



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

BACH, BROUWER, PONCE Y VILLA-LOBOS

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA - GUITARRA

QUE PRESENTA:

ABRAHAM EDUARDO VELÁSQUEZ CRUZ

ASESORES:

MTRO. RODRIGO LARA ALONSO

MTRO. EDGAR MARIO LUNA ESPINOSA



México D.F. Junio de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A MIS PADRES Y
A MIS HERMANOS
QUE ME HAN BRINDADO
SU APOYO
INCONDICIONALMENTE.*

Agradecimientos

Dedico este trabajo a mis padres, a mis hermanos y mis sobrinos, ya que sin su apoyo no habría podido lograr todo lo que he hecho a través de estos once años que he estado lejos de ellos.

Agradezco a mis maestros Edgar Mario Luna Espinosa, Marco Iván López Miranda y Rodrigo Lara Alonso por apoyarme en este proceso.

A mi maestra Magdalena Gimeno.

De igual forma le quiero agradecer a todos mis amigos que han estado conmigo “en las buenas y en las malas”.

Agradezco infinitamente a mi amigo Benito Ruiz por sus consejos.

Y, finalmente, quiero agradecerle a ese ser vivo que ha estado conmigo, día y noche, siempre al pie del cañón, que me ofrece su compañía y su cariño incondicionalmente...

Índice

Introducción.....	6
JOHANN SEBASTIAN BACH.....	9
La suite.....	10
Suite para laúd en La menor, BWV 995.....	11
<i>Prélude</i>	12
<i>Allemande</i>	17
<i>Courante</i>	19
<i>Sarabande</i>	21
<i>Gavotte</i>	24
<i>Gavotte I</i>	25
<i>Gavotte II en rondeau</i>	26
<i>Gigue</i>	27
Comentarios y sugerencias.....	28
HEITOR VILLA-LOBOS.....	31
Heitor Villa-Lobos y la guitarra.....	32
Su relación con Segovia y Carlevaro.....	33
Cinco preludios.....	34
Preludio n.º 1.....	35
Preludio n.º 2.....	39
Preludio n.º 3.....	41
Preludio n.º 4.....	43
Preludio n.º 5.....	45
Comentarios y sugerencias.....	46

MANUEL M. PONCE	49
Manuel M. Ponce y la guitarra.....	51
Tema con variaciones	52
Variaciones sobre un tema de Cabezón	52
Var. I.....	55
Var. II	56
Var. III <i>Moderato</i>	57
Var. IV <i>Più lento</i>	58
Var. V <i>Moderato</i>	59
Var. VI <i>Allegretto</i>	60
<i>Fughetta</i>	61
Comentarios y sugerencias	62
LEO BROUWER	64
Leo Brouwer: obras para guitarra	64
Sonata (1990).....	66
Fandangos y boleros.....	67
Sarabanda de Scriabin	71
La toccata de Pasquini.....	73
Comentarios y sugerencias	77
Fuentes documentales.....	79
Anexo 1 (Notas al programa del recital público)	
Anexo 2 (Programa del recital público)	

Introducción

El presente trabajo no pretende ser un exhaustivo análisis musical de las obras que presentaré en mi examen de titulación; al contrario, pretendo resaltar los aspectos que considero más importantes de cada pieza. Sin embargo, encuentro como eje central de este trabajo el término “forma musical” como unidad general del programa elegido, el cual está conformado por la *Suite para laúd en La menor, BWV 995* de Johann Sebastian Bach; *Cinco preludios* de Heitor Villa-Lobos; *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* de Manuel M. Ponce y la *Sonata (1990)* de Leo Brouwer. Cabe mencionar que el repertorio no fue escogido con la intención de mostrar diferentes formas musicales, pero sí quiero destacar que cada obra elegida es un claro ejemplo de las diferentes maneras de organizar una obra con lógica y coherencia.

La forma es uno de los aspectos más básicos e importantes en la música, ya que es lo que da coherencia, organización y unión a diferentes elementos que integran una misma obra. La música es un arte temporal, pues ya que durante una interpretación en vivo el oyente no tiene la oportunidad de volver a oír detalles y/o partes específicas de la obra. Las obras pueden clasificarse por formas simples o compuestas. Las formas simples pueden considerarse formal y tonalmente completas e inseparables en unidades menores. Las formas compuestas constan de dos o más formas simples y por lo general son obras de varios movimientos; por ejemplo; la suite, tema con variaciones, sonata, etc.

A mi criterio, las obras elegidas requieren de un amplio dominio del instrumento. En la suite de Bach, destacar cada una de las voces sin perder la articulación y seguir una dirección melódica en frases y escalas específicas exigió un trabajo exhaustivo. Con respecto a los preludios de Villa-Lobos, se necesita un conocimiento de recursos técnicos específicos para lograr una interpretación precisa de su obra; las *Variaciones sobre un tema de Cabezón* de Ponce requieren de una limpieza y delicadeza impecables para poder resaltar la melodía en cada variación; en la *Sonata (1990)* de Leo Brouwer encontramos un lenguaje que requiere de un amplio criterio interpretativo para poder darle sentido a una obra llena de contrastes. El análisis de la *Suite BWV 995* sólo es un pequeño esbozo de algunos de los aspectos que consideré más importantes a destacar en cada movimiento. El prelude de esta suite es una

pieza magnífica y muy compleja y mi análisis sólo se basó en una explicación de los elementos que creí que eran más claros y fáciles de explicar. Cabe destacar que la segunda sección del preludio la analicé como una sección contrapuntística en vez de hacerlo como una fuga, con el único objetivo de simplificar la información; ya que los tratados de análisis de fuga que se consultaron se ceñían a reglas muy estrictas, mismas que el compositor en ocasiones hacía caso omiso. Debido a la extensión del preludio, el número de cuartillas y de ejemplos visuales es mayor que el resto de los movimientos. Las danzas que conforman esta suite están escritas según los estándares de la época, por lo que decidí no extenderme más de lo necesario para describir cada pieza, ya que cada elemento descrito en la definición de cada danza se encuentra de manera fehaciente en esta suite. En el caso de los preludios de Heitor Villa-Lobos, el análisis realizado destaca las características principales de cada uno de éstos. En el caso del *Preludio 1* describo cuáles son los momentos que considero más importantes en cada una de las presentaciones del tema, en dónde radican las diferencias y cuáles son los puntos climáticos. En la sección B, *Più mosso*, al predominar un arpeggio que se repite en varias ocasiones, sólo menciono los cambios de compás y la parte de los acordes rasgueados. El *Preludio 2* se caracteriza por ser sencillo en el aspecto armónico. La sección A se desarrolla sobre la tónica, la dominante y el quinto grado de la dominante. La sección B es un arpeggio constante sobre una posición fija de la mano izquierda que se repite a diferentes alturas del diapason, razón por la cual el análisis de dicho preludio se limita a explicar algunos aspectos técnicos. En el *Preludio 3* también se encuentra este recurso, por lo que consideré innecesario un análisis armónico, tomando en cuenta que lo que buscaba Villa-Lobos con este recurso era encontrar sonidos, timbres y colores que sólo se logran con la guitarra. En el *Preludio 4* también se encuentra una secuencia de arpeggios con una posición fija en la mano izquierda; este preludio se caracteriza por recrear ambientes sonoros que sugieren sonidos probablemente inspirados en la naturaleza. El *Preludio 5* tiene tres secciones contrastantes: la primera es una melodía lenta acompañada por acordes que cambian cada tres tiempos; la segunda muestra de nuevo un motivo melódico repetitivo acompañado por armonías creadas por acordes fundados en posiciones muy usuales en la guitarra y en la tercera se presenta una progresión de acordes y escalas que le dan un carácter más movido y rítmico. En estos preludios se observan muchos ejemplos del estilo compositivo de Villa-Lobos, con el cual el compositor explora la capacidad sonora del instrumento basándose en ideas meramente

idiomáticas¹. En las *Variaciones sobre un tema de Cabezón* se utilizó un modelo de análisis aprendido en la cátedra del profesor Leonardo Mortera Álvarez, en el cual se destacan las constantes y las variables que se presentan en cada una de las variaciones. Estas constantes y variables pueden ser en los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos, de estructura o forma, o de textura (ésta puede ser homofónica, polifónica, melodía acompañada, contrapuntística etc.).

En la música de Leo Brouwer pueden encontrarse muchísimos elementos compositivos; en artículos y trabajos consultados sobre su música, algunos autores aseguran que se divide en tres etapas. El mismo compositor asegura que la *Sonata* (1990) está dentro de su etapa compositiva a la que él mismo llama “nueva simplicidad”. Debido a esto, encontrar un método de análisis musical satisfactorio resultó muy complicado, por lo que en cada movimiento se destacaron los elementos que se consideraron más importantes. Por lo anteriormente mencionado, se puede notar que el análisis musical de las obras se ajusta dependiendo de las características de cada una de éstas, por lo que resultó ser muy distinta la manera de desarrollarlos. Cabe mencionar que en el caso de la Suite *BWV 995* de J.S. Bach los ejemplos musicales presentados provienen de una edición distinta a la que se utilizó para estudiar las obras en el instrumento. Los ejemplos se obtuvieron de una recopilación de música para guitarra digitalizada en formato PDF en la cual la Suite está capturada digitalmente y no contiene datos de quién fue el autor de dicha edición. Para estudiar la obra en el instrumento utilicé la edición de Jerry Willard². En los *Cinco preludios*³, las *Variaciones sobre un tema de Cabezón*⁴ y la *Sonata* (1990)⁵, se utilizaron ejemplos provenientes de las mismas ediciones utilizadas para su estudio en el instrumento. En el caso de cada obra se decidió incluir un apartado de comentarios y sugerencias; por tal motivo no existe un apartado de conclusiones generales.

¹ Este adjetivo se refiere a las características propias de un idioma o lenguaje; en este caso me refiero al lenguaje guitarrístico desde el punto de vista técnico; la visión idiomática de Villa-Lobos en la guitarra se caracteriza por utilizar posiciones fijas de la mano izquierda que se desplazan a lo largo del diapasón.

² Bach, Johann Sebastian. *Bach Lute Suites for Guitar*. Edición y digitación de Jerry Willard, Ariel Publications, Nueva York, 1980.

³ Villa-Lobos, Heitor. *Cinq Préludes*. Nueva edición revisada y corregida por Frédéric Zigante, Editorial Max Eschig, 2007.

⁴ Ponce, Manuel M. *Variations on a Theme of Cabezón*. Edición de Miguel Alcázar, Tecla Editions, 1982.

⁵ Brouwer, Leo. *Sonata*. Ópera Tres Ediciones Musicales, 1991.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en la pequeña ciudad de Eisenach, dentro del estado federado de Alemania, Turingia. Fue el menor de los ocho hijos de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y de Maria Elisabeth Lemmerhirt (1644-1694).

En sus primeros diez años de vida perdió a sus padres y se fue a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph Bach (1671-1721), quien era organista en Ohrdruf, cerca de Arnstadt. Bajo el cuidado de Christoph, J. S. Bach recibió educación sólida en técnica musical y aprendió composición de forma autodidacta principalmente copiando las obras de otros compositores. En 1700, gracias a su bella voz, fue admitido en el coro del Convento de *St. Michaeliskirche*, en Lüneburg⁶. Fue en el colegio de Lüneburg en donde Bach recibió su primera y única instrucción regular de música. En 1703, mientras se desempeñaba como músico en la capilla de la corte del duque Johann Ernst III (1664-1707), en Weimar, fue nombrado organista de la *Bonifaciuskirche* de Arnstadt. Fue durante su estancia en Arnstadt donde comenzó a escribir sus primeras obras religiosas⁷. Debido a su empeño por aprender, emprendió un viaje a la ciudad de Lübeck para visitar al maestro Dietrich Buxtehude (1637-1707), compositor que fue una gran influencia en la música temprana de Bach. En 1707 aceptó el cargo de organista y compositor en la *Blasiuskirche* en Mühulhausen, Turingia. En ese mismo año contrajo nupcias con Maria Barbara Bach (1684-1720), con quien tuvo dos hijos, quienes posteriormente se convertirían en importantes compositores: Wilhelm Friedemann Bach (1711-1784) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

Solo un año más tarde, en 1708, Bach aceptó un mejor puesto como organista y maestro de capilla del duque de Weimar. Bach llegó a la ciudad de Köthen tras ser despedido de Weimar por mostrar descontento al no obtener el puesto de *Kapellmeister* en 1716; esta acción le valió un arresto por casi un mes⁸. En Köthen fue elegido maestro de capilla, cuyo nombramiento le fue otorgado por el príncipe Leopoldo en 1717.

⁶ Leuchter, Erwin. *Bach*. Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950, p. 21.

⁷ Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. El Colegio de México, México, 1951, p. 36.

⁸ Alain, Olivier. *Bach*. Madrid. Espasa-Calpe. 1981. p. 37.

Tras la muerte de su primera esposa Maria Barbara en junio de 1720, Bach contrajo nupcias un año más tarde con la cantante Anna Magdalena Wilcken (1701-1760) con quien tuvo trece hijos, de los cuales seis llegaron a la edad adulta y todos hicieron carrera musical, destacando Johann Christoph Friedrich (1732-1795) y Johann Christian (1735-1782).

En mayo de 1723, Bach fue nombrado director de música y cantor de la *Thomasschule* de Leipzig, puesto el cual mantuvo hasta su muerte. Johann Sebastian Bach murió en esa ciudad el 28 de julio de 1750 y fue enterrado con honores tres días después en el cementerio de la *Johanniskirche*, cerca de la muralla sur de la iglesia.

La suite

Fue la forma instrumental más importante del periodo barroco. Los movimientos de la suite, relativamente cortos, están basados en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general, se presentan en la misma tonalidad y en ocasiones se relacionan temáticamente. Si bien la palabra “suite” no apareció sino hasta mediados del siglo XVI, la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del siglo XIV y el siglo XV⁹. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario, como la *pavana* o el *passamezzo* y de inmediato otra danza rápida en tiempo ternario, como la *gagliarda* o el *saltarello*¹⁰; las danzas podían compartir material temático o cuando menos tener motivos melódicos o rítmicos semejantes. Las piezas más antiguas de este tipo fueron para laúd o teclado. Algunos libros para laúd del siglo XVI contienen danzas en grupos de tres, como *pavana-saltarello-piva* o *passamezzo-gagliarda-padovana*. En Alemania, específicamente, era costumbre agrupar cuatro o cinco danzas y comenzaron a aparecer algunos patrones comunes como *paduana-intrada-dantz-galliarda*. Los compositores y compiladores de música para teclado comenzaron también a agrupar las danzas de esta manera. Parthenia (1612-1613) la primera colección de música para teclado en Inglaterra, contiene una serie de *pavanas* y *gagliardas*, algunas antecedidas de un “preludio” formando

⁹ Latham, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música*. Entrada: *suite*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 1469. (Para la definición de la Suite se utilizó la misma fuente).

