el sentido de que la melodía y la armonía son fáciles de identificar y definir en términos tradicionales, sobre todo en el primer movimiento, el cual se puede catalogar fácilmente dentro de la tonalidad de re menor.

“Escena” empieza con un par de acordes muy inestables y disonantes que no se pueden insertar en ninguna tonalidad específica. También la rítmica es muy ambigua y dichos acordes están arpegiados en una disposición muy abierta, encabezados por la alzapúa en la cuerda más grave afinada en re. Estas características musicales de un lenguaje “brouweriano” en la introducción, deben ser consideradas para tratar de recrear la sensación del momento oscuro y desolador en el que Bilbo despierta después de una persecución.

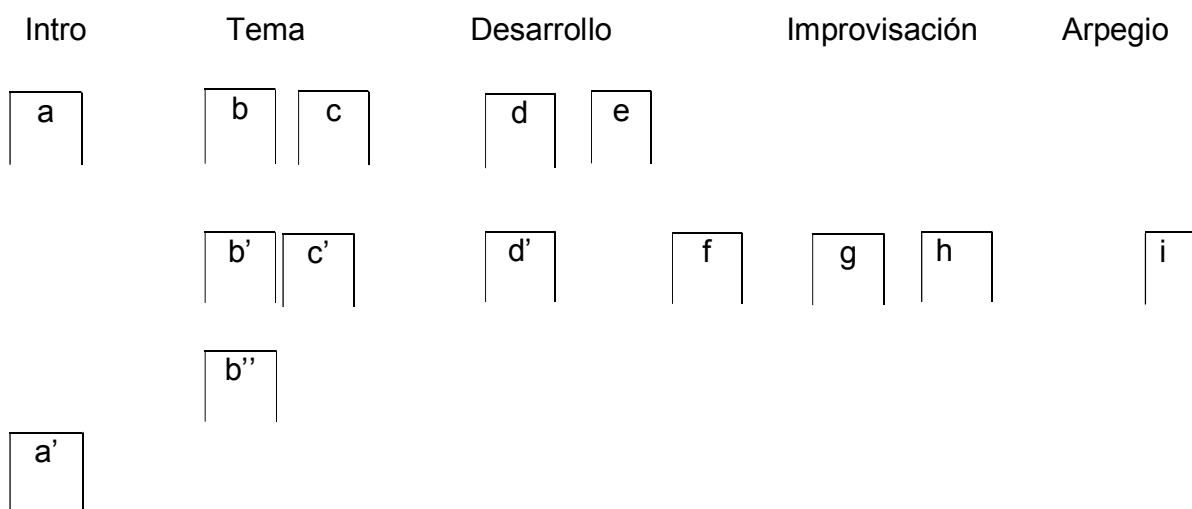
Luego, para completar el escenario, van apareciendo poco a poco más elementos musicales como los armónicos emulando gotas de agua y los glissandi como agua que corre por las piedras que aportan nueva información de este lugar húmedo y frío. Así, el discurso se va transformando gradualmente a un lenguaje más reconocible y familiar, como sucede cuando uno va recobrando el sentido después de un golpe en la cabeza.

Conforme aparecen gradualmente, estos sonidos van tejiendo el fondo musical que aparece en distintos momentos a lo largo de toda la obra (casi como un ostinato del bajo la-re) y la cohesiona de principio a fin, siempre con el acecho de Gollum desde el fondo y cada vez más cerca, hasta que hace su aparición con la presentación del tema misterioso y juguetón (compás 13) que da pauta al desarrollo musical cada vez más tenso, como va siendo también el diálogo entre los personajes, hasta desembocar en una clara competencia entre los dos seres que es representada por una sección central de carácter improvisatorio, denso y triunfal como las respuestas a los acertijos. Esta sección no forzosamente se debe leer literalmente, más bien se debe entender como una improvisación escrita, una posibilidad donde simplemente se plantean los elementos que cada intérprete puede utilizar para elaborar su propia improvisación. A la improvisación le sigue, a grandes rasgos, un gran arpeggio que representa la huída ágil del hobbit ganador. Por último, el recuerdo que se desvanece de Gollum se oye en la recapitulación final, donde la estructura es inversa a la de la introducción, la música en vez de emerger poco a poco, se aleja y se desintegra.

