



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

**“LICENCIADO INSTRUMENTISTA- GUITARRA”  
PRESENTA BERTHA DE GYVES GÓMEZ**

**DIRECTOR: DR. ENRIQUE OCTAVIO FLORES GUTIÉRREZ**



**Ciudad de México, Abril de 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*Este trabajo está dedicado a:*

*Mis padres:*

*Ingeniero Químico Desiderio De Gyves Ruiz.*

*Mi cómplice de guitarra, mi apoyo incondicional para descifrar el mundo de la música.*

*Profra María Elsa Gómez Peralta*

*Quien por su sacrificio y esfuerzo pude realizar mis estudios.*

*A:*

*Mis hijos Abi, Zuri y Memo quienes son el motivo de este esfuerzo.*

*A:*

*Mis asesores:*

*El Profesor Alejandro Salcedo Avendaño, quien ha tenido una gran calidad humana, comprensión y paciencia a lo largo de toda mi carrera guitarrística.*

*El Dr. Enrique Octavio Flores Gutiérrez, extraordinario apoyo invaluable, brindando una asesoría de acompañamiento en la construcción de las notas al programa.*

## ÍNDICE

<b>I.- PREÁMBULO</b>	5
<b>II.- PROGRAMA DEL CONCIERTO</b>	6
<b>III.- NOTAS AL PROGRAMA (IN EXTENSO)</b>	8
<b>1.- CELLO SUITE No. 1 JUAN SEBASTIAN BACH (1685-1750)</b>	11
1.1 Contexto histórico	12
1.2 Aspectos biográficos	13
1.3 Análisis de la obra	19
1.3.1 Comentarios generales de la obra	20
1.3.2 Análisis estructural	21
1.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas	24
<b>2.- OBRAS SELECTAS AGUSTÍN PÍO BARRIOS MANGORÉ (1885-1944)</b>	
2.1 Contexto histórico	26
2.2 Aspectos biográficos	27
<b>2. 3.- La catedral</b>	
2.3.1 Análisis de la obra	34
2.3.2. Análisis estructural	35
2.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas	37
<b>2.4. Una limosnita por amor de Dios “El último trémolo”</b>	
2.4.1. Análisis de la obra	38
2.4.2. Análisis estructural	39
2.4.3. Sugerencias técnicas e interpretativas	39
<b>2.5 Julia Florida “La Barcarola”</b>	

2.5.1 Análisis de la obra	41
2.5.2 Análisis estructural	43
2.5.3 Sugerencias técnicas interpretativas	43
<b>2.6 Vals Opus 8 No 4</b>	
2.4.1. Análisis de la obra	44
2.4.3. Análisis estructural	46
2.4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	46
<b>3.- Suite Montebello (Dúo de guitarras)</b>	<b>JULIO CÉSAR OLIVA</b>
3.1 Contexto histórico	48
3.2 Aspectos biográficos	49
3.3 Análisis de la obra	53
3.3.1. Análisis estructural	54
3.3.2. Sugerencias técnicas e interpretativas	56
<b>4.- Reflexión personal</b>	<b>57</b>
<b>5.- Bibliografía o fuentes de consulta</b>	<b>59</b>

## PREÁMBULO

Nací en Juchitán Oaxaca México en el año de 1966, así que en los años 70 y 80 no había en todo el estado de Oaxaca un lugar donde pudiera estudiar música, tuve que aprender a leer notas de manera autodidacta y sin técnica alguna. Mi padre era aficionado a la música clásica y tocaba la guitarra de manera “lírica”, se convirtió en mi maestro desde que yo tenía cuatro años de edad, de tal manera que a los seis años me llevaba a los programas de radio a cantar la famosa “Bartola” de Chava Flores. Fue en la adolescencia cuando tuve acceso a la música para guitarra clásica, lo primero que escuché fue la música de Agustín Pío Barrios Mangoré y realmente me impresionaron los sonidos que salían de allí, recuerdo que le dije a mi padre que yo quería hacer cantar a la guitarra como ese compositor, y que por eso yo sería una guitarrista Mangoré. Su uso del trémolo me fascinó a tal grado que cuando lo oí en la obra de “Una limosnita por amor de Dios” o “el último trémolo” fui cautivada por la belleza de esa obra. Toda esa música ha permanecido en mi memoria desde mi infancia. Y así recuerdo que, aunque en Juchitán no era tan fácil encontrar música clásica y menos para guitarra, mi padre, a quien debo los estudios de música, y quien viajaba constantemente a la ciudad de México, conseguía discos de Johan Sebastian Bach, Francisco Tárrega, Joaquín Rodrigo, Vivaldi y otros. Con la ayuda de mi padre logramos estudiar “Recuerdos de la Alhambra” de Francisco Tárrega. Aún evoco con nostalgia, como trabajábamos hasta altas horas de la noche intentando descifrar cual sería la mejor digitación, fueron tres años de arduo trabajo pero al final, me sirvió para ingresar a la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Por mis estudios, considero que el papel del músico instrumentista es ser el intérprete de las obras compuestas para su instrumento, para lo cual se preparó arduamente durante toda la carrera profesional. Pero, además de la técnica y disciplina para el estudio de las obras, es muy importante que el instrumentista se