¹⁰ *Pavana*, *passamezzo*, *gagliarda* y *saltarello*; son danzas de origen italiano.

grupos de tres movimientos; el Fitzwilliam Virginal Book (c. 1609-1619) también contiene ejemplos similares.

Suite para laúd en La menor, BWV 995

La naturaleza del laúd y su ejecución técnica permiten asociar a este instrumento como un antecesor de la guitarra, por tal razón es comprensible que mucha de la obra existente para laúd en la época barroca haya sido transcrita para guitarra. Hay compositores barrocos que se especializaron en la composición de obras para laúd como Silvius Leopold Weiss (1687-1750), John Dowland (1563-1626) y Robert de Viseé (c.1655-1733). En el caso de J.S. Bach se sabe que tenía una relación directa con laudistas alemanes como Johann Kropfgans (1708-c.1770), Johann Christian Weyrauch (1694-1771), Luise Gottsched (1713-1762) y Leopold Weiss, además de tener como alumnos de composición y teclado a Johann Ludwig Krebs (1713-1780) y Rudolf Straube (1717-c.1785)¹¹. De acuerdo al catálogo de Bach, las siguientes obras han sido transcritas para guitarra: las suites *BWV 995* y *BWV 996*, la *Partita BWV 997*, el *Preludio, fuga y allegro BWV 998*, el *Preludio BWV 999*, la *fuga BWV 1000* y la *Partita BWV 1006^a*.

La *Suite BWV 995*, originalmente en Sol menor, fue compuesta en Leipzig entre los años 1727 y 1731. El guitarrista Michael Lorimer menciona que existen tres fuentes escritas de las cuales se tiene referencia: un manuscrito autógrafo de J.S. Bach en la *Bibliothèque Royale* de Bruselas, otro escrito por Anna Magdalena Bach (1701-1760) para violonchelo, archivada en la *Oeffentliche Wissenschaftliche Bibliothek* de Berlín, y un tercero en forma de tablatura¹² escrito por un laudista anónimo, copia que se encuentra en la *Stadtbibliothek* de Leipzig.¹³

¹¹ Referencia electrónica: <https://bachiano.wordpress.com/2013/12/04/suite-para-el-laud-de-bach/>. Última fecha de consulta: 18/05/2015.

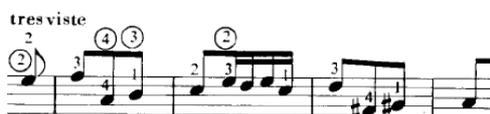
¹² Notación musical para instrumentos que usa figuras, letras y otros símbolos distintos de la notación musical convencional en pentagrama.

¹³ Dicha información fue obtenida en el prólogo a la edición de la *Suite III* de J. S. Bach, realizada por Michael Lorimer en 1976, quien a su vez indica que la información sobre los manuscritos fue publicada en el artículo titulado *The Third Lute Suite by Bach* de Alice Artzt, publicado en el *Journal of the Lute Society of America*, Vol.1 (1968).

A partir del compás 22 inicia una progresión cadencial que resuelve a Mi menor, justo antes de preparar un acorde dominante para finalizar la sección en Mi mayor, dominante de la tonalidad original, para dar pie a la segunda sección:



La siguiente sección (*Très Vite*), en contraste con la sección anterior, está en el compás de 3/8 y es más rápida, además de tener textura contrapuntística. El tema consta de dos voces que interactúan en un diálogo de pregunta-respuesta y se retoma la tonalidad de La menor:



Después de exponer el tema completo, continúa un pasaje que sirve de enlace a la re-exposición del tema, mismo que se encuentra a un intervalo de 5ª justa. El tema es acompañado por notas en corcheas que apoyan la armonía, que muestran una inflexión a Mi menor:



Se vuelve a retomar el tema en la tonalidad original pero con unos ligeros cambios: la primera voz del tema está a la 8ª inferior, la 2ª voz se mantiene en las mismas notas y se incluye una tercera voz para apoyar la armonía y enriquecer la textura contrapuntística:



De nuevo se presenta el tema a la 5ª ascendente entre arpeggios, lo que crea una especie de polifonía oculta:



Inmediatamente después se presenta una cadencia en Mi menor:



Durante el transcurso del siguiente pasaje se atisba en qué tonalidad presentará de nuevo el tema, al encontrar frecuentemente el Do#, sensible de Re menor:



Al igual que en la ocasión anterior cuando se presentó el tema en Mi menor, aquí se confirma la tonalidad también con una cadencia:



Volvemos a identificar el tema, esta vez acompañado con una voz inferior:



Continúa un segmento en el que encontramos una serie de inflexiones sobre tonos vecinos y que desemboca en un punto climático al reiterar una figura melódica en cinco ocasiones:



En la última vez que se presenta el tema, la segunda voz está reforzada por otras dos voces, creando acordes. Este tema es idéntico al presentado por primera vez:



Una vez expuesto por última vez el tema, continúa un largo episodio que sirve de puente para presentar una cadencia en La menor:



Inmediatamente después le sigue una coda con la que termina el preludio, antecedida por dos acordes dominantes: uno sobre el IV grado y otro sobre el V para crear mayor tensión y así finalizar este majestuoso preludio con un acorde de La menor:



Allemande

Es una danza de pareja, popular desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII. Como forma instrumental fue uno de los cuatro movimientos comunes de la *suite* barroca y probablemente sea originaria de Francia o de los Países Bajos y no de Alemania, como generalmente se piensa¹⁴. Su tiempo es binario y moderado y con frecuencia le seguía una danza más viva en tiempo ternario. La forma instrumental de la *allemande* se desarrolló a partir del siglo XVII. Como parte de la *suite* barroca, después de la *allemande* seguía una *courante* con el mismo material temático, con carácter fluido e imitativo y por lo general al cuádruple del tiempo de la *allemande*.

La *Allemande* de esta suite está en compas binario de 2/2, es de textura polifónica (generalmente a dos voces) y se divide en dos secciones (A y B), cada una con su respectiva repetición. Cada sección cuenta con 18 compases. Es característico de la *Allemande* iniciar con anacrusa a la tónica:



Rítmicamente, encontramos figuras de diferentes valores, siendo la blanca la figura más larga y la fusa la más corta, además de que encontramos octavos con puntillos frecuentemente, lo que genera que el movimiento sea muy rítmico y movido.

La armonía en esta sección se desarrolla como lo muestra el siguiente cuadro:

Sección A:				
Compases:	1-5	6-10	11-14	15-18
Grados:	i-V-i-V-i-V- V7-i	V/VI-V7/VI-VI V/iv-iv	V/III-V7/III-III- V7-i	V/V-V-V/V-V

¹⁴ Scholes, Percy. *The Oxford Dictionary of Music*. Entrada: *allemande*. University Press, Londres 2004.

La sección A finaliza en la región de la dominante:



La sección B inicia también en la región de la dominante pero inmediatamente retorna la tonalidad inicial:



La armonía de la sección B es la siguiente:

Sección B						
Compases	19-21	22-23	24	25	26-28	29-36
Grados (inflexiones)	V-i-V7-i (La menor)	V7-I (Sol)	I (Fa)	V7-I (Do)	V7-i-V-IV-V (Re m)	IV-VI-V-i-VI- V7-V/V-V-i (La m)

En la cadencia final de la danza tenemos el regreso a la tonalidad original de La menor:



Courante

Nació en el siglo XVI y se convirtió en habitual de la suite, a continuación de la *allemande*, hacia 1630¹⁵. En el siglo XVII, la danza tomó dos formas distintas: la *corrente* italiana y la *courante* francesa. La versión italiana era una danza rápida y viva en compás ternario (3/4 o 3/8), en forma binaria, de estilo básicamente homofónico y de un movimiento constante en notas cortas, especialmente en la parte superior. La *courante* francesa era más elegante y solemne que su homóloga italiana. También consistía en dos secciones repetidas en compás ternario (usualmente 3/2) pero era mucho más lenta (solía ser descrita como la más lenta de todas las danzas cortesanas) y tenía una mayor variedad rítmica que la del flujo continuo de la *corrente*. Entre las características típicas de la *courante* se hallaba el uso de la hemiola¹⁶, especialmente en los puntos cadenciales y la textura contrapuntística e imitativa.¹⁷

La *courante* se convirtió en un componente estándar de la *suite* y se situó generalmente entre la *allemande* (con la que a menudo se relacionaba temáticamente) y la *sarabande*. Las *courantes* de Georg Friedrich Händel (1685-1759), aunque llevan el título francés, se asemejan más a las *correnti* y se encuentran con frecuencia después de la *allemande* inicial. Bach utilizó los dos tipos y en la edición original de las partitas para teclado, marcó claramente la diferencia entre las dos, aunque editores posteriores tendieron a llamarlas simplemente “*courantes*”.

Al igual que la danza anterior (*allemande*), este movimiento inicia con una anacrusa. Está en compás de 3/2 y se divide en dos secciones de 12 compases cada uno.

¹⁵ Referencia electrónica: http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Courante. Última fecha de consulta: 05/06/2015.

¹⁶ En notación moderna, se forma una hemiola cuando dos compases ternarios (por ejemplo 3/2) se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios (6/4) o viceversa. Este recurso rítmico es común en la música del periodo Barroco.

¹⁷ Latham, Alison. *Op. cit.* p. 384.

En el siguiente cuadro se muestra el esquema armónico general de la pieza:

Sección A: compases 1 - 12	
Grados	i - V - i6 - IV - V - i - III6 - V/III - III6 - V - i6 - V/V - V - IV/V - i
Sección B: compases 13 - 24	
Grados	V - V7/III - V7 - i - V/IV - IV - IV/VI - V/VI - VI - III - VI - III - V/III - III - V/V - V7 - i - V - i

Al inicio, al establecerse la tonalidad (La menor), la melodía presenta una figura casi idéntica a la del tema de la sección contrapuntística del Preludio, con la única diferencia que aparece una apoyatura en la última nota:



Al igual que en la *Allemande*, la armonía hace inflexiones a las tonalidades vecinas, principalmente a Re menor y Do mayor. La sección termina con un acorde de Mi mayor (dominante de La Menor), tonalidad en la cual también inicia la sección B:



La sección B tiene mayor movimiento armónico, sin embargo considero que las inflexiones que suceden a lo largo de la danza se encuentran sobre acordes que pertenecen a la tonalidad inicial, La menor, y puede analizarse sin necesidad de modular a otras tonalidades:



Sarabande

Danza popular que tuvo su momento de mayor esplendor en los siglos XVII y XVIII. Desde el punto de vista instrumental aparece como uno de los movimientos principales de la *suite* barroca, por lo general enseguida de la *courante*. Al igual que la *chaconne*, es una danza originaria de América Latina (donde sirvió como danza con acompañamiento de castañuelas y guitarras) y que llegó a España en el siglo XVI. En aquel periodo la danza era rápida y viva, en compás alternado de 3/4 y 6/8 (sesquiáltero) y tenía reputación de danza lasciva.¹⁸ El padre Juan de Mariana (1536-1624), en su “Tratado en contra de los juegos públicos”, se refiere a ella como “un baile y cantar tan vulgar en sus palabras y tan fea en sus meneos, que es capaz de incitar sentimientos lascivos incluso en las personas más decentes”.¹⁹

En 1583, Felipe II de España (1527-1598) prohibió la danza en aquel país, aunque ello no impidió su florecimiento. A comienzos del siglo XVII, la danza llegó a Italia en la época en que se tiene noticia de las primeras *sarabandes* en notación de tablatura para guitarra española. Pronto se diseminó por Francia, donde formó parte del *ballet de cour*²⁰ y otros espectáculos teatrales. Se incorporó también al salón de baile y precisamente en este contexto evolucionó en una forma de danza más lenta y majestuosa, en tiempo ternario con un marcado acento en el segundo tiempo por lo general con valor de puntillo. Esta forma de *sarabande* aparece en la obra de muchos compositores franceses como Jacques Champion Chambonnières (1601-1672), François Couperin (1668-1733), Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764); también fue el estilo favorecido por compositores alemanes como J. S. Bach (por ejemplo en la *Suite* inglesa no. 2 en la menor, donde aparece acompañada de un *doublé*,²¹ Johann Jakob Forberger (1616-1667), Johann Pachelbel (1653-1706) y G. F. Händel.²²

¹⁸ Referencia electrónica: <http://www.musicaantigua.com/audio-de-musica-antigua-sarabande/>. Última fecha de consulta: 05/05/2015.

¹⁹ Latham, Alison. *Op. cit.* p. 1335.

²⁰ Ballet cortesano, también llamado ballet de corte.

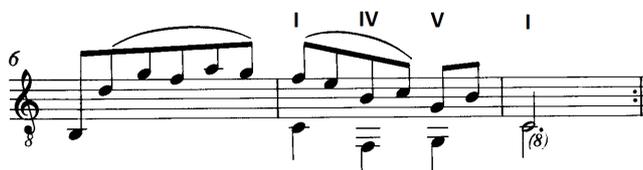
²¹ En la música francesa de los siglos XVII y XVIII se refiere a una variación sencilla que por lo general consiste simplemente en una versión elaborada de la melodía que mantiene la armonía y el ritmo originales. En las suites para teclado a menudo aparece una *doublé* como una repetición ornamentada de la danza precedente.

²² Latham, Alison. *Ibidem*.

La *Sarabande* de la suite de Bach también tiene estructura binaria y está en compás de 3/4. Inicia con arpeggios descendentes sobre el acorde de La menor con una apoyatura en la tercer nota, acompañado de un bajo independiente, lo que crea un diálogo contrapuntístico interesante. Dicho modelo se repite en los primeros cuatro compases:



En el compás 6 se invierten las figuras rítmicas, iniciando con el bajo seguido de las corcheas. En el compás 7 se presenta una cadencia sobre Do mayor:



La segunda parte inicia con la misma figura rítmica del principio, en esta ocasión sobre el acorde de Do mayor que, junto con el Si bemol del bajo, crea un acorde dominante de Fa mayor; sin embargo, en lugar de resolver a esta tonalidad, inicia una inflexión sobre su relativo: Re menor:



Del compás 16 al 18 se presenta una inflexión a Mi menor, mientras que el Sol# del compás 18 en la línea del bajo en el tercer tiempo indica el retorno a La menor, iniciando la cadencia final en el compás 19:



El esquema armónico de la *Sarabande* es el siguiente:

Sección A	
Compases 1- 5 (La menor)	i - IV - V/V - V - i
Compases 6-8 (Do mayor)	V6 - I - IV - V - I
Sección B	
Compas 9 (Fa mayor)	V7
Compases 10 - 12 (Re m)	VII - IV - i
Compases 13 - 20 (La m)	VI-Vii-i6-V-i-V/V-V-i

Gavotte

Danza folclórica francesa de origen bretón introducida al repertorio de danzas cortesanas en el siglo XVI. En la época barroca también evolucionó en una forma instrumental. Las *gavottes* barrocas estaban en tiempo binario moderado y generalmente tenían una estructura binaria simple con dos secciones repetidas; no obstante, algunas *gavottes* están en forma *rondeau*²³. La *gavotte* suele comenzar en anacrusa con dos notas de negra y las melodías progresan en corcheas por grado conjunto. Así como después del minueto seguía generalmente otro minueto de estilo contrastante, a la *gavotte* seguía también una segunda *gavotte*, comúnmente en el estilo de la *musette*²⁴.