Mi propuesta en esta obra es integrar forma y contenido en el discurso, de manera que la forma también sea parte del contenido y que el contenido le dé forma y estructura a la obra. De manera que no sean azarosas las repeticiones de alguna idea o que la dirección general de la tensión tenga un sentido narrativo. Esta estructura tiene la intención de hacer más efectiva y clara la transmisión de las ideas específicas que inspiraron la pieza. Por lo tanto, mi recomendación es que el intérprete lea con atención la novela de Tolkien, para entender que va a hacer una

interpretación musical de un momento en la historia que el escritor inglés imaginó. Por ejemplo, como este movimiento tiene una lógica narrativa, su estructura es casi completamente lineal, siendo cada parte cada vez más tensa hasta llegar al clímax, que en esta pieza es la improvisación, que representa la competencia de acertijos entre los personajes de la historia de Tolkien. La variación del tema (b') tiene que ver con la descomposición del ánimo del personaje y con su carácter esquizoide, mientras que la variación a la sección (d) se justifica simplemente por la transición entre partes (se rige por un criterio más tradicional). Por último, la introducción y el fin vienen de la misma idea, pero mientras la introducción va integrando los elementos que forman al Tema, el fin los desintegra, como un eco que se aleja volviendo a las tinieblas.

Intro	Tema		Desarrollo		Improvisación		Arpeggio
a	b	c	d (puente I)	e			
1-12	13-18	19-27	28-32	33-38			
	b'	c'	d' (puente II)	f	g	h	i
	39-46	47-49	50-54	55-64	65-74	75	76-113
	(modula a gm 6/8)						
	b''						
	(recapitulación)						
a'	114-121						
(a la inversa)							
122- 134							



Como en todas las otras obras que he analizado en este trabajo, las tablas pretenden esclarecer la forma y las partes de las obras.

“Desarrollo”

Este segundo movimiento no tiene una estructura tan predeterminada por el contenido, en él la música va tomando su propio curso, me tomé la libertad de hacer una nueva narración musical que no tuviera nada que ver con la historia de Tolkien, partiendo de algunos motivos de “Escena” pero también creando nuevas ideas a desarrollar. También rescaté algunas ideas de una pieza para guitarra sola que compuse para el nacimiento del hijo de un amigo, a la que puse por título “Planeta Vida”, pero que no me satisfizo del todo. Por eso, los primeros acordes y sonoridades del nuevo movimiento pretenden generar la sensación de novedad y estabilidad a la vez, de algo que va naciendo apenas. Para tratar de lograr este efecto comienzo con un acorde que aparenta ser mayor con séptima mayor (acorde de sonoridad muy estable y que da una sensación de amplitud) pero que al completarse es contradicho por unos intervalos que podrían formar parte de otro acorde igualmente estable pero de una tonalidad lejana, es decir: la expansión toma un rumbo inesperado pero sin generar demasiada tensión aunque no haya un centro tonal definido. Con éste y otros recursos pretendo simular el “contrapunto emocional” que genera lo novedoso: una mezcla de curiosidad y miedo. En este primer ambiente la melodía no es algo predecible y pegajoso, los intervalos de la flauta y de la guitarra tienen la función de completar las armonías, la flauta no deberá destacar demasiado sobre la guitarra, sino más bien unificar en lo posible las dos sonoridades. Mientras la guitarra sigue encadenando armonías estables pero lejanas, la flauta pasa por momentos, gradualmente, a ocupar un primer plano pero regresa siempre a formar parte de este tejido armónico enrarecido. No es sino hasta el compás 29 que la textura adquiere una forma más tradicional, donde la tonalidad es más clara y las funciones de cada uno de los instrumentos es también más diferenciada: la flauta hace una melodía más tonal mientras la guitarra hace un arpeggio que pasa de ser un lienzo armónico a hacer una melodía larga al unísono con la flauta, y de ahí hasta que termina esa sección la textura es más bien polifónica. Lo que sigue es una variación de la improvisación del primer movimiento, que desemboca en una verdadera improvisación de parte de

ambos instrumentos: una catarsis imposible de escribir. A continuación lo que va a sonar es una sección de una polifonía densa que equivaldría al *stretto* de una Fuga, en ella no sólo se conjuntan ideas de las distintas secciones de este movimiento sino también del primer movimiento. Así, la obra termina retomando la idea del arpeggio y de la recapitulación con las que termina también el primer movimiento.