dé la oportunidad de profundizar en los aspectos históricos y sociales que rodean la creación de cada pieza musical, de esa manera la interpretación tendrá más significado e impacto en los escuchas. En ese sentido, considero que el presente trabajo de Notas al Programa, constituye una parte importante en la realización y ejecución del material que presentaré en mi recital de titulación.

## II.- PROGRAMA DEL CONCIERTO

1.-Cello Suite No. 1..... JOHAN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

- a) Prelude
- b) Allemande
- c) Courante
- d) Sarabande
- e) Minuet I y II
- f) Gigue.

2.- Obras selectas..... AGUSTÍN PÍO BARRIOS MANGORÉ (1885-1944)

Julia Florida-Barcarola

Vals op. 8, no. 4

La catedral

Una limosnita por amor de Dios (El último trémolo)

3.- Suite Montebello..... JULIO CÉSAR OLIVA (1947)

Una flor en la laguna

Tisú

Floresta



### III.- NOTAS AL PROGRAMA (IN EXTENSO)

#### INTRODUCCIÓN.

En primer lugar, inicio el programa de titulación considerando que Johan Sebastian Bach es uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, por eso, mi primera obra del programa es de este compositor. Históricamente, Bach no tocaba Laúd, aunque durante el siglo XVIII, la época en que él vivió, usualmente se componían conciertos para ese instrumento, el Laúd era un instrumento de moda para muchos compositores. Bach hizo composiciones que actualmente se designan para Laúd pero en realidad fueron escritas para el clave-laúd o lautenwerk que en realidad era un teclado de plectros con cuerdas de tripa que imitaban el sonido del laúd, pero sin comparación en las posibilidades interpretativas. Sabemos que Johann Christian Weyrauch, amigo de Bach y buen Laudista, fue el autor de las tablaturas escritas de las obras para laúd BWV 997 y 1000, pero no hay rastros de los originales de Bach, por lo que no es claro si Weyrauch hizo las transcripciones desde partituras de Bach para lautenwerk u otro instrumento, o si fueron obras originales para Laúd. Por su parte Bach escribió importantes obras para Cello, que por su versatilidad resultaron de interés para ser tocadas en otros instrumentos. La Suite No. 1 para Cello, obra sobresaliente de JS Bach ha sido un reto para muchos guitarristas importantes, y gracias a que actualmente existen transcripciones para guitarra de esa obra, el recital de titulación lo iniciaré con la ejecución de esa Suite, BWV 1007. La transcripción para guitarra es de John Duarte, la cual tuve que modificar por algunas cuestiones referentes a las diferencias técnicas de los instrumentos respectivos, la más importante es que el arco en el Cello tiene recursos propios que son imposibles de lograr en la guitarra y que escritos para guitarra pueden modificar el fraseo natural, hice modificaciones para conservar en lo posible el carácter de la obra.

Los otros dos compositores que elegí para el programa, son guitarristas muy conocidos e interpretados en la élite guitarrística, ellos son: Agustín Pío Barrios Mangoré de nacionalidad paraguaya y Julio César Oliva de nacionalidad mexicana.

De Agustín Pío Barrios Mangoré elegí cuatro obras representativas: “la catedral”, “una limosnita por amor de Dios”, “la barcarola (A Julia Florida)” y el vals opus 8 No. 4.

La investigación realizada en torno a Mangoré, tuvo algunas complicaciones por la gran cantidad de información acumulada que existe de él, dado que su época de vida corresponde a los siglos XIX y XX. Por desgracia, en las múltiples páginas de internet, muchas veces las fuentes no son confiables. Decidí recurrir a fuentes como entrevistas e investigaciones directas realizadas por paraguayos, o con información que la misma gente del pueblo conoce por tradición oral.

Para cerrar, elegí de Julio César Oliva, la Suite Montebello. Considero que esta obra es maravillosa, cuando oí la suite Montebello por primera vez en la Escuela Nacional de Música quedé impresionada por la armonía sencilla pero tan significativa que utiliza el compositor.