A mediados del siglo XVII se acostumbraba tocar varias *branles*²⁵ después de la *gavotte*, interpretadas de manera lineal o cíclica. Durante la última mitad de ese siglo surgió un tipo diferente de *gavotte* en la corte francesa: una danza social de pareja que al parecer no se relacionaba con el *branle*. Compositores como Jean-Baptiste Lully (1632-1687), André Campra (1660-1744) y, en particular, Rameau, la adaptaron en muchas obras dramáticas y *ballets*, casi siempre en escenas pastorales. Como forma instrumental, en particular para teclado, la *gavotte* constituye un movimiento opcional de la suite del siglo XVIII, por lo general como pieza independiente después de una *sarabande*. También sirvió como movimiento de muchas *solo sonatas* y *trío sonatas*, formas instrumentales comunes en el siglo XVIII. Entre los compositores que escribieron gavotas instrumentales están François Couperin, Rameau, Henry Purcell (1659-1695), Pachelbel, Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) y, evidentemente, J. S. Bach.

²³ También conocida como rondó. Es una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA.

²⁴ Danza de carácter pastoril, similar a la *gavotte*. Tuvo enorme popularidad en las cortes de Luis XIV y Luis XV. Se caracteriza por una nota pedal en el bajo -al estilo de la gaita- y el movimiento conjunto en las voces superiores.

²⁵ Originalmente un paso lateral que se estableció como una danza de ronda popular en el siglo XVI.

Gavotte I

La *Gavotte I* se divide en dos secciones, está escrita en un compás de 2/2 y también inicia en anacrusa, en el tercer tiempo del compás. Esencialmente, es muy rítmica y las corcheas marcan la pauta para dar el impulso necesario a la pieza:



Para el esquema armónico, preferí indicar en qué regiones tonales se desarrolla cada sección, ya que el movimiento vertical de las notas es muy variado y la armonía se mueve prácticamente cada dos tiempos. El análisis armónico de la *Gavotte I* requiere de un trabajo exhaustivo y explicar grado por grado sería muy prolijo, motivo por el cual prefiero sintetizar la información para explicar más clara y comprensiblemente la armonía:

<i>Gavotte I</i>	
Sección A	Sección B
Am-Dm-F-Em-E	Em-Dm-C-Em-Am

A continuación, se muestra el ejemplo de la cadencia con la que finaliza la sección A:



La sección B inicia con el acorde de Mi menor, pero inmediatamente después modula a la tonalidad de Re menor:



La cadencia con la que termina la *Gavotte I* afirma la tonalidad: La menor:



Gavotte II

Esta segunda *gavotte* está escrita en forma *rondó*, se divide en dos secciones y se caracteriza por el incesante movimiento de las notas en tresillos de corcheas. La sección A será la que se repita en tres ocasiones para dar pie al rondó:



Al igual que la *Gavotte I*, en el siguiente cuadro se muestran las regiones tonales en las que se desarrolla cada sección de la *Gavotte II en rondó*:

<i>Gavotte II en rondó</i>					
Sección	A	B	A	C	A
Tonalidades	Am	Am-Em	Am	Am-Dm-Am	Am

Al finalizar esta *Gavotte II* se repite la *Gavotte I*, omitiendo las repeticiones.

Gigue

Es una Danza de origen británico exportada a Francia a mediados del siglo XVII. Como forma instrumental, la *gigue* francesa fue uno de los movimientos comunes de la suite barroca. Dos diferentes estilos de esta danza surgieron durante el siglo XVII: la *gigue* francesa y la *giga* italiana. La primera, en compás ternario o binario compuesto, es de tiempo moderado a rápido, con predominancia de notas con puntillo, lo cual la hace más elegante que su predecesora británica.

Esta danza fue popular entre laudistas pero, más avanzado el siglo, también apareció en suites para clavecín de compositores como Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702) y D'Anglebert, así como en obras escénicas de Lully y sus contemporáneos. Algunos compositores franceses del siglo XVIII como D'Anglebert, Couperin y Rameau usaron sólo la versión francesa, pero otros, como Jean-Marie Leclair (1697-1764) y Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), también adoptaron la *giga* italiana. La *giga* italiana, casi siempre en compás de 12/8, tiene un tiempo mucho más rápido y menos contrapuntístico que la *gigue* francesa. En Alemania, la versión francesa fue la primera en aparecer y a partir de 1660 se usó frecuentemente como movimiento final de las *suites* para teclado. Bach y Händel usaron tanto la forma francesa como la italiana.²⁶

La *Gigue* de la suite de está escrita en un compás de 3/8. La forma es binaria simple con repeticiones en cada sección. Inicia en anacrusa y está a dos voces que en ocasiones imitan la misma figura rítmica:



²⁶ Latham, Alison. *Op. cit.* Entrada: *gigue*. p. 654.

La primera parte finaliza en el relativo mayor:



La sección B comienza con una figura rítmica distinta con la que inicia el movimiento, pero es la misma con la que termina la sección A; rápidamente hace una inflexión a Mi menor y retorna a La menor en el compás 35:



En el resto de la sección se presentan inflexiones a Re menor, Do mayor y Mi menor, pero se vuelve a establecer la tonalidad de La menor en el compás 49. A partir de aquí sólo se presentan un par de inflexiones al cuarto grado menor en los compases 56-57 y 63-64. La *Gigue* termina con una cadencia i-V-i.



Comentarios y sugerencias

La Suite para Laúd BWV 995 es sin duda una obra compleja que requiere de un estudio minucioso para poder comprenderla e interpretarla con criterios estilísticos coherentes acordes a la época. A continuación propongo algunas cuestiones interpretativas y también sugiero algunas digitaciones que me ayudaron a resolver situaciones técnicas específicas.

- La edición que recomiendo para abordar esta obra es la de Jerry Willard²⁷, porque considero que la digitación que sugiere es más sencilla que otras ediciones que consulté.
- En el compás 8 del Preludio, hago un trino sobre la voz inferior:



- Para comprender mejor la melodía en la *Allemande*, sugiero leer las dos voces sin los adornos y, una vez comprendidas ambas voces, se pueden incorporar.
- Para no entorpecer el *legato* en los compases 7 y 8 de la *Allemande*, propongo omitir la nota Fa más aguda, ya que al tenerla en el bajo, la omisión de ésta no afecta la armonía, además de facilitar su ejecución. En el siguiente se muestra con un círculo en donde se ubicaba la nota que sugiero eliminar:



- En la *Courante*, se puede tocar en *staccato* cada corchea que antecede a la serie de cuatro u ocho corcheas. Dicho modelo se presenta varias ocasiones a lo largo de la danza y al tocar dicha nota en *staccato* le da un carácter más movido a la pieza²⁸:

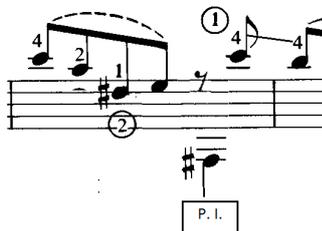


- En la *Sarabande* se presenta una extensión de la mano izquierda en el compás 17. Sugiero presionar el Fa# de la sexta cuerda (segundo traste) con el pulgar de la mano izquierda (el cual indico en el ejemplo como P. I.). De esta manera al presentarse el Do de la primera cuerda en el traste diez, el bajo no se verá interrumpido (esto sucede

²⁷ Bach, Johann S. *Lute Suites for Guitar*. Edición y digitación de Jerry Willard, Ariel Publications, Nueva York, 1980.

²⁸ En el ejemplo se puede notar el *staccato* debajo de las corcheas señaladas. Edité estas imágenes personalmente.

cuando la mano del ejecutante no alcanza a presionar estas notas simultáneamente como lo es en mi caso):



- Al finalizar la *Gavotte I* se encuentra un calderón sobre la barra final del compás. Personalmente, no me gusta detenerme mucho tiempo en este calderón; prefiero, en cambio, tocar casi inmediatamente la *Gavotte II*. Del mismo modo, al finalizar la *Gavotte II*, retomo inmediatamente la *Gavotte I*. Esto lo hago con la finalidad de darle unidad a estas piezas y que no se interrumpa demasiado la suite.

Uno de los grandes retos al abordar una obra de estas características fue, sin duda, la cuestión técnica. Se requiere una amplia destreza para poder afrontar las exigencias propias de la suite. Una de las recomendaciones que recibí de mi maestro Edgar Mario Luna fue la de estudiar cada una de las voces por separado. Aunque es un trabajo laborioso, al final el resultado fue muy satisfactorio, por lo que sugiero lo mismo a quien pretenda acercarse a este trabajo.

La *Suite BWV 995* de J.S. Bach es, sin duda, una obra magnífica, de alto nivel técnico y musical. La he tocado durante muchos años y aun en este momento en el que escribo estas líneas la sigo disfrutando como desde el primer día en que la comencé a estudiar.

HEITOR VILLA-LOBOS

Heitor Villa-Lobos nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887. Sus padres fueron Noêmia Santos (1859-1946) y Raúl Villa-Lobos (1862-1899), siendo este último el que despertó el gusto por la música en Villa-Lobos, enseñándole a tocar el violonchelo y el clarinete, además de darle sus primeras lecciones de teoría de música²⁹. Desde niño, Heitor mostró gran interés por la música popular, sin embargo, la reacción de sus padres fue negativa, por lo que su pasión por la música popular lo llevo a estudiarla a escondidas³⁰. Tras la muerte de su padre en 1899, Villa-Lobos se interesó en formar parte de un grupo de *chorões*³¹, por lo que vendió los libros de la biblioteca particular de su padre para poder apoyar su actividad como músico de *choros*³². En 1907 ingresó al Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro, sin embargo las estrictas reglas de sus profesores sobre armonía, contrapunto y composición no fueron de su agrado y continuó escribiendo, prestando poca atención a estas reglas³³. Villa-Lobos se casó el 12 de noviembre de 1913 con Lucília Guimarães (1894-1966) quien era pianista y compositora; el matrimonio duró veintidós años. En 1918 conoció al pianista Arthur Rubinstein (1887-1892) quien interpretó una serie de piezas para piano de Villa-Lobos tituladas *A prole do bebê n.º 1*. Gracias a esto, Villa-Lobos adquirió una gran reputación internacional.³⁴ En 1922, Villa-Lobos consiguió una beca del gobierno con la que pudo realizar su primer viaje a Europa, en donde presentó veintidós conciertos de música de compositores brasileños en París, Berlín, Londres, Madrid y Roma. Su primer concierto en París tuvo lugar en *La Salle des Agriculteurs*, en mayo de 1924, donde tuvo la oportunidad de presentar obras suyas³⁵. Durante su estancia en Francia trabajó como revisor de la editorial *Max Eschig*, casa editorial que editó e imprimió muchas de sus obras. Villa-Lobos regresó a

²⁹ Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Ministério da Cultura, Río de Janeiro, 1978, p. 29.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ Los grupos de *chorões* eran ensambles instrumentales que incluían flauta, clarinete, corneta, guitarra, entre otros instrumentos, que se dedicaban a improvisar música de *choro* en las calles o restaurantes de Río de Janeiro.

³² Tarasti, Eero. *Heitor Villa-Lobos. The Life and Works, 1887-1959*. McFarland & Company, Jefferson Carolina del Norte, 1994, p. 38.

³³ Appleby, David. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Biography*. Greenwood Press, Nueva York, 1988, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 46.

³⁵ Ananías, José. *Heitor Villa-Lobos, un compositor brasileiro. Referencia electrónica: <http://flautistico.com/articulos/villa-lobos-un-compositor-brasileiro>*. Última fecha de consulta: 18/05/2015.

Brasil en 1930 y fue nombrado director de la educación musical en Río de Janeiro. En esta época desarrolló un rol predominante en el desarrollo de la vida musical de su país.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Villa-Lobos volvió a París en donde trabajó como profesor de composición del conservatorio parisino. Durante sus últimos años de vida realizó muchos viajes alrededor del mundo, principalmente a Estados Unidos en donde recibió el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Nueva York. Fue en esta ciudad donde dirigió su último concierto el 12 de julio de 1959³⁶. Meses más tarde, el 17 de noviembre, Heitor Villa-Lobos murió en Río de Janeiro a la edad de setenta y dos años.

Heitor Villa-Lobos y la guitarra

La obra de Villa-Lobos representa uno de los puntos culminantes de la guitarra del siglo XX ya que su serie de estudios suponen una de las cumbres pedagógicas del mundo de la guitarra³⁷. Aunque no era su principal instrumento, Villa-Lobos produjo mucho para la guitarra, siendo la Suite *Popular Brasileira* (1908-1923) la primera de sus grandes obras. Otra obra importante es *Choros n.º 1* (1920), que quizá sea la pieza para guitarra más interpretada y/o grabada de Villa-Lobos. Después de conocer a Andrés Segovia (1893-1987) en París en 1924, Villa-Lobos compuso su serie de *Doce Estudios* (esbozados entre 1924 y 1929 y finalmente publicados en 1953) que en la actualidad son indispensables para el desarrollo técnico de los guitarristas en todo el mundo. Su última contribución para guitarra solista fue la serie de *Cinco Preludios* (publicados en 1940), dedicados a Arminda Villa-Lobos “Mindinha” (1912-1985) -última esposa de Villa-Lobos-, que lo acompañó hasta su muerte. Por encargo de Segovia, Villa-Lobos compuso el *Concierto para guitarra y pequeña orquesta* (1951), que fue estrenado por el mismo Segovia en Estados Unidos en 1956. Estas son las obras más representativas para guitarra de Heitor Villa-Lobos. Hasta la fecha se tiene

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Alcaraz, Mario; Díaz, Roberto. *La guitarra: historia, organología y repertorio*. Editorial Club Universitario, Alicante, 2009, p. 132.

registro de que compuso más de cuarenta obras para guitarra como instrumento solista o dentro de algún conjunto de cámara.

Su relación con Segovia y Carlevaro.

Villa-Lobos conoció al guitarrista Andrés Segovia durante una recepción ofrecida por la escritora portuguesa Olga de Moraes Sarmiento (1881-1948). Segovia describe así este encuentro:

De todos los invitados de esa noche, el que me causó una gran impresión al entrar al salón fue Heitor Villa-Lobos. [...]. Cuando terminé mi presentación, Villa-Lobos se acercó y dijo en tono confidencial, “yo también toco la guitarra” -“¡Maravilloso!” le contesté. “Entonces es usted capaz de componer directamente en el instrumento”. Extendió las manos y me pidió la guitarra [...]. Y cuando menos lo esperaba, tocó un acorde con tal fuerza que grité pensando que había hecho añicos la guitarra. Él se echó a reír y con una risita me dijo: “Espere, espere...” Esperé. Restringiendo con dificultad mi primer impulso, que era de salvar mi pobre instrumento de tan vehemente y amenazador entusiasmo³⁸.