A	B	C	D	Improvisación Flauta	Desarrollo de Escena	Arpeggio	Fin
ideas retomadas de Planeta Vida	punteo nuevo	whistle tones	unísonos retomando ideas de A	variación sobre la improvisación de Escena	retoma el carácter de las ideas planteadas en Escena	variación sobre el arpeggio de Escena	variación sobre recapitulación de Escena

CONCLUSIÓN

Una de las dificultades más grandes con las que me enfrenté durante la elaboración de este trabajo fue la administración del tiempo para su realización. Una de las razones por las que me resultó difícil encontrar esos espacios de dedicación, fue, como en el caso de todos (o casi todos) los que estamos en este proceso, el dilema de qué tiempo de la actividad profesional o laboral hay que sacrificar para sentarse a escribir. Y digo “sacrificar” porque buscarse el sustento es, desde luego, la prioridad para un músico joven que trata de colocarse en un medio tan complejo y complicado económicamente como lo es la Música. Sin embargo, a pesar de las dificultades que tuve, disfruté mucho (más de lo que yo mismo esperaba) toda esta travesía. En un principio yo no tenía una expectativa clara del resultado que quería obtener de este trabajo, pues en realidad éste no era mi primera opción de proyecto, pero tras algunas desilusiones con el primero (“Grabación de Música Mexicana inédita”, en la que pretendía grabar mis propias obras) decidí abandonarlo a la mitad para no perder más tiempo en un proyecto que aunque fuera bueno no parecía tener cabida en el sistema académico construido por esta institución. Así, finalmente me decidí por la segunda opción y lo que obtuve de ella superó mis expectativas en cuanto a lo que finalmente disfruté el proceso de realización de este trabajo y también respecto a lo que aprendí musicalmente y en otros aspectos. Por ejemplo, me sirvió para comunicarme con las personas con quienes voy a tocar en el recital público para poder transmitirles las ideas musicales que tenía en mente. Además, al terminar este trabajo modifiqué mi forma de tocar las piezas, pues analizarlas y estudiar su contexto me ayudó mucho a descubrir y comprender algunos aspectos de cada obra que no había visto antes, aún cuando llevara años tocando alguna de ellas. Por otro lado, al leer la vida de estos compositores aprendí mucho sobre cómo quiero desarrollarme musical y profesionalmente, sobre el camino que quiero tomar y cómo tomarlo. Estos hombres son para mí un ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

- **Biografía de Ludwig van Beethoven**, Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: [jjjj](#)
- **Biografías y Vidas**, Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm
- **El poder de la palabra, Música, Leo Brouwer**, Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1278>
- **FLORES GATICA, Amanda Mireya. (2005). *Recreación de identidades tradicionales en la ciudad actual: el caso del pueblo Los Reyes Coyoacán*. México: Tesis de Licenciatura en Sociología - UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.**
- **GEIRINGER, Karl. (1982). *Johann Sebastian Bach: La culminación de una era*. España, Madrid: Altaleno.**
- **GEIRINGER, Karl. (1962). *La familia de los Bach: Siete generaciones de genio creador*. España, Madrid: Espasa-Calpe.**
- **LUDWIG, Emil. (1933). *Beethoven*. Santiago de Chile: Editorial Cultura.**
- **Ludwig van Beethoven**, Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: <http://www.geocities.com/fcueto/Musica/LvBeethoven.htm>

- **QUEIPO GUTIRREZ, Carolina. (2002).** Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia, Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm
- **SANTÍ, Enrico Mario. (2002).** *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana.* México: Tierra firme, Fondo de Cultura Económica.
- **SCHWEITZER, Albert. (1955).** *J.S. Bach: El músico-poeta.* Argentina, Buenos Aires: Ricordi americana.
- **Tierra, Artes, Tango,** Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: <http://tierra.free-people.net/artes/musica-tango.php>
- **Todo Tango, Los Creadores,** Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/apiazzolla.html#Tope>
- **Wikipedia, La enciclopedia libre, Johann Sebastian Bach,** Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach
- **Wikipedia, La enciclopedia libre, Leo Brouwer,** Recuperado de la Red Mundial de Información.
URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Leo_Brouwer