Es en este momento donde Segovia le pide a Villa-Lobos que le escriba una obra para guitarra. En consecuencia, Villa-Lobos comenzó a escribir los *Doce Estudios*. En 1925 Villa-Lobos ya tenía algunos bosquejos de los estudios, trabajó estos con ayuda del pianista español Tomás Gutiérrez de Terán (1895-1964), quien le dio algunos consejos tocando sus bosquejos al piano. Tardaría cuatro años en terminar la serie, cuyo manuscrito está fechado en 1928, pero tardaría más de veinte años en publicarse.

En 1940, Villa-Lobos se encontraba en Uruguay dirigiendo algunas de sus obras. Durante la permanencia del compositor en ese país, algunos miembros del Centro Guitarrístico de Uruguay, junto con Segovia (quien se encontraba radicando en Montevideo), le pidieron al guitarrista Abel Carlevaro (1916-2001) que diera un recital en homenaje a Villa-Lobos, en el cual interpretó, entre otras obras, el *Choros n.º 1*. Después de dicho recital, Villa-Lobos

³⁸ Guérios, Paulo Renato, *Heitor Villa-Lobos and the Parisian Art Scene: How to Become a Brazilian Musician*. Revista Mana, vol.1, Río de Janeiro, 2006. pag 10.

felicité a Carlevaro y, además, lo invitó a que fuera a Río de Janeiro para que trabajara junto a él las obras que había compuesto para este instrumento.³⁹

A diferencia de Carlevaro -quien tuvo la oportunidad de trabajar gran parte de la obra para guitarra de Villa-Lobos personalmente con el mismo compositor-, Segovia no estaba convencido de lo que había compuesto Villa-Lobos, como se puede ver en una carta dirigida a Manuel M. Ponce, fechada el 22 de octubre de 1940, donde dice:

Vino a casa provisto de seis preludios para guitarra, dedicados a mí, y que unidos a los Doce Estudios anteriores, forman diez y seis obras. De ese crecido número de composiciones, no te exagero al decirte que la única que sirve es el estudio en Mi mayor que me oíste practicar ahí. Entre los dos de la última hornada, hay uno, que él propio intentó tocar, de un aburrimiento mortal. Intenta imitar a Bach y a la tercera fase de una progresión descendente - de una regresión por lo tanto- con que principia la obra, dan ganas de reír⁴⁰.

A pesar de estas declaraciones, Segovia grabó e interpretó algunas piezas del compositor brasileño, además de estrenar el concierto para guitarra y orquesta en 1956 en Houston⁴¹. En cambio, para Abel Carlevaro, Villa-Lobos se convirtió, a partir 1940 y hasta la muerte del guitarrista uruguayo, en un referente ineludible, que contribuyó decisivamente a su consolidación como artista, además de ser el primer difusor importante de la obra de Villa-Lobos para guitarra⁴².

Cinco Preludios

Los *Cinco Preludios* fueron escritos durante el verano de 1940 en Río de Janeiro. En los preludios Villa-Lobos resume varias de las influencias musicales que han intervenido en su obra. En los preludios podemos percibir la música impresionista y neo romántica, pero no sin dejar atrás la música brasileña y su variedad de ritmos; un homenaje a Bach logrado con una gran belleza contrapuntística, además de recrear con maestría los sonidos que pudo haber percibido durante su estancia en el Amazonas. Para describir mejor estas influencias

³⁹ Escande, Alfredo. *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo para la guitarra*, Editorial Aguilar, Montevideo, 2005, p. 138.

⁴⁰ Alcázar, Miguel. *The Segovia-Ponce Letters*. Ed. Orphée, Columbus, Ohio, 1989, pp. 210-211.

⁴¹ Referencia electrónica: <http://www.aureoherrero.org/cronologia.htm>, del artículo: *Cronología de la vida y obra de Andrés Segovia*. Fecha de consulta: 10/05/2015.

⁴² Escande. *Op cit.* p. 159.

estilísticas, a cada preludio le asignó un subtítulo que no aparece en la edición impresa. Preludio n.º 1: *Homenagem ao sertanejo brasileiro – Melodia Lírica*; Preludio n.º 2: *Homenagem ao Malandro Carioca – Melodia Capadócia – Melodia Capoeira*; Preludio n.º 3: *Homenagem à Bach*; Preludio n.º 4: *Homenagem ao índio brasileiro*; Preludio n.º 5 *Homenagem à vida social – “Aos rapazinhos e mocinhas fresquinhos que frequentam os concertos os teatros no Rio”*.

Estos preludios son, sin duda, un aporte muy valioso para el instrumento: por su riqueza tímbrica y sonora, por su belleza estética y por ser una obra sumamente idiomática para la guitarra.

Preludio n.º 1

Este preludio podría ser considerado una canción sin letra al ser de un carácter sentimental muy parecido a la *modinha*⁴³. Está escrito en un compás de 3/4 a un tempo de *Andantino espressivo*, tiene una estructura básica A-B-A. La parte A se encuentra en la tonalidad de Mi menor y la parte B en contraste, se desenvuelve en su homónimo mayor.

La melodía inicia en anacrusa en el cuarto tiempo creando un intervalo de 4ª justa. Este salto es un motivo que se repetirá en varias ocasiones, dando pie al inicio de una nueva frase cada vez. Esta melodía siempre estará acompañada de un elemento rítmico constante, *ostinato*, que se crea a partir del acorde de Mi menor pulsando las primeras tres cuerdas al aire⁴⁴:

Andantino espressivo

⁴³ Canción urbana de carácter amoroso que en principios del siglo solía ser acompañada únicamente por una guitarra. Se deriva de otro género llamado *moda* proveniente de Portugal. Se le llamó *modinha* para diferenciarla de su antecesor portugués. Referencia electrónica: <http://www.profesorenlinea.cl/Paisesmundo/Brasil/BrasilMusica.htm>. Última fecha de consulta: 17/05/2015.

⁴⁴ Los ejemplos utilizados para ilustrar el análisis de los *Cinco Preludios*, fueron tomados de la edición de Frédéric Zigante (2007). La edición utilizada para estudiar la obra en el instrumento fue la de la editorial *Max Eschig* de 1954.

La segunda frase inicia con el mismo material melódico de la frase anterior. La primera diferencia o variación la encontramos en el punto climático de la frase, o sea, en la nota más aguda. En la primera frase el clímax se encuentra en la nota Re; en el caso de la segunda frase, el punto climático es en la nota Mi. La melodía desciende gradualmente de manera similar a la primera frase sólo que de manera cromática; en este punto encontramos un intervalo de 4ª aumentada en el compás 17, lo que le da una mayor tensión, como preámbulo a una sucesión de acordes disminuidos que comienzan en el compás 22:



La última parte de la sección A es una progresión de acordes disonantes que da pie a una cadencia que finaliza en V7 y que dará pie a la sección mayor:



La sección B, *Più mosso*, está en Mi mayor y alterna el compás de 2/4 con el de 3/4, lo que da belleza y complejidad rítmica. Comienza con un arpeggio sobre el acorde de Mi mayor, seguido de una melodía que inicia en anacrusa al compás siguiente del arpeggio:



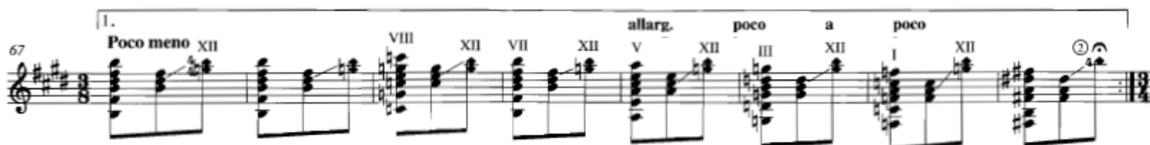
El arpeggio y melodía anteriores se repiten en dos ocasiones. Continúa el arpeggio pero en esta ocasión reposa en un cuarto grado que desemboca por grados conjuntos al primer grado. La fórmula se repite, solo varía un poco el primer acorde de reposo - es un segundo grado menor con séptima (ii7) -, antes de resolver al primer grado (I):



El siguiente segmento sirve de puente antes de que se presente un nuevo motivo rítmico-armónico, en compás de 3/8:



La sección finaliza con una progresión rítmica con acordes rasgueados antes de la barra de repetición. El *tempo* es un poco menos rápido que el *Piú mosso*:



Después de estos acordes se repite la sección B hasta el compás 69, pasando después al compás 78 en donde un acorde dominante de Si con séptima (V7) nos prepara para retomar la sección A. La reexposición del tema A no tiene variación alguna sino hasta en los compases finales, variando los acordes en la cadencia final para terminar con un acorde de Mi mayor con sexta añadida:



Preludio n.º 2

Este preludio contiene la misma estructura que el anterior: A-B-A. El tema principal se desarrolla sobre el acorde de Mi mayor, con una apoyatura que interrumpe brevemente la continuidad del arpeggio; le siguen otros acordes arpegiados sobre los grados V/V y V7. Se repite este mismo tema dos veces:



La sección A se desarrolla básicamente sobre la progresión de acordes: I-V/V-V7, incluyendo una escala sobre Mi mayor que finaliza con un movimiento cromático antes de retomar el tema principal, y variando las figuras rítmicas al final de la frase:



A partir del compás 16 inicia un segmento de arpeggios sobre los grados I y V7 que se repite dos veces, finalizando con una escala que enlaza a una progresión de acordes descendentes. La sección A finaliza con un acorde de Mi mayor seguido de tres notas largas, manteniendo el Mi de la sexta cuerda mientras que en la quinta se desciende cromáticamente, Mi-Re#-Re:



La sección B es una explosión de sonidos y arpeggios creando un efecto sonoro inigualable. Como se mencionaba anteriormente, Villa-Lobos usaba progresiones, no en un sentido

musical estricto, es decir, no en un contexto tonal, si no interválico mezclado con cuerdas al aire, lo que genera dicho efecto sonoro. La mano izquierda se mantiene en la misma posición mientras que la mano derecha hace un veloz arpeggio usando *campanella* con las notas Si-Mi, creando armonías únicas. Aunado a esto se presenta una línea melódica en el bajo que se mueve sobre intervalos de quintas paralelas:



Esta sección culmina con una progresión de acordes disonantes, que desciende cromáticamente:



Finalmente, se repite la sección A sin cambios:

Preludio n.º 3

Este preludio podemos ubicarlo dentro del estilo impresionista de Villa-Lobos. Es de estructura binaria. La primera sección tiene un carácter de improvisación y no inicia con una tonalidad específica:

The musical score shows the beginning of the piece. It starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The tempo markings are 'Andante', 'rall.', and 'A tempo'. The score includes various fingerings and articulations, such as slurs and accents.

Para ampliar la sensación improvisatoria de la pieza, Villa-Lobos hace uso de su recurso de desplazar una misma posición de la mano izquierda a lo largo del diapasón. La primera ocasión lo hace del compás 9 al 13:

The musical score shows the first occurrence of the left-hand position displacement. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords and intervals. A box highlights the first measure (measure 9) and the subsequent measures (10-13). The text "[le même doigté]" is written below the notes in measure 10, indicating that the same fingering is used throughout the sequence.

La segunda vez que muestra este recurso es en los compases 16-17 y 19-20:

Musical score for measures 14-20. Measure 14 is marked 'VIII'. Measures 16-17 and 19-20 are boxed. Measure 19 has the instruction '[le même doigté]'.

En los compases 20 y 21 se crea un acorde de Mi mayor 7 que sirve de enlace a la siguiente sección:

Musical score for measures 20 and 21, showing a D major 7 chord.

Esta nueva sección es un homenaje a Bach, en donde una nota pedal se mantiene en la voz superior, mientras que otra voz descende hasta reposar en un acorde. Este modelo se repite en seis ocasiones hasta que resuelve a un compás dominante que utiliza para repetir la progresión:

Musical score for measures 23-24, marked 'Molto adagio e dolorido' and 'f espressivo'. It features a pedal point and descending lines.

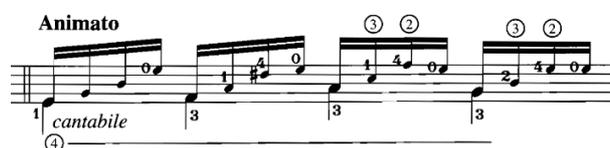
Finaliza con la indicación *da capo*, por lo que se repite el preludio nuevamente sin modificación alguna.

Preludio n.º 4

Está compuesto en forma A B A' A en Mi menor, con cambios de compás en 3/4 y 4/4. Inicia con un arpeggio descendente sobre la tónica con una doble bordadura (Fa# - Re) en las notas finales antes de resolver a Mi. A este arpeggio le responde un acorde que se repite tres veces, acompañado de un bajo que inicia en la última semicorchea del primer tiempo que se prolonga a una corchea con puntillo al siguiente tiempo. Esto se repite en dos ocasiones; la tercera semicorchea se prolonga un tiempo completo:



La parte B es una secuencia idiomática muy semejante a la parte intermedia del Preludio n.º 2, en donde Villa-Lobos usa la primera cuerda al aire como nota pedal mientras los acordes tienen un movimiento paralelo sobre el diapasón:



La parte A' es una evocación de la melodía que en esta ocasión se presenta en armónicos naturales. La edición de Frédéric Zigante muestra claramente el efecto sonoro que debe lograrse en este fragmento del preludio:



Se repite la sección A íntegramente y finaliza la pieza con un acorde de Mi menor con séptima menor añadida:

Musical score for guitar, measures 41-44. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 41 starts with a *pp* dynamic and features a series of chords. Measure 42 continues with *pp* dynamics and includes a circled '5' above the staff. Measure 43 is marked with *pp* and includes a circled '1' above the staff and a 'VII' below the staff. Measure 44 concludes with a *f* dynamic and a final chord. A bracket spans measures 41-44, with a *f* dynamic marking below it. A 'XII' marking is present above measure 43. The piece ends with a double bar line.

Preludio n.º 5

Este preludio consta de una estructura A-B-C-A y está escrito en un compás de 6/4. La sección A está en la tonalidad de Re mayor e inicia con una melodía descendente en la voz más aguda sobre la escala de Re, mientras la armonía se mueve lentamente cada tres tiempos:



La cadencia termina en el sexto grado, que se conoce como cadencia rota:



La parte B inicia en Si menor, relativo de la tonalidad inicial. El *tempo* indicado es un poco menor que el anterior, dando paso a una melodía melancólica y sentimental que contrasta con la anterior, de carácter más dulce:



La sección C da una sensación de división en tres tiempos aunque el compás de 6/4 no ha cambiado. La melodía se divide en dos frases: la primera está agrupada generalmente en grupos de dos notas siguiendo un mismo patrón de apoyaturas sobre el acorde interrumpido por un arpeggio. La siguiente inicia después de dos arpeggios sobre el segundo grado, con una melodía descendente en grados conjuntos, muy semejante a la presentada en la sección A.

En esta sección nos encontramos en la tonalidad de La mayor y es de carácter más movido y apasionado:

The musical score is for guitar, starting at measure 33. It is in the key of A major (two sharps) and marked 'Più mosso'. The score consists of a single staff with a treble clef. It begins with a forte (f) dynamic and a piano (p.) dynamic. The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings (e.g., 2, 4, 3, 0, 2, 3, 0, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 4). Chord symbols VII, II, and V are indicated above the staff. The score ends with a cadence in the A major chord.

Al finalizar en el acorde de La mayor (dominante de Re mayor), regresa a la sección A en el siguiente compás donde se re-expone todo el fragmento íntegramente para terminar en el acorde de Si menor, sexto grado menor de Re Mayor o cadencia rota.

Comentarios y sugerencias

Los *Cinco Preludios* de Heitor Villa-Lobos son repertorio obligado para quien quiera ser guitarrista profesional. No encuentro obras más idiomáticas que éstas. En sus preludios deja claro lo importante que son las posiciones fijas en su música para guitarra. Las armonías que se crean debido a esta característica son únicas y no se pueden recrear en ningún otro instrumento. He ahí parte de la importancia de la música de Villa-Lobos para guitarra.

En lo personal me siento muy afortunado de haber trabajado cada uno de estos preludios con la maestra Magdalena Gimeno. El conocimiento que tiene sobre Villa-Lobos es vasto, ya que todo lo aprendió de su mentor Abel Carlevaro, quien, como comenté anteriormente, estudió personalmente con Villa-Lobos. Aún respeto la mayoría de las digitaciones que fueron sugeridas por la maestra Magdalena. También tuve la oportunidad de conocer al maestro Alfredo Escande (biógrafo y colaborador de Abel Carlevaro por más de treinta años) y pude interpretar para él uno de los *Cinco Preludios*, y también recibí valiosos comentarios de su parte. A continuación, algunas sugerencias:

- El *Preludio n.º 1* puede ser interpretado a un tiempo *animato*, evitando a toda costa el *rubato*⁴⁵. El ritmo es muy importante en la sección A del preludio, por lo que debe ser constante.
- Propongo evitar que el *glissando* de la primer nota del preludio sea demasiado exagerado. Hay que tomar en cuenta que es una anacrusa de corchea, por lo que el *glissando* debería ser de dicha duración.
- El arpeggio del *Più mosso* (Preludio n.º 1) debe ser claro, se deben de escuchar cada una de las notas del arpeggio. Para lograr esto puede estudiarse esta sección con metrónomo lentamente, para que al hacerlo a la velocidad requerida, todas las notas se escuchen *a tempo*.
- La escala que se encuentra en los compases 9 y 99 del *Preludio n.º 2* se puede comenzar muy lentamente, para tener un mayor rango para la aceleración que se pide; con esto se logra aparentar que se alcanza una gran velocidad en las notas finales de la escala.
- En el *Preludio n.º 3* se puede tener una mayor libertad en el *tempo*. Muchos piensan que el homenaje a Bach es solamente en la parte contrapuntística del *Molto adagio e dolorido*; sin embargo, considero que todo el preludio es un homenaje a Bach, ya que el carácter de la primer sección debe ser como el de una improvisación; tal como la primera sección del *Prelude* de la *Suite BWV 995* de Bach.
- Contrario a lo que indiqué en el *Preludio n.º 1* referente al tempo, la indicación agógica: *Molto adagio e dolorido*, permite que el intérprete “estire” el *tempo a piacere*.
- El *Preludio n.º 4* debe iniciar en un *tempo* lento, pero sin tanto *rubato*. La sección A es lenta, pero muy rítmica.
- Recomiendo un sonido *sul tasto*⁴⁶ en la melodía. Con esto se crea una atmósfera con ciertos aires de misterio.
- La sección B del *Preludio n.º 4* personalmente la inicio lentamente e incremento la velocidad poco a poco hasta llegar al último tiempo del tercer compás de esta sección,

⁴⁵ Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea.

⁴⁶ Término italiano se utiliza para indicarle a los guitarristas tocar sobre o cerca de los trastes del instrumento.

en donde hago un *ritenuto* muy breve, para retomar la velocidad poco a poco y terminar la sección lo más rápido y sonoro posible. Sugiero que si se busca una interpretación semejante a la mía, primero se deben de estudiar las semicorcheas con metrónomo a un tiempo cómodo, ya que si no se tiene especial cuidado en la mano derecha, las notas carecerán de claridad rítmica.

- En el *Preludio n.º 5* se debe prestar mucha atención en las indicaciones del *tempo*. En numerosas ocasiones he escuchado que la sección B se interpreta a una mayor velocidad que la sección A, cuando esto sucede, la sección C suele tocarse a un tempo menor, incluso, que la sección A.
- El acorde final de este preludio debe tocarse en *fortissimo* como lo indica la partitura. Curiosamente una gran cantidad de guitarristas omiten esta indicación y se hace todo lo contrario. Quizás por el hecho de asociar la cadencia rota con una resolución suave como indica la historiografía musical.

MANUEL M. PONCE

Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. Fue hijo de Felipe de Jesús Ponce (1837-1913) y María de Jesús Cuéllar Haro (1838-1927). Al poco tiempo de haber nacido, su familia se mudó a Aguascalientes, de donde eran originarios. A corta edad mostró interés por el piano y su hermana Josefina, quien era pianista, le dio sus primeras lecciones. En 1894 ingresó al Instituto Científico-Literario, instalado en el Ex Convento de los Dieguinos, contiguo a la Iglesia de San Diego. Al año siguiente fue nombrado organista titular del Templo Franciscano de San Diego, donde permaneció hasta el año 1900⁴⁷. Ese mismo año se mudó a la ciudad de México, donde estudió piano en la Academia de Música de Vicente Mañas (c.1858-1931). Este último contaba con el auxilio de dos músicos y compositores italianos, Pablo Bengardi y Eduardo Gabrielli; fueron ellos quienes le enseñaron todo su conocimiento de contrapunto, armonía y composición a Ponce.⁴⁸ En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música pero lo abandonó al poco tiempo debido a que lo obligaban a cursar niveles inferiores de los conocimientos que ya poseía y decidió regresar a Aguascalientes para ocupar una cátedra de solfeo en la Academia de Música del estado⁴⁹. Ponce viajó a Italia en diciembre de 1904 para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia, en donde recibió clases de composición, instrumentación y contrapunto con Cesare Dall'Olio (1849-1906) y Luigi Torchi (1858-1920).⁵⁰

En noviembre de 1905, Ponce viajó a Alemania para estudiar piano con Edwin Fischer (1886-1960), quien lo preparó para que pudiera ser alumno de Martin Krauze (1853-1918), un discípulo de Franz Liszt (1811-1886).⁵¹ Después de varios años de aprendizaje por Europa, regresó a México en 1908, ocupando la cátedra de Piano e Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música. Fue una época de gran producción musical para Ponce: armonizó docenas de canciones mexicanas e hizo arreglos para piano y voz, con la finalidad de llevar estas canciones a las salas de concierto. En 1912 compuso *Estrellita*, una de sus canciones más reconocidas. Ponce describió este periodo como el más prolífico de su carrera,

⁴⁷ Díaz Cervantes, Emilio; Díaz, Dolly de. *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*, vol.1 y 2. Instituto de Cultura del Estado de Durango, México, 2013, p. 40.

⁴⁸ Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*, UNAM, México, 1982, p. 22.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Barrón, Jorge. *Manuel María Ponce, A Bio-Bibliography*. Praeger Publishers, Connecticut, 2004, p. 4.

indicando la preferencia de la composición por encima de sus demás actividades. Junto a sus trabajos nacionalistas, Ponce continuó escribiendo muchas composiciones fuera de la corriente nacionalista. Estas incluían piezas para piano, canciones, música de cámara y sus primeros trabajos orquestales.⁵²

En 1915, se mudó a La Habana debido a los problemas políticos y sociales por los que atravesaba México. Escribió para los diarios *La Reforma Social* y *El Herald de Cuba*. También tuvo actividad como concertista de piano y profesor, fundando, en diciembre de ese año, la Academia Beethoven en asociación con el clarinetista Tomás Rubio, la violinista Chonita Sauri de Rubio y el cantante Agustín C Beltrán.⁵³ Durante su estancia en Cuba, Ponce tuvo un acercamiento importante con la cultura de ese país, dejando valiosas aportaciones dentro de la literatura pianística. Obras como la *Suite cubana* (1915), *Elegía de la ausencia* (1915), *Preludio cubano* (1916) y *Rapsodia cubana* (1916), fueron compuestas con influencias de la música folclórica cubana. En 1917, regresó a México, se casó con Clementina Maurel (1891-1963) y tomó la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. Fundó la Revista Musical de México en 1919. En 1923 conoció a Andrés Segovia durante un recital que este último ofreció en la Ciudad de México. Ponce, impresionado por la calidad musical de Segovia, escribió un artículo para el diario “El universal” en donde elogió efusivamente al guitarrista, y, a petición del mismo, Ponce compuso su primer obra para guitarra: *Sonata Mexicana* (1923) y realizó un arreglo, también para guitarra, de una canción popular mexicana, *La Valentina* (1923).⁵⁴

Viajó nuevamente a Europa en 1925, esta vez para estudiar composición en París con el afamado compositor Paul Dukas (1865-1935); también convivió con otros grandes compositores en la Escuela Normal de Música de París como Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Heitor Villa-Lobos. Las corrientes estilísticas francesas de la época comenzaron a influir en la música del compositor. Fundó la Gaceta Musical, primera revista escrita en castellano publicada en Francia, donde colaboraron destacadas personalidades como: José Vasconcelos (1882-1959), Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla (1876-1946), Paul Dukas, entre otros. En julio de 1932 concluyó el curso de composición y la Escuela Normal de Música de París le

⁵² *Ibidem.* p. 7.

⁵³ *Ibidem.* p. 9.

⁵⁴ *Ibidem.* p. 12.

entregó su licencia de composición y su maestro Paul Dukas le otorgó la calificación de treinta (30) en lugar del convencional diez (10)⁵⁵.

En 1933 volvió a México y aceptó las cátedras de Historia de la música, Piano, Estética, Música folclórica y Gimnasia rítmica en el Conservatorio Nacional de Música, e impartió clases de Composición, Piano, Música folclórica y Análisis musical en la Escuela Universitaria de Música⁵⁶. Fue director del Conservatorio Nacional de 1933 a 1934 y de la Escuela Universitaria de Música de 1945 a 1946. Debido a la precaria situación económica en la que se encontraba, Ponce se vio forzado a desempeñar labores burocráticas como inspector de jardines de niños, además de acompañar a los infantes en las festividades de las escuelas; resultado de esta labor la creación de veinte piezas para pequeños pianistas y cincuenta coros para jardines de niños⁵⁷.

En sus últimos años de vida, Ponce se dedicó mayormente a la composición y recibió numerosos premios y diplomas por su destacada labor compositiva y como músico, destacando el Premio Nacional de Ciencias y Artes que le otorgó el presidente Miguel Alemán a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1948. El 24 de abril de ese año Manuel M. Ponce falleció a la edad de sesenta y seis años, víctima de un ataque de uremia.

Manuel M. Ponce y la guitarra

Como se mencionó en el subcapítulo anterior, producto de la amistad que entabló con el guitarrista Andrés Segovia, Ponce compuso más de ochenta obras para el instrumento. Segovia le pidió a Ponce que escribiera obras para guitarra con el objetivo de engrandecer el escaso repertorio del instrumento⁵⁸. Ponce respondió favorablemente a Segovia y a lo largo de veinticinco años compuso seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, otros seis preludios, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto con acompañamiento de orquesta y piezas varias⁵⁹. El primer trabajo que Ponce escribió para guitarra fue una pequeña pieza que

⁵⁵ Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. EDAMEX, México, 1997, p. 74.

⁵⁶ Barrón, Jorge. *Op. cit.* p. 16.

⁵⁷ Otero, Corazón. *Op. cit.* p. 85.

⁵⁸ *Ibidem.* p. 32.

⁵⁹ Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. Ediciones Conaculta - Etoile, México, 2000, p. 8.

compuso al poco tiempo de que había escuchado a Segovia en 1923; esta pieza se basaba en el jarabe tapatío de Veracruz y llegó a ser el tercer movimiento de su Sonata Mexicana⁶⁰. Pero no fue hasta 1925 que volvió a escribir algo para guitarra a petición de Andrés Segovia, cuando Ponce se encontraba en París. En esta época compuso varias de sus obras más importantes para guitarra: *Tema variado y final* (1926), *Sonata III* (1927), *Sonata clásica* (1930) y *Variaciones y fuga sobre las folías de España* (1929). El *Concierto del sur* (1941) fue dedicado a Andrés Segovia y estrenado bajo la dirección de Ponce el 4 de octubre de 1941, en Montevideo. Los *Seis preludios cortos* (1947) fueron dedicados a la hija de Carlos Chávez, Juanita, y su último trabajo para guitarra fueron las *Variaciones sobre un tema de Cabezón* (1948).

Tema con variaciones

En esta forma musical, un tema que se presenta inicialmente, que se repite con algunas modificaciones en cada re-exposición⁶¹. Los recursos compositivos de las variaciones pueden ser sutiles y prácticamente infinitos; muchos de ellos pueden usarse simultáneamente en un mismo fragmento. De manera general, pueden distinguirse los que modifican la melodía, la armonía, y el ritmo o bien la textura o la calidad sonora⁶².

Variaciones sobre un tema de Cabezón

No obstante que la mayoría de las obras que Ponce escribió para guitarra fueron dedicadas a Andrés Segovia, ésta particularmente fue dedicada al presbítero Antonio Brambila (1908-?), quien fuera un gran amigo de Ponce. El guitarrista mexicano Miguel Alcázar menciona que Brambila le platicó a Ponce que en el Instituto de Música Sacra de Roma escuchó unas variaciones para órgano “compuestas por Antonio de Cabezón”⁶³, por lo que el Padre Brambila, quien también tocaba la guitarra, le proporcionó el tema de aquellas variaciones y

⁶⁰ Otero, Corazón, *Op. cit.* p. 33.

⁶¹ Latham, Alison. *Op cit.* p. 1554.

⁶² Scholes, Percy. *Op. cit.* Entrada: **variaciones**.

⁶³ Antonio de Cabezón (1510-1566) fue un tecladista y compositor español. Su producción incluye muchas piezas litúrgicas tales como himnos, *kyries* y breves preludios o interludios para órgano, destinados para salmos y cánticos. Además tiene tientos, glosas sobre piezas seculares franco-flamencas y varias series de variaciones.

le sugirió a Ponce que compusiera una obra sobre ese tema. Esta obra fue terminada el 8 de febrero de 1948, unas semanas antes de su muerte⁶⁴. Existen dos manuscritos de este trabajo (ambos en posesión de Miguel Alcázar), uno de los cuales contiene tres variaciones adicionales que es una copia hecha por el padre Brambila. Éste, al cuestionarle Alcázar sobre la procedencia de las tres variaciones adicionales, respondió que no recordaba su procedencia, aunque sí estaba seguro que era música escrita por Ponce, por lo que Alcázar decidió incluirlos en la obra a manera de apéndice⁶⁵.