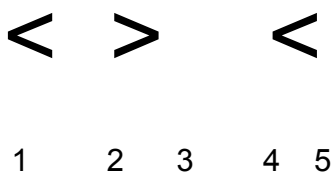
ANEXO 1: NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

Suite II para Laúd BWV 997 de Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia. Perteneció a una familia en la que por más de 100 años se había cultivado la música, la cual lo rodeó desde el principio de sus días.

El período barroco abarca desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. Durante este período hubo un contraste con la uniformidad y serenidad de la música renacentista, la tendencia fue hacia cambios más dramáticos en el tiempo y la dinámica. La variedad rítmica y colorística condujo más hacia una predilección por la forma-variación. La improvisación del ejecutante se introdujo en las partes centrales de relleno. Se emplearon nuevas disonancias mucho más agudas y el cromatismo melódico empezó a desempeñar un papel importante. El tratamiento de la voz empezó a ser más elaborado y a la vez los instrumentos no quedaban ya limitados al puro acompañamiento sino que alternaban partes solistas con la voz.

La estructura general de la Suite, en lo que se refiere a conducción dinámica es la siguiente:



1. Preludio
2. Fuga
3. Sarabande
4. Gigue
5. Doble

El Preludio es un movimiento relativamente sencillo tanto técnica como contrapuntísticamente, no tiene la forma estricta del rondó ABACAD... pero se parece un poco en el sentido de que también hay repeticiones de secciones o de partes de

ellas, aunque en un orden menos estricto. Si le asignamos letra a cada sección, la estructura sería la siguiente:

A B A' C A'' C B'

Esta “sencillez” hace que este movimiento cumpla bien la función de danza introductoria, tanto para el que escucha como para el ejecutante, sobre todo porque el movimiento que le sigue es el más largo, denso y difícil (el clímax de la obra entera): la Fuga.

Luego sigue la Sarabande, que aunque es una danza un poco más sombría, con algunas disonancias en las armonías, es un movimiento con una textura mucho menos densa, que le permite tanto a la audiencia como al intérprete descansar. La Gigue es una danza graciosa que contrasta con la melodía pausada de la Sarabande. Su contrapunto en segunda especie es muy estable a lo largo de toda la pieza. Para terminar la obra, el Doble no es otra cosa que una variación por aumentación de la Gigue. Esta danza cierra la Suite de una manera muy dinámica que le permite al guitarrista mostrar su habilidad y virtuosismo en el instrumento.

Adelaide (per voce e chitarra) de Ludwig Van Beethoven. Transcripción de W. Matiegka.

Beethoven (Bonn Alemania, 16 de diciembre de 1770 – Viena, 26 de marzo de 1827) descendió de una familia amberina muy humilde con cierta tradición musical a partir del abuelo, quien a pesar de su título como maestro de capilla de la corte del príncipe de Bonn, vivía en una situación de pobreza.

En el año en que nació Beethoven, la gran fama de Mozart, el niño prodigio, se expandía por toda Europa, por esto el padre de Beethoven le enseñó a tocar el piano desde los tres años, poco tiempo después le enseñó a tocar el violín. A los siete años ya tocaba tríos y conciertos en piano-forte. A los ocho se le empezó a enseñar

composición. Desde los diez años hacía improvisaciones en el piano y su padre lo había hecho componer algunas variaciones sobre cierto tema con dedicación a una condesa del Rin. A los once fue nombrado representante del organista de la Corte del Elector. A los 12 años publicó su primera composición. El niño organista fue enviado a Viena para que lo oyera Mozart de 28 años que estaba en lo más alto de su fama. A los catorce años Beethoven sostenía a sus padres y hermanos con su sueldo de organista.

Antes de los 30 años empezó a notar los síntomas de la sordera. La lucha que tuvo que sostener por muchos años contra el destino lo convirtió en un hombre irascible, depresivo y encerrado en sí mismo, cuando en sus buenos años había gozado de los salones y la vida de sociedad.