Miguel Alcázar menciona en la introducción de la partitura publicada por *Tecla Editions*, que mientras se encontraba preparando dicha publicación, se dio a la tarea de localizar la obra de Antonio de Cabezón de la cual provenía el tema que el padre Brambila dijo haber escuchado en Roma; sin embargo, no obtuvo resultados favorables ya que no halló el tema en ninguna de las composiciones de Cabezón, por lo que el Dr. Brian Jeffery, director y propietario de *Tecla Editions*, le prometió realizar algunas investigaciones al respecto. Alcázar también solicitó la ayuda del Dr. Miguel Querol (1912-2002) quien fue director del Instituto de Musicología Español y tanto Jeffery como Querol llegaron a la conclusión de que el tema pertenece al himno de pascua: “*O filii et filiae*” del *Liber usualis missae et officii*⁶⁶:



Posteriormente, apareció este tema en los *Airs sur les hymnes sacrés, odes et Noël*s de 1623, pero rítmicamente cambiado⁶⁷:



⁶⁴ Alcázar, Miguel. *Op. cit.* p. 296.

⁶⁵ *Ibidem.* p. 298.

⁶⁶ El *Liber usualis missae et officii*, más comúnmente denominado *Liber usualis*, es una colección de cantos gregorianos utilizado por la iglesia católica.

⁶⁷ Alcázar. *Variations on a theme of Cabezón*. Tecla Editions, 1982.

Después de la revisión de la obra de Cabezón, Alcázar consultó una vez más con el padre Brambila acerca de la procedencia del tema. El padre le indicó que la audición fue en el año 1924 y que el organista había sido Enrico Bossi (1861-1925), por lo que Alcázar menciona lo siguiente:

Me indicó (el padre Brambila) que la audición en Roma había tenido lugar en el Instituto de Música Sacra alrededor de 1924 y que el organista había sido el célebre Enrico Bossi [...] y que con la información que le daba yo entonces, bien pudiera ser que la obra que escuchó hubiese sido unas variaciones sobre un tema de Cabezón, pero compuestas por el propio Bossi⁶⁸.

Las declaraciones del padre Brambila y de Miguel Alcázar hacen más incierto el origen del tema que Ponce utilizó para esta obra, por lo que el nombre de *Variaciones sobre un tema de Cabezón*, podría ser impreciso.

Como mencioné en la introducción; la metodología que usaré para analizar la obra se basa en un modelo que aprendí en la clase del profesor Leonardo Mortera, en el cual, se destacarán las constantes y las variables de cada una de las variaciones.

La obra presenta un tema, seis variaciones y una *fughetta*⁶⁹ a dos voces⁷⁰. El tema está en compás de 3/4 en la tonalidad de La menor y es una melodía acompañada o armonizada. El tema inicia en anacrusa y consta de dos periodos de ocho compases cada uno. Contiene dos frases, la primera es básicamente la melodía del “*O filii et filiae*” que se repite dos veces, la segunda es semejante a la segunda parte del canto eclesiástico, con ligeras modificaciones:



La estructura armónica del tema es realmente interesante, ya que en cada una de las ocasiones que se presenta, la armonía nunca se repite. Esto enriquece la sonoridad del tema, que en

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Una *fughetta* no es otra cosa que una fuga corta.

⁷⁰ Estas variaciones al ser incluidas como apéndice, pueden ser o no interpretadas como parte íntegra de la obra, sin embargo, debido a que el manuscrito original sólo incluye 6 variaciones y una *fughetta*, decidí no incluir estas variaciones adicionales en el presente trabajo; tampoco las incluyo al interpretar la obra.

términos musicales es una melodía acompañada, sin embargo, considero que la armonía que acompaña la melodía también tiene cierto protagonismo:

Estructura armónica del tema			
Compases 1-4	Compases 5-8	Compases 9-12	Compases 13-16
i-ii7-i-VI-ii-i- V7-i	VI-III-VI-ii7-III- V-i	VI-ii7-V-V7-i-V7-i	VI-vii°-III-I-ii-vii7/V- V7-i

Var. I

La primera variación se encuentra en 4/4 y también inicia en anacrusa. La melodía se diluye entre notas de paso y arpeggios. La figura rítmica predominante es la corchea, lo que genera que la variación tenga mayor movimiento con respecto al tema, por lo que a pesar de que no se indica un *tempo* específico, la velocidad puede ser ligeramente más rápida. La armonía y la estructura formal no varían:



Constantes	Variables
<ul style="list-style-type: none"> - Armonía - Estructura 	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía - Ritmo: predominan las corcheas en toda la variación. - Compás: 4/4 - Textura polifónica

Var. II

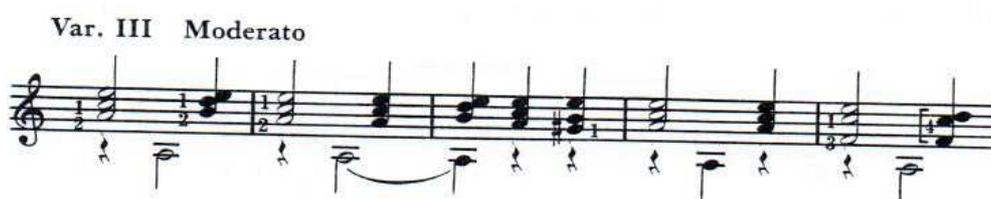
En la segunda variación se retoma el compás de $\frac{3}{4}$. La última corchea de la anterior variación sirve de anacrusa a ésta, que inicia con un acorde de La menor, mientras el bajo realiza un movimiento más rítmico. El tema se conserva durante los primeros ocho compases. Por primera vez aparecen notas en fusas seguidas de dos corcheas; dichas figuras rítmicas tendrán protagonismo en la sexta variación y en la *fughetta*. A pesar de no tener una indicación de *tempo*, esta variación podría tocarse a una velocidad mayor que la anterior ya que sobre la última nota se encuentra un calderón, por lo que interpreto que el compositor deseaba frenar el impulso creado por la naturaleza rítmica de este movimiento:



Constantes	Variables
<ul style="list-style-type: none"> - Tema: la melodía se conserva durante los primeros 8 compases - Estructura - Compás - Armonía 	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía: en la segunda parte de la variación no existe una clara línea melódica basada en el tema - Ritmo: se hace presente una figura de semicorcheas seguida de una de corcheas - Textura polifónica

Var. III Moderato

La tercera variación es la primera que indica expresamente el *tempo: moderato*⁷¹. El inicio es tético, es decir, inicia en el primer acento del compás, y el tema se encuentra en medio de los acordes que se deben tocar en plaqué⁷². Aunque el bajo varía ligeramente de ritmo, los acordes, los cuales tienen mayor presencia en la variación, mantienen el ritmo del tema. La estructura y la armonía no presentan variaciones, pero si la melodía:



Constantes	Variables
<ul style="list-style-type: none"> - Estructura - Compás - Armonía - Ritmo - Textura: melodía acompañada 	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía - Tempo

⁷¹ Personalmente pienso que esta indicación de *tempo* sugiere que las variaciones anteriores pueden interpretarse más rápido respecto al tema. La palabra *moderato* es el recurso que el compositor utilizó para que el intérprete retomara el *tempo* con el cual comenzó la obra.

⁷² Este término se emplea para indicar que todas las notas del acorde se deben ejecutar simultáneamente.

Var. IV Più lento

La cuarta variación se encuentra en la tonalidad de La mayor, siendo ésta la única que se encuentra en modo mayor. El *tempo* también varía, éste siendo este más lento que la variación anterior. La melodía varía ligeramente en función de la armonía que, por haber cambiado de modo, se tiene que adaptar a los acordes de la tonalidad y aunque la mayoría de notas coinciden con las del tema, no son exactamente las mismas:



Constantes	Variables
<ul style="list-style-type: none"> - Estructura - Compás - Ritmo melódico - Textura: melodía acompañada 	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía - Modo: La Mayor - Tempo: Più lento - Armonía - Ritmo: aunque es semejante al tema, la inclusión de un bajo entre los acordes rompe el esquema original.

Var. V *Moderato*

En la quinta variación se presenta el tema en el bajo, mientras en las voces superiores se encuentran arpeggios y algunas síncopas que se asemejan a las presentadas en la Variación II. En la segunda frase se presenta un juego de respuestas rítmicas entre el bajo y la voz superior. Nuevamente se presenta la indicación de *tempo moderato*. Al igual que en la segunda variación, ésta finaliza con un calderón sobre la última nota, pero a diferencia de la anterior, este calderón funciona para que en la siguiente variación resalte su carácter rítmico e imponente:



Constantes	Variables
<ul style="list-style-type: none"> - Estructura - Compás - Tonalidad: regresa a La menor - Armonía 	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía: en la primera frase expone la melodía en el bajo, después la melodía se desvanece. - Tempo: moderato - Ritmo - Textura polifónica

Var. VI *Allegretto*

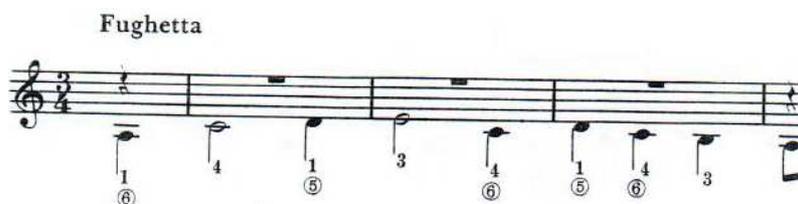
La última variación, como ya mencioné, es más movida y solemne. Ya que la partitura no contiene indicaciones dinámicas, considero que esta variación tiene que ser interpretada en *forte*, pero ahondaré sobre esto en el apartado de sugerencias interpretativas. Esta última variación se encuentra en 2/4 y por primera vez se rompe el esquema estructural, siendo ésta la variación con mayor número de compases. El tema es interrumpido por el bajo que realiza un motivo rítmico que ya había sido presentado en la segunda variación. Este motivo rítmico predomina por lo que se crea un impulso natural de aceleración:



Constantes	Variables
<ul style="list-style-type: none"> - Armonía 	<ul style="list-style-type: none"> - Compás 2/4 - Melodía - Tempo: allegretto - Ritmo - Textura polifónica - Estructura: esta variación se extiende a 34 compases

Fughetta

Está escrita a dos voces y se basa en el primer motivo melódico del tema; el sujeto⁷³ es iniciado por el bajo en la misma tonalidad y ritmo del tema.



El contrasujeto deriva de los patrones rítmicos encontrados en las Variaciones II y VI -dos semicorcheas seguidas de corcheas- y entra junto con una respuesta real⁷⁴ a la 5ª justa ascendente:



La primera exposición termina cuando encontramos de nuevo el tema, esta vez cantado por la voz superior:



En el transcurso de la pieza encontramos el sujeto transportado a Re menor, Fa mayor y Do mayor. La coda inicia con una serie de acordes descendentes con La como nota pedal seguidos de arpeggios, y de una escala cromática que desciende dos octavas, creando una

⁷³ El sujeto y el contrasujeto con elementos básicos de la fuga, en donde el sujeto es la idea fundamental de la que se deriva toda la obra y el contrasujeto es un contrapunto contrastante.

⁷⁴ Después de haber sido enunciado el tema por una de las voces, éste es inmediatamente imitado por otra; esta imitación se llama respuesta, que puede ser real, cuando se transporta el sujeto de manera exacta, o tonal, en la que los intervalos pueden variar por razones armónicas o tonales.

tensión dramática antes de finalizar con una progresión que recuerda el tema y cuyo penúltimo acorde napolitano⁷⁵ lo que causa una sensación de cadencia frigia⁷⁶:



Sugerencias interpretativas

Anteriormente destacué que el tema y las primeras dos variaciones (además de la *fughetta*) no contienen indicación agógica alguna, y la obra en general carece en su totalidad de indicaciones de dinámica. Esto me permitió explorar la obra en diferentes tempos y llegué a las siguientes conclusiones interpretativas:

- El tema está compuesto por dos frases cuya melodía es realmente sencilla. La armonía que acompaña al tema es bastante elaborado por lo que creo que se le debe dar gran importancia. Sugiero que el *tempo* debe oscilar entre 68 a 80 pulsaciones por minuto, para que se pueda apreciar el movimiento armónico del tema.
- Personalmente, sugiero seguir la línea melódica e identificar los puntos de tensión y de reposo en la armonía para aumentar o disminuir la intensidad del sonido.
- El tema puede ser interpretado en un rango de intensidad entre *mezzopiano* y *mezzoforte*.
- En la primera variación se puede incrementar la velocidad poco a poco sin alejarse mucho del *tempo* inicial y la intensidad puede ser mayor respecto al tema.
- La segunda variación puede ser *forte* y la velocidad puede llegar inclusive a las cien pulsaciones por minuto.
- Sugiero que la tercera variación se toque al mismo *tempo* que el tema. En esta variación el tema se encuentra en ocasiones en una nota intermedia de los acordes

⁷⁵ Acorde mayor sobre el segundo grado descendido medio tono.

⁷⁶ Es una semicadencia a la dominante en el modo menor, cuyo bajo desciende por grados conjuntos desde la tónica hasta la dominante según la escala menor melódica. El último acorde debe ser la tríada dominante y el penúltimo cualquier acorde subdominante.

presentados, sin embargo debe destacar la melodía aunque los acordes sean ejecutados en plaqué.

- La cuarta variación -al ser más lenta que las anteriores además de presentarse en modo mayor- genera que su carácter sea más dulce, por lo que sugiero se toque en *pianissimo* y *sul tasto*.
- En la quinta variación se puede retomar el *tempo* inicial, se debe destacar el bajo. A partir de la segunda frase se puede acelerar ligeramente el *tempo* pero recomiendo un *ralentando* en los últimos dos compases.
- La última variación debe ser *forte* desde la primer nota, ya que el calderón anterior permite crear la atmósfera ideal para que esta variación inicie efusivamente.
- La *fughetta* debe estar en el mismo *tempo* que el tema. Cuando inicia el movimiento cromático descendente en los últimos 9 compases de la obra, puede incrementarse la intensidad sonora, mas no puede variar mucho la velocidad, ya que si se acelera demasiado podría generarse una sensación de ansiedad.

LEO BROUWER

Nació en La Habana el 1 de marzo de 1939. Estudió música con su tía, Caridad Mesquida, quien le enseñó solfeo y teoría; y guitarra, con su padre, Juan Brouwer y posteriormente continuó estudiando con Isaac Nicola (1916-1997). Con Nicola Brouwer progresó rápidamente en el aprendizaje del instrumento. Concluyó su formación en la *Juilliard School of Music*, de Nueva York, donde fue discípulo de orquestación y composición de Vicent Persichetti (1915-1987), Edward Diemente (1923-) y Joseph Iadone (1925-2014), gran laudista y experto en música antigua.

Debutó profesionalmente el 22 de julio de 1955 en un recital organizado por las Juventudes Musicales de Cuba, efectuado en el *Lyceum Lawn and Tennis Club*. En 1956 se vinculó al Cine Club Visión, sociedad integrada por jóvenes amantes del arte, que reunió no sólo a cineastas, sino también a músicos, teatristas, pintores y críticos.

Fue profesor del Conservatorio Amadeo Roldán, donde impartió clases de armonía y contrapunto, en 1961, y composición, en 1963. Entre 1963 y 1964, trabajó como compositor y asesor del Teatro Musical de La Habana. También trabajó como asesor musical de la radio y la televisión cubanas y fue director del Departamento de Música del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos, donde fundó el Grupo de Experimentación Sonora⁷⁷. Actualmente es uno de los compositores en activo más interpretados en la guitarra; sus obras constituyen uno de los catálogos más extensos de música para el instrumento⁷⁸.

Leo Brouwer: obras para guitarra

Sus composiciones para guitarra se pueden agrupar en tres periodos estilísticos⁷⁹. El primero inicia en 1954. Es un periodo de aprendizaje (ya que el mismo Brouwer se considera compositor autodidacta) y se caracteriza por usar ritmos y temáticas tradicionales y folclóricas latinoamericanas. Hay dos figuras rítmicas que utiliza en este periodo, que son el

⁷⁷ Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Entrada: **Leo Brouwer**. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

⁷⁸ Alcaraz Iborra, Mario. Díaz Soto, Roberto. *La Guitarra: Historia, organología y Repertorio*. Ed. Club Universitario. España. 2009. P 167.

⁷⁹ Pincirolí Roberto. *Leo Brouwer's Works for Guitar*. *Guitar Review*, No. 77. 1989, p. 4.

tresillo y el cinquillo, ambos patrones rítmicos de origen afrocubano⁸⁰. En este periodo podemos encontrar entre sus obras más importantes la *Pieza sin Título* (1956), *Danza Característica* (1958), *Estudios Sencillos*, primeras y segundas series (1960-1961); y el *Elogio de la Danza* (1964).

El segundo periodo inicia en 1968 y se caracteriza por usar formas no tradicionales, figuras aleatorias, cromatismos, además de experimentar con el timbre y la articulación. En este periodo Brouwer incorpora nuevos elementos rítmicos, distintos a los que se basan en la tradición afrocubana, los cuales formaron parte de su primer periodo compositivo. Estos elementos incluyen duraciones determinadas por segundos e indeterminada articulación rítmica⁸¹. Las obras que podemos encontrar en este periodo son: *Canticum* (1986), *La espiral eterna* (1970), *Parábola* (1973) y *Tarantos* (1974), entre otras.

El tercer periodo compositivo de la música para guitarra de Brouwer inicia en 1978 con *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*. Este periodo se caracteriza principalmente por un cambio radical en los modos de expresión mostrados en el periodo anterior y marca la madurez del compositor cubano, quien durante este periodo alcanza los más altos niveles de personalidad artística, en la composición y como instrumentista⁸². Regresa a las formas tradicionales como las variaciones, el rondó o la sonata. El ritmo y el timbre, los cuales jugaron roles fundamentales en sus obras durante su primer y segundo periodo, ahora forman parte de una amplia gama de recursos musicales e instrumentales usados por Brouwer. Aparecen dos elementos: temas que pueden ser considerados programáticos⁸³ -como los *Preludios Epigramáticos* (1981) y *El Decamerón Negro* (1981)- y elementos del minimalismo⁸⁴. Brouwer mismo describe esta fase de composición como Neo-romántica o Nacionalista Hiper-Romántica⁸⁵.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Pincirolí, Roberto. *Leo Brouwer's Works for Guitar*. Guitar Review, No. 78, 1989, p. 20.

⁸² Pincirolí, *Leo Brower's Works for Guitar*. Guitar Review 79. 1989. p. 23.

⁸³ La música programática expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico.

⁸⁴ Pincirolí, en el mismo artículo de la revista *Guitar Review*, define el minimalismo de la siguiente manera: El minimalismo musical se basa a partir de repeticiones continuas, superimposiciones y ritmos continuos desplazados o simples células melódicas o rítmicas.

⁸⁵ Pincirolí, Roberto. *Guitar Review*, No. 79, p 31.

Sonata (1990)

En septiembre de 1990 Leo Brouwer concluyó su *Sonata* para guitarra, dedicada al guitarrista Julian Bream. La obra pertenece a la última etapa compositiva de Brouwer, la cual él mismo llama “nueva simplicidad”:

Esta nueva simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contrastes a grandes tensiones [...] He tomado el minimalismo como elemento compositivo muy importante porque es inherente a mis raíces culturales del “tercer mundo”. África, Asia, se manifiestan de manera minimalista, y así lo han descubierto, quizás tardíamente, estos maravillosos creadores del minimalismo norteamericano⁸⁶.”

Isabelle Hernández en su libro *Leo Brouwer*; describe la obra de la siguiente manera:

El intervalo de tercera menor descendente, tan característico en la música de Leo Brouwer, es el núcleo entonativo más importante del formante melódico de la obra, fundamentalmente empleado como sonidos terminales. No hay dudas que esto es un melotipo procedente de la música africana, y en específico del sistema cadencial típico de los yoruba. Aún en una obra así, en la que el compositor realiza en cada uno de sus tiempos una especie de homenaje a músicos europeos como el Padre Soler, Beethoven, Scriabin y Pasquini, hay elementos de una cubanidad que en Leo se expresa unívoca como raíz de profunda síntesis de cultura que no excluye en algún momento la incorporación de otros subsistemas externos, pero que para él, todo está en procesos paralelos que se dan en un macrosistema integral y múltiple, en donde el artista se identifica o no con ese mundo y va definiendo a través de esencias un lenguaje como una unidad cultural diferenciadora⁸⁷.”

Según Hernández, la pieza lleva el título de “*Sonata*” sin serlo, ya que afirma que “Leo no se ciñe en las estructuras ni funciones tradicionales de esta forma musical”⁸⁸. A esta afirmación, personalmente no estoy totalmente de acuerdo, ya que en el primer movimiento pude identificar secciones que son características de la forma sonata como la introducción, la exposición, el desarrollo y la re-exposición. El segundo movimiento de las sonatas suele ser un movimiento lento, por lo que la Sarabanda de Scriabin cumple con estas normas. Y por

⁸⁶ Mattera, Carlos. *La estética musical y Leo Brouwer*. Artículo digital. Referencia electrónica: <http://es.scribd.com/doc/74107914/Leo-Brouwer-y-la-estetica-musical#scribd>. Última fecha de consulta: 14/05/2015.

⁸⁷ Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana, 2000. pp. 291-292.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 293.

último, los movimientos finales de las sonatas suelen ser *allegros* con la forma de *rondó*⁸⁹, y aunque el tercer movimiento es una *toccata*, cuya estructura es más libre, sí podemos identificar que la primera sección se repite en tres ocasiones, que alternándose con las siguientes secciones, se crea una estructura muy parecida a la del *rondó*.⁹⁰ Por ello, considero que el nombre de *Sonata*, es pertinente, a pesar de que Brouwer no se base estrictamente en las reglas de esta forma musical.

Fandangos y boleros

En este primer movimiento el compositor centra todas las ideas temáticas que usará a lo largo de la obra. Un motivo en armónicos, arpeggios ascendentes con terminación en 3ª menor y 2ª mayor, junto a las repeticiones de una figuración, forman los núcleos básicos para toda la elaboración de la sonata⁹¹.

El esquema general del movimiento es el siguiente:

FANDANGOS Y BOLEROS				
Introducción: “Preámbulo”	Exposición: “Danza” (temas A y B)	Desarrollo: (sobre tema B)	“Re- exposición”: (célula basada en el tema A)	Coda: “Beethoven visita al padre Soler” (evocación)

La introducción es de carácter lento con pinceladas de una multitud de notas que aparecen de manera explosiva, representadas por diferentes figuraciones rítmicas (cinquillos, seisillos,

⁸⁹ Una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática es: ABACADA etc.

⁹⁰ Si a la primera sección le asignáramos la letra “A” para identificarla y a las demás secciones que le suceden les asignáramos las letras, “B”, “C” y “D”, respectivamente, el esquema de la *Tocata de Pasquini* sería: ABACAD, lo que resulta ser el esquema de un *rondó*.

⁹¹ Hernandez, Isabelle. *Op. cit.* p. 291.

etc.). Estos primeros compases sirven para crear una atmosfera de misterio y oscuridad por lo que considero que la armonía en esta sección no obedece a un modo o centro tonal:

"Preámbulo"
Lento (♩ = 56...60)

f *meno sonoro (L.V.)* *f* *L.V.* *piu sonoro* *riten.*

La célula rítmica del séptimo compás indicado con *rítmico e mosso*, constituye un eje temático recurrente que sirve como estructura de estabilidad y a la vez de desarrollo en los tres movimientos⁹²:

7 *"rítico e mosso"*

mf *p sub.*

En el compás diez, Brouwer utiliza un motivo rítmico-melódico del tercer movimiento de las *Tres danzas concertantes* (1958):

Piu Mosso

f marcato *p eco*

En el compás 13 aparece el tema A, Brouwer utiliza el ritmo de Fandango⁹³. El tema inicia con un armónico artificial en el noveno traste sobre la quinta cuerda, que genera la nota Sol#;

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Danza española animada, en compás ternario. El bolero también es una danza en compás ternario de origen español. Probablemente por esta razón, Brouwer decidió nombrar "Fandangos y Boleros" este movimiento.

en las siguientes secciones podemos encontrar el tema iniciando con el armónico o con la nota natural:

"Danza" (♩=88)

Allegretto

mf > ① ② *ritmico*

La sección de la “Danza” continúa con reminiscencias de la célula rítmico-melódica presentada en el compás 7; el tema se presenta fragmentado e interrumpido por grupos de notas en fusas:

appena poco meno

f > ① ② VII ④ ③ ② ③ 7

p molto articolato

El tema B se presenta en el compás 29. Por primera vez en la pieza se establece un compás fijo de 6/8; el tema es sincopado y rítmico, va acompañado con un pedal en la primera y sexta cuerdas sobre la nota Sol #:

29 ① ② VII ④ ③ ② ③

f > *ritmico*

En las siguientes frases el pedal cambia a Fa, Do# y Si, mientras la voz intermedia canta una melodía rítmica y variada

Tras un pequeño puente donde Brouwer vuelve a utilizar un motivo de las *Tres danzas concertantes* continúa el desarrollo basado en el tema B, que se despliega el tema en diferentes alturas e incluso con algunas variaciones rítmicas:

p metálico ① ② VII ④ ③ ② ③

f > *ritmico*

La siguiente sección es una variación melódica del tema A la cual se va presentando por partes, agregando notas y elementos en cada aparición. Cada fragmento lo expone tres veces seguido de una evocación del tema A, el cual también va creciendo conforme avanza la sección:



La coda presenta una cita del primer movimiento de la sexta sinfonía de Beethoven seguida por una evocación del tema B:



En el ejemplo anterior se puede observar la indicación 'Beethoven visita al padre Soler'. Esta nota representa el dialogo musical que se encuentra en esta sección, en donde la melodía de la sinfonía de Beethoven se antepone al tema de Brouwer, que, probablemente esté inspirado en el célebre *Fandango en Re menor, R146*, del padre Antonio Soler⁹⁴.

Para finalizar el movimiento se presentan elementos de la introducción y del desarrollo. En los compases finales se presenta una gran pausa seguida de la nota Do en octavas. Este final es semejante al final de la obra *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*, del mismo Brouwer:



⁹⁴ Antonio Soler (1729-1783) fue un compositor, clavecinista y organista español.

Sarabanda de Scriabin

Como señala Hernández en su libro, “el compositor desarrolla notablemente el trabajo con los armónicos y el melodismo con la angulosidad de la línea”⁹⁵, la sección central es una verdadera evocación al mundo sonoro de Alexander Scriabin⁹⁶.

El movimiento contiene algunos elementos de la sarabanda como el tempo lento, el compás ternario y el ritmo con una nota punteada alargando el segundo tiempo, aunque Brouwer varia el ritmo en el primer compás cambiando el orden del puntillo, esto nos da como resultado un *ostinato* que se presentará en diferentes fragmentos del movimiento

Sarabanda (♩=60...69)



Este *ostinato* acompaña a la célula rítmico-melódica, el cual se mencionó en el movimiento anterior, a esta célula la llamaré célula principal, ya que está presente en los tres movimientos sin variar los intervalos:



Posteriormente vuelve a aparecer la célula principal, sólo que en esta ocasión dos octavas abajo:



⁹⁵ Hernández, Isabelle. *Op .cit.* p. 292.

⁹⁶ Aleksandr Nikoláyevich Scriabin (1872-1915) fue un compositor y pianista ruso, considerado uno de los mayores exponentes del postromanticismo y el atonalismo libre.

A continuación se presenta una melodía lírica en corcheas alternando sonidos naturales con armónicos, dicha melodía se alarga durante ocho compases, como lo muestra el siguiente fragmento:



La sección central está conformada por el “*Omaggio a Scriabin*”. El compás cambia a 4/4 y se presenta la célula principal, primero acompañada por un *ostinato* en el bajo en la nota Fa, así como también la nota Sol en figuras de negras y posteriormente en corcheas con las notas Mi y Si:



El resto de la sección está compuesta por pasajes con armonías que emulan el lenguaje de Scriabin, también aparece aquí la célula principal acompañado por una escala hexáfona por tonos, semejante a una de las escalas que usaba el compositor Ruso⁹⁷:



Se re-expone la célula principal y un fragmento del pasaje lírico de la primera sección. El movimiento finaliza con el *ostinato* que se desvanece poco a poco:



⁹⁷ Scriabin es reconocido porque en su música utilizaba un acorde basado en intervalos de 4ª, el cual es mejor conocido como: “acorde místico”. Este acorde está formado por las notas Do, Re, Mi, Fa #, La, Si b. Scriabin exploró las posibilidades de este acorde a partir de 1908, y lo utilizó de manera más recurrente en su obra *Prometeo: el poema de fuego op. 66*.

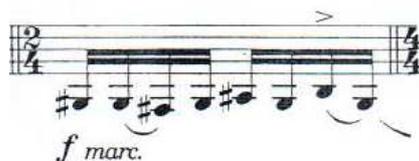
La toccata de Pasquini

El tercer movimiento está inspirado en la *Toccatà con lo Scherzo del Cucco* de Bernardo Pasquini⁹⁸. La *toccatà* es una forma musical desarrollada en el barroco, cuyo fin era resaltar el virtuosismo de los intérpretes de instrumentos de teclado, no tiene una forma o estructura específica y generalmente tenía carácter de improvisación.