Por años guardó el secreto de su pena rehuendo de sus amigos y de quienes lo buscaban, convirtiéndose casi en un ermitaño. Un día, no soportando más el tormento, reveló su secreto. Escribió a un amigo de la infancia en Bonn: *“Estoy viviendo en la miseria, huyendo desde hace dos años de la gente porque me es muy duro decirles que estoy sordo. Si yo tuviera cualquier otra profesión no sería tanta mi desgracia... De cualquier forma desafiaré el destino, pero habrá momentos de mi vida en que seré la criatura más infeliz... Si la primavera próxima continúa así, iré a ti... y por medio año me convertiré en un campesino, tal vez esto haga cambiar mi suerte”*⁶.

A los treinta años Beethoven era considerado ya el exponente más alto de la cultura musical y guía de la ciudad más musical de Europa. A los cuarenta y cinco años Beethoven estaba en la cúspide de su fama en el extranjero. Todos los nobles que iban a Viena querían conocerlo. Paradójicamente, el genio vivía en la pobreza extrema.

Los últimos años de la vida de Beethoven estuvieron marcados por la soledad y una progresiva introspección, pese a lo cual prosiguió su labor compositiva, e incluso fue la época en que creó sus obras más impresionantes y avanzadas. A los cincuenta

⁶ LUDWIG, Emil, Beethoven, p. 22.

años terminó sus composiciones finales y las más importantes, la Misa Solemne y la Novena Sinfonía.

Beethoven marcó un antes y un después en la música occidental, cerró el ciclo del Clasicismo y abrió el del Romanticismo.

Milonga del Ángel, Muerte del Ángel y Resurrección del Ángel de Astor Piazzolla

Astor Pantaleón Piazzolla nació el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina. Su inclinación por el tango lo llevó a radicar en Buenos Aires a los 17 años. Cada mañana iba a escuchar a la Orquesta del Teatro Colón, mientras tocaba tango por las noches.

Esta obra tiene una armonía relativamente estable en el sentido de que existe un centro tonal reconocible a pesar de que Piazzolla es un compositor del siglo XX y utiliza recursos modernos que rompen con algunos cánones de la armonía tradicional. Sin embargo, su música no pretende romper con la tonalidad, ni siquiera con la tradición, pues sus temas parten siempre de la música popular argentina.

La milonga es una forma musical que llega hasta los suburbios desde los cantos campesinos de los gauchos argentinos y uruguayos. Según palabras del propio Borges, la milonga y el tango sólo pudieron haber nacido en Montevideo o Buenos Aires. Este ritmo se asoció desde su inicio al ambiente prostibulario, ya que eran prostitutas y "camareras" las únicas mujeres que lo bailaban. Los burgueses de Buenos Aires no tenían reparos en bajar a los arrabales para divertirse y bailar, pero el tango no era aceptable en sus casas ni bailable con las señoritas de su ambiente y por eso permaneció durante muchos años como algo marginal y de clase baja. Sin embargo, los viajes de estos burgueses a Europa, especialmente a París, fueron el desencadenante para la expansión y revaloración de este nuevo estilo. Una vez en París, el escaparate de Europa, su extensión a todo el mundo fue algo sencillo y rápido. De esta forma el tango entró en los salones más distinguidos de Buenos Aires

avalado por Europa, el mejor pedigrí para una burguesía emergente que luchaba por hacer de su ciudad el París de América.

Sin embargo, esta moda trajo consigo también simultáneamente el rechazo, lo antiguo se enfrentó a lo nuevo, la censura se enfrentó a la apertura. El Papa Pío X lo proscribió, el Káiser lo prohibió a sus oficiales y la revista española La Ilustración Europea y Americana hablaba del "...indecoroso y por todos conceptos reprobable 'tango', grotesco conjunto de ridículas contorsiones y repugnantes actitudes, que mentira parece que puedan ser ejecutadas, o siquiera presenciadas, por quien estime en algo su personal decencia". Pero la suerte estaba ya echada: el tango había triunfado. El mundo, en una nueva preguerra descubrió y admiró a Carlos Gardel.

La Milonga del Ángel conserva el patrón rítmico característico de la milonga original, es decir, los acentos en cada compás están divididos en grupos de 3+3+2.