La *Toccatà* inicia con un arpeggio ascendente sobre un acorde atonal que desemboca en una melodía que hace alusión a las primeras notas de la *toccatà* en la cual está inspirada la pieza:



Después de un pasaje en donde encontramos notas ligadas, bordados y diversos arpeggios se encuentra la célula principal citada exactamente igual que en el primer movimiento:



característico fragmentando una célula y agregando las notas a través de progresiones secuenciales continuas⁹⁹:

33

35

0

4 3 2 1

cresc. poco a poco

Al finalizar esta sección se re-expone el primer arpeggio para dar pie a una sección nueva en la que se presenta el motivo derivado de la *Tocatta con lo scherzo del cucco*:

52

pp legato

(stacc.)

(simile)

Este motivo se presenta en diferentes registros seguido de arpeggios, notas repetidas, grupetos de seisillos que le dan sentido al carácter y estilo de improvisación que tenían las tocatas del barroco:

56

f

C.X

59

6

5 4 3

pp sub

⁹⁹ Hernández, Isabelle. *Op. cit.* p. 292.

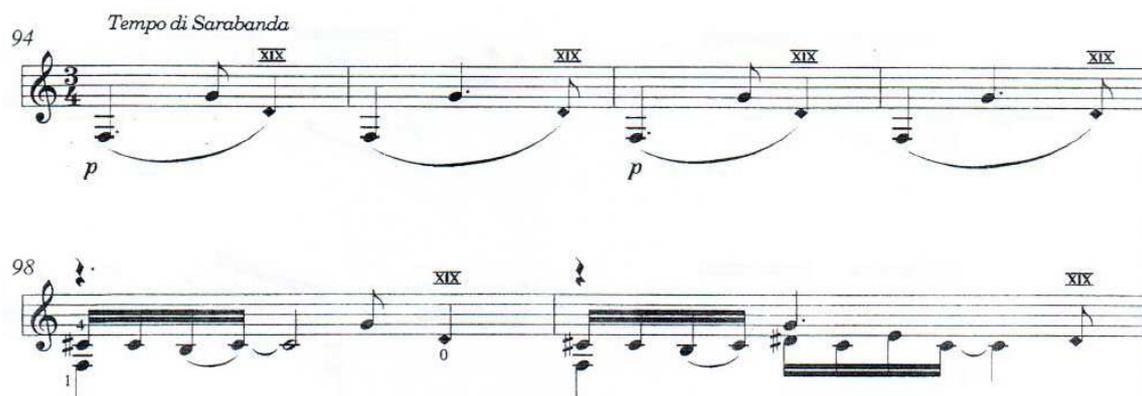
A partir del compás 63 encontramos una sección en donde el compositor utiliza recursos que presentó en el primer movimiento. Las octavas en Sol# se hacen presentes de nuevo, acompañadas de una serie de notas que hacen alusión al tema B de Fandangos y Boleros:



La célula principal aparece nuevamente en el compás 70; el tema va antecedido por un arpeggio:



A la mitad del movimiento hay una evocación literal de la Sarabanda de Scriabin, citando el *ostinato*, en esta ocasión la célula principal cambia ligeramente a como se había expuesto en el segundo movimiento; esta figura podría ser otra auto-cita de Brouwer, ya que la célula melódica generada es semejante a la que el compositor utiliza en el tercer movimiento de su obra *El Decamerón negro*:



A esta sección le sigue una *campanella*¹⁰⁰ presentando la misma idea de presentar una célula fragmentada a la cual se incorporan las notas poco a poco hasta llegar a una escala de 6 notas:



Al finalizar la *campanella* se repite la obra hasta el signo que se encuentra en el compás 27. A partir del signo se encuentra una especie de *Coda* en la cual se presenta de nuevo la célula principal tal cual lo habíamos visto en los compases 70 a 72. Posteriormente aparecen arpeggios y un compás de silencio que da pie a la presentación de un acorde velozmente arpegiado, tocado en fortísimo, seguido de la nota Fa cuatro veces. El último Fa se alarga durante un compás entero antes de presentar el mismo acorde arpegiado dos veces y nuevamente acompañado con la nota Fa:

116

ff

119

ff

¹⁰⁰ En guitarra este recurso se obtiene cuando una cuerda inferior produce un sonido más agudo que la superior, mientras ésta última produce el sonido al aire.

En los últimos dos compases el compositor indica que el pasaje debe ser ejecutado en *prestissimo* para finalizar el movimiento de manera brillante con un acorde antecedido por un *pizzicato alla Bartók* que le da impulso al acorde final:

Comentarios y sugerencias

A continuación mencionaré algunas sugerencias, en su mayoría en el apartado técnico, ya que debido a la gran minuciosidad del compositor en detallar con indicaciones de dinámica, de cambios de *tempo* y color; la interpretación queda a criterio del ejecutante que decida acercarse a esta obra.

- Lo primero que sugiero hacer antes de intentar tocar una sola nota del primer movimiento es dividir cada compás en la unidad de tiempo o en la siguiente subdivisión posible. Esto para comprender las figuras rítmicas irregulares que se presentan en el preámbulo del primer movimiento.
- Estudiar por separado la melodía que se presenta en el compás 29. Me refiero a la voz intermedia, una vez comprendido el ritmo de esta voz, se le pueden agregar las octavas y el resultado será más satisfactorio.
- En el compás 70 tenemos una serie de treintaidosavos. Sugiero comenzar no tan velozmente y muy *piano*, para tener un margen amplio para poder aumentar la velocidad y la intensidad del sonido.
- Sobre la *Sarabanda de Scriabin*, creo que las indicaciones que contiene la partitura dan una idea muy concisa de lo que el compositor quería plasmar. Sólo puedo sugerir que el ejecutante se apegue lo más posible a dichas indicaciones, así se logrará el efecto sonoro que Brouwer Busca en este movimiento.

- En la *Toccata de Pasquini* también se deben separar las voces. Sugiero resaltar las notas que tienen la plica hacia abajo en el primer compás y en el segundo y tercer compás, las que tienen la plica hacia arriba, ya que estas notas son las que le dan el nombre al movimiento al ser inspiradas en la *toccata* del compositor italiano.
- En el compás 33 inicia una *campanella*. Esta sección suele ser muy idiomática para la mano derecha y los arpegios se acomodan por sí solos, sin embargo se corre el riesgo de cambiar la acentuación por la propia naturaleza de los arpegios realizados por la mano derecha. Sugiero prestar mucha atención a estas secciones.
- El *vivace prestissimo* del final del movimiento lo inicio lento y acelero poco a poco hasta llegar lo más rápido posible al final. Esto lo hago debido a que siento que se crea un mayor impulso y así se logra concluir esta magnífica obra con gran energía.

Sin duda la *Sonata* de Leo Brouwer es una de las obras más importantes para guitarra en el siglo XX. El lenguaje que Brouwer utiliza en esta obra va más allá de elementos meramente musicales; en ella explora una amplia gama de posibilidades tímbricas del instrumento. Los colores tímbricos también juegan un papel importante, así como la célula rítmica melódica que repite a lo largo de la obra para darle unidad a partir de un elemento minimalista. También se pueden hallar elementos idiomáticos dentro de esta sonata. Todos estos elementos muestran la genialidad de un gran compositor y guitarrista como Leo Brouwer.

Fuentes documentales

Libros

Alain, Olivier. *Bach*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

Alcaraz, Mario; Díaz, Roberto. *La guitarra: historia, organología y repertorio*. Editorial Club Universitario, Alicante, 2009.

Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. Ediciones Etoile-CONACULTA, México, 2000.

_____. *The Segovia-Ponce Letters*, Ed. Orphée, Columbus, Ohio, 1989.

Appleby, David. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Biography*. Greenwood Press, Nueva York, 1988.

Barrón, Jorge. *Manuel María Ponce, A Bio-Bibliography*. Praeger Publishers, Connecticut, 2004.

Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*, UNAM, México, 1982.

Díaz Cervantes, Emilio; Díaz, Dolly de. *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*, vol.1 y 2. Instituto de Cultura del Estado de Durango, México, 2013.

Escande, Alfredo. *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo para la guitarra*. Editorial Aguilar, Montevideo, 2005.

Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, La Habana. 2000.

Latham, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Leuchter, Erwin. *Bach*. Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950.

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Ministério da Cultura, Río de Janeiro, 1978.

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

Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

Scholes, Percy. *The Oxford Dictionary of Music*. University Press, Londres, 2004.

Tarasti, Eero. *Heitor Villa-Lobos. The Life and Works, 1887-1959*. McFarland & Company, Carolina del Norte, 1994.

Artículos

Guérios, Paulo Renato, *Heitor Villa-Lobos and the Parisian Art Scene: How to Become a Brazilian Musician*. Revista Mana, vol.1, Río de Janeiro, 2006.

Pincioli, Roberto, *Leo Brouwer's Works for Guitar*, Guitar Review, n.º 77, 1989.

_____. *Leo Brouwer's Works for Guitar, part II*, Guitar Review, n.º 78, 1989.

_____. *Leo Brouwer's Works for Guitar, part II*, Guitar Review, n.º 79, 1989.

Partituras

Bach, Johann Sebastian. *Bach Lute Suites for Guitar*. Edición y digitación de Jerry Willard. Ariel Publications, Nueva York, 1980.

Villa-Lobos, Heitor. *Cinq Préludes*. Nueva edición revisada y corregida por *Frédéric Zigante*. Editorial Max Eschig, Milán, 2007.

Ponce, Manuel M. *Variations on a Theme of Cabezon*. Edición de Miguel Alcázar. Tecla Editions, Penderyn, 1982.

Brouwer, Leo. *Sonata*. Ópera Tres Ediciones Musicales, Madrid, 1991.

Referencias electrónicas

Ananías, José. *Heitor Villa-Lobos, un compositor brasileiro*. Artículo digital. Referencia electrónica: <http://flautistico.com/articulos/villa-lobos-un-compositor-brasilero>.

Mattera, Carlos. *La estética musical y Leo Brouwer*. Artículo digital. Referencia electrónica. <http://es.scribd.com/doc/74107914/Leo-Brouwer-y-la-estetica-musical#scribd>.

Sin autor; Referencia electrónica: <http://www.aureoherrero.org/cronologia.htm>, del artículo: *Cronología de la vida y obra de Andrés Segovia*.

Sin Autor; Referencia electrónica: <https://bachiano.wordpress.com/2013/12/04/suite-para-el-laud-de-bach>.

Sin autor; Referencia electrónica: <http://www.musicaantigua.com/audio-de-musica-antigua-sarabande/>.

Anexo 1

Notas al programa del recital público

Suite para laúd en La menor, BWV 995

La suite *BWV 995*, originalmente en Sol menor, fue compuesta en Leipzig entre los años 1727 y 1731. Existen 3 fuentes escritas de las cuales se tiene referencia, un manuscrito autógrafo de J.S. Bach en la *Bibliothèque Royale* de Bruselas, otro escrito por Anna Magdalena Bach (1701-1760) para violonchelo, archivada en la *Oeffentliche Wissenschaftliche Bibliothek* de Berlín, y un tercero en forma de tablatura escrito por un laudista anónimo, copia que se encuentra en la *Stadtbibliothek* de Leipzig. De acuerdo al catálogo de Bach, las siguientes obras han sido transcritas para guitarra: las suites *BWV 995* y *BWV 996*, la *Partita BWV 997*, el *Preludio, fuga y allegro BWV 998*, el *Preludio BWV 999*, la *fuga BWV 1000* y la *Partita BWV 1006^a*.

Cinco preludios

Los *Cinco Preludios* fueron escritos durante el verano de 1940 en Río de Janeiro. En ellos podemos percibir la música impresionista y neo romántica, pero no sin dejar atrás la música brasileña y su variedad de ritmos; un homenaje a Bach logrado con una gran belleza contrapuntística, además de recrear con maestría los sonidos que pudo haber percibido durante su estancia en el Amazonas. Para describir mejor estas influencias estilísticas, a cada preludio le fue asignado un subtítulo. Preludio n.º1: *Homenagem ao sertanejo brasileiro – Melodia Lírica*; Preludio n.º2: *Homenagem ao Malandro Carioca – Melodia Capadócia – Melodia Capoeira*. Preludio n.º3: *Homenagem à Bach*; Preludio n.º4: *Homenagem ao indio brasileiro*; Preludio n.º5: *Homenagem à vida social – “Aos rapazinhos e mocinhas fresquinhos que frequentam os concertos os teatros no Rio”*.

Variaciones sobre un tema de Cabezón

Esta obra fue terminada el 8 de febrero de 1948, unas semanas antes de la muerte de Manuel M. Ponce. Fue dedicada al presbítero Antonio Brambila, amigo del compositor. Este último le platicó a Ponce que escuchó unas variaciones para órgano compuestas por Antonio de Cabezón, y le sugirió que compusiera una obra sobre ese tema, siendo él mismo quien le proporcionara dicho tema. El guitarrista mexicano Miguel Alcázar decidió localizar la obra de Antonio de Cabezón de la cual provenía el tema; sin embargo, no obtuvo resultados favorables, ya que no halló el tema en las composiciones de Cabezón. Al parecer el tema pertenece al himno de pascua: “*O filii et filiae*” del *Liber usualis missae et Officii*, por lo que el nombre de *Variaciones sobre un tema de Cabezón*, podría ser impreciso.

Sonata (1990)

En 90 Leo Brouwer compuso su *Sonata* para guitarra, dedicada al guitarrista Julian Bream. La obra pertenece a la última etapa compositiva de Brouwer, la cual él mismo llama “nueva simplicidad”. “*Esta nueva simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contrastes a grandes tensiones*” [...] - Leo Brouwer -

El lenguaje que Brouwer utiliza en esta obra va más allá de elementos meramente musicales; en ella explora una amplia gama de posibilidades tímbricas del instrumento. Los colores tímbricos también juegan un papel importante, así como la célula rítmica melódica que repite a lo largo de la obra para darle unidad a partir de un elemento minimalista.

Anexo 2

Programa del recital público

Suite para laúd en La menor, BWV 995	J.S. Bach	(1685-1750)
<i>Prélude</i>		18 min.
<i>Allemande</i>		
<i>Courante</i>		
<i>Sarabande</i>		
<i>Gavotte I</i>		
<i>Gavotte II en rondeau</i>		
<i>Gigue</i>		
Cinco Preludios	H. Villa-Lobos	(1887-1959)
Preludio n° 1 – <i>Melodía lírica</i>		20 min.
Preludio n° 2 – <i>Melodía capadocia</i>		
Preludio n° 3 – <i>Homenagem à Bach</i>		
Preludio n° 4 – <i>Homenagem ao indio brasileiro</i>		
Preludio n° 5 – <i>Homenagem à vida social</i>		
Variaciones sobre un tema de Cabezón	M.M. Ponce	(1882-1948)
Var. I.		6 min.
Var. II.		
Var. III: <i>Moderato</i>		
Var. IV: <i>Più lento</i>		
Var. V: <i>Moderato</i>		
Var. VI: <i>Allegreto</i>		
<i>Fughetta</i>		
Sonata (1990)	L. Brouwer	(1939-)
<i>Fandangos y boleros</i>		14 min.
<i>Sarabanda de Scriabin</i>		
<i>La toccata de Pasquini</i>		