La versión que hace Brouwer sobre la Muerte del Ángel es la más alejada de la original de Piazzolla, de entre las tres versiones distintas que voy a tocar de las partes de esta serie, pero a la vez es la más "guitarrística" pues Brouwer no sólo es un gran compositor, sino también es buen guitarrista.

Lo que hace Brouwer en su versión es "destazar" la pieza original y reordenar las partes, uniéndolas otra vez con nuevas secciones o puentes musicales que él mismo compone. De hecho toda la introducción que consta de los 32 primeros compases no aparece nunca en la composición original.

Así como la música afro-antillana, este movimiento tiene una clave rítmica que es muy importante no "perder de vista" entre toda la serie de figuras rítmicas distintas que se empalman y contraponen a lo largo de la pieza, pues esta síncopa de quintas ascendentes es la figura protagónica del movimiento, si se olvida también se pierde el sabor de la síncopa de Piazzolla. Esta clave está presentada por la figura que hace el bajo solo, justo después de la introducción, pero algo de esta clave también tendría que estar presente en la primer melodía del bajo de la introducción, de la cual ya hablé. Esto sería algo así como presentar la variación antes que el tema.

Paisaje cubano con campanas Leo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer, nacido el 1 de marzo de 1939 en La Habana, Cuba, es compositor, guitarrista y director de orquesta. Brouwer comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años atraído por el sonido flamenco y motivado por su padre, quien era doctor y guitarrista aficionado. Su primer maestro real fue Isaac Nicola quien fue alumno de Emilio Pujol, y a su vez éste fue alumno de Francisco Tárrega. Dio su primer recital a la edad de 17 años, aunque para este tiempo sus composiciones ya empezaron a llamar la atención Preludio (1956) y Fuga (1959), ambas con influencia de Bartok y de Stravinsky, son muestra de su temprana comprensión de música no propia de la guitarra. Viajó a Estados Unidos para estudiar música en la Universidad de Hartford y posteriormente en la Juilliard School, donde estudió composición con Vincent Persichetti y Stephan Wolpe.

Al regresar a su país, Brouwer desempeñó diversas actividades oficiales, como la dirección del Departamento Musical del Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica (ICAIC); Director del Departamento de Música Experimental y profesor de composición del Conservatorio de la Habana. Además destacó como guitarrista al presentarse en varios festivales europeos (Aviñón, Edimburgo, Berlín).

“Paisaje Cubano con Campanas” está escrito en un lenguaje minimalista verdaderamente contemporáneo, no existe un centro tonal ni un compás definidos. Aunque Brouwer rompe con los cánones de la armonía, melodía y rítmica tradicionales, ésta no es una obra que resulte indescifrable para el oyente habituado al lenguaje tradicional, la tensión en su discurso genera más curiosidad que desagrado en quien escucha. En este sentido, no es una obra posmoderna que trate de generar un “shock” a través del trauma o incluso de la molestia del espectador, sino que, en mi interpretación, Brouwer es más incluyente que excluyente a través de sus composiciones, las cuales son más una invitación abierta a acercarse a la Música Contemporánea, que un boleto de entrada a la tertulia de quienes “pueden entender” esta música compleja.

Brouwer es vanguardista en esta obra: empieza con la sexta cuerda en escordatura un tono arriba y regresa a la afinación habitual a la mitad de la introducción, éste es un recurso muy innovador y único.

Ésta es una obra efectista en el sentido de que, por un lado Brouwer trata en ella de simular los sonidos que producen las campanas recurriendo a efectos en la guitarra como el tapping, la campanela y los armónicos. Y por otro lado, estos efectos, junto con la repetición y el ostinato, son los protagonistas de la obra.

Acertijos en las tinieblas de Gabriel Briones

Entre los libros que han grabado más imágenes e impresiones en mi imaginación están las novelas fantásticas del escritor inglés J.R.R. Tolkien, que leí en la pubertad.

Esta obra musical debe su título y su fuente de inspiración al capítulo del primer libro de Tolkien de esta serie: “El Hobbit”, que lleva el mismo nombre (Acertijos en las tinieblas), en el que Bilbo, un hobbit, se encuentra con un anillo mágico, el cual tendrá que defender de Gollum, un pequeño monstruo de las cavernas subterráneas con el cual se enfrentará en una competencia de acertijos.

Esta obra está compuesta con un lenguaje musical relativamente tradicional, en el sentido de que la melodía y la armonía son fáciles de identificar y definir en términos tradicionales, sobre todo en el primer movimiento.

“Escena” empieza con un par de acordes muy inestables y disonantes que no se pueden insertar en ninguna tonalidad específica. También la rítmica es muy ambigua. Se trata de recrear la sensación del momento oscuro en el que Bilbo despierta de un golpe después de una persecución. Para completar el escenario, van apareciendo poco a poco más elementos, como los armónicos emulando gotas de agua y los glissandi como agua que corre por las piedras que aportan nueva información de este lugar húmedo y frío. El discurso se va transformando en un lenguaje más reconocible y familiar, como sucede cuando uno va recobrando el sentido después de un golpe en

la cabeza. Estos nuevos sonidos van tejiendo el fondo musical que aparece en distintos momentos a lo largo de toda la obra (como un ostinato del bajo la-re) y la cohesiona de principio a fin, siempre con el acecho de Gollum desde el fondo y cada vez más cerca, hasta que hace su aparición con la presentación del tema que da pauta al desarrollo musical cada vez más tenso, como va siendo también el diálogo entre Gollum y Bilbo, hasta desembocar en una competencia entre los personajes, que es representada por una sección central de carácter improvisatorio, denso y triunfal como las respuestas a los acertijos. A la improvisación le sigue, un gran arpeggio que representa la huída ágil del hobbit ganador. Por último, el recuerdo que se desvanece de Gollum se oye en la recapitulación final, donde la estructura es inversa a la de la introducción, la música en vez de emerger poco a poco, se aleja y se desintegra.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I

Suite II para Laúd BWV 997 de Johann Sebastian Bach

I.1. Contexto histórico

- I.1.A. Biografía
- I.1.B. Contexto sociopolítico
- I.1.C. Contexto artístico-musical
- I.1.D. Reflexión personal

I.2. Análisis Musical

- I.2.A. Análisis armónico
- I.2.B. Análisis estructural formal
- I.2.C. Análisis de técnica compositiva
- I.2.D. Análisis de dificultades técnicas

I.3. Propuestas para solucionar las dificultades técnicas e interpretativas

Capítulo II

Adelaide (per voce e chitarra) de Ludwig Van Beethoven. Transcripción de W. Matiegka.

II.1. Contexto histórico

- II.1.A. Biografía
- II.1.B. Contexto sociopolítico
- II.1.C. Contexto artístico-musical
- II.1.D. Reflexión personal

II.2. Análisis Musical

II.2.A. Análisis armónico

II.2.B. Análisis estructural formal

II.2.C. Análisis de dificultades técnicas

II.3. Propuestas

II.3.A. Propuestas para solucionar las dificultades técnicas e interpretativas

Capítulo III

Milonga del Ángel, Muerte del Ángel y Resurrección del Ángel de Astor Piazzolla

III.1. Contexto histórico

III.1.A. Biografía

III.1.B. Contexto sociopolítico

III.1.C. Contexto artístico-musical

III.1.D. Reflexión personal

III.2. Análisis musical y propuestas para solucionar las dificultades técnicas e interpretativas

Capítulo IV

Paisaje cubano con campanas Leo Brouwer

IV.1. Contexto histórico

IV.1.A. Biografía

IV.1.B. Contexto sociopolítico

IV.1.C. Contexto artístico-musical

IV.1.D. Reflexión personal

IV.2. Análisis Musical (armónico, estructural formal, técnica compositiva)

Capítulo V

Acertijos en las tinieblas de Gabriel Briones

V.1. Contexto histórico

V.1.A. Biografía

V.1.B. Contexto sociopolítico

V.1.C. Contexto artístico-musical

V.1.D. Reflexión personal

V.2. Análisis Musical (armónico, estructural formal, técnica compositiva, dificultades técnicas) y propuestas para solucionar las dificultades técnicas e interpretativas

Conclusión

Bibliografía

Anexo 1: Notas al programa de mano