Describir a Julio César Oliva es describir a una persona sumamente especial, es ese tipo de persona que parece no ser real, su personalidad es cálida y sencilla y con una gran sensibilidad artística, sin duda destinado a ser músico desde muy temprana edad.

Cuando charlé con Julio pude darme cuenta que un compositor no se hace en el escritorio, sino en la vida, en ese caminar diario, en la percepción de las cosas y de la naturaleza, en las experiencias y momentos destinados a vivir. Me platicó que la Suite Montebello surgió de una experiencia de vida en las Lagunas de Montebello Chiapas, de cuando pudo caminar de una laguna a otra, contemplando diferentes colores en cada una de ellas y en la imaginación de una flor simbolizada en una mujer.



Fotografía tomada por Julio César Oliva en una visita a las lagunas de Montebello

Julio César Oliva es un ser humano dotado de una gran calidez y sensibilidad pero sobre todo de una gran sencillez y accesibilidad porque está al alcance de cualquier estudiante de guitarra. El maestro no escatima sus tiempos, siempre está dispuesto a platicar con los estudiantes de guitarra con quienes comparte sus materiales como videos, archivos musicales, copias y partituras.

Julio César está rodeado de estudiantes que constantemente le envían sus grabaciones que incluyen sus obras. Actualizado en este mundo moderno, ha creado algunas redes de aprendizaje para interactuar con ellos, donde tengo la fortuna de estar incluida.

A continuación, expondré con más detalle las interesantes circunstancias históricas de estos compositores y algunas características del análisis y la técnica de sus obras.

1.- CELLO SUITE No. 1

Johan Sebastian Bach (1685-1750)



## **Suite para cello No 1 en sol mayor de JS BACH, BWV 1007**

### **1.1 Contexto Histórico**

En el siglo XVIII las ideas eran el fruto de ambiciones políticas y económicas, la Ilustración fue la base racional de esos movimientos cuyos motivos intelectuales tuvieron como consecuencia la revolución francesa. La Ilustración se inspiró en parte en el racionalismo de Descartes, Spinoza y Hobbes, pero sus verdaderos fundadores fueron Isaac Newton (1642- 1727) y John Locke (1632-1704). Isaac Newton descubrió las leyes que constituyeron el propósito fundamental de la ciencia y el deber de los hombres era dejar que estas leyes operaran sin trabas. Así quedaba anulada la idea medieval de un universo guiado por un fin benéfico. John Locke creó una nueva teoría del conocimiento que sirvió de principio fundamental en la filosofía de la Ilustración la cual sostiene que todos los conocimientos humanos proceden de la percepción por los sentidos. Esta teoría ya había sido presentada por Hobbes pero Locke la desarrolló.

A las generaciones del siglo XVIII les cupo la suerte de vivir directamente una poderosa evolución de la música europea, impulsada por la Ilustración, hacia uno de sus periodos culminantes. Un siglo antes había comenzado una nueva era en la historia de la música. A este período se le suele designar como la época del bajo continuo donde muchos compositores se distinguieron.

Entre estos grandes se cuentan Domenico Scarlatti, Giuseppe Torelli (165?-1741), Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi(1675- 1741), Francesco María Veracini (1690-1768), Giuseppe Tartini (1692-1770), en Francia Francois Couperin (1668-1733) y Jean Philippe Rameau (1683-1764), creador de la moderna teoría de la armonía.

La extraordinaria misión de esta generación de músicos nacidos en torno al 1685 fue asumida en Alemania de manera grandiosa por Georg Friedrich Haendel y Johan Sebastian Bach, que vieron la luz justamente en ese año.

Mientras que el arte de Haendel era considerado del todo congruente con su época, la música de Bach y con ella también la esencia más profunda de una personalidad de hombre y artista, tan fuera del tiempo, nunca fue comprendida en su inmenso alcance mientras vivía, ni siquiera por sus amigos, ni por sus alumnos, tampoco por su familia. Se fundían en su obra, de manera genial todas las más altas conquistas del viejo estilo polifónico de imitación con el nuevo modo armónico-melódico.

## **1.2. Aspectos biográficos**

Para poder comprender la obra de Bach como la cumbre más alta de una portentosa evolución musical y cultural, debemos retraernos cerca de doscientos años antes de su nacimiento, es decir, volver hacia 1483, año del nacimiento de Martín Lutero. Aun cuando el arte de Bach sobrepasa todo límite de índole confesional, no debemos olvidar nunca que sus fundamentos tienen la base más sólida en el terreno luterano.

Después del estallido de la guerra de los Treinta años comenzó una lucha por la conquista de una nueva ortodoxia engendrada por la Reforma, en consecución de nuevas formas espirituales y terrenas de existencia. Lutero y sus discípulos que mucho sabían de música, habían creado sobre la base de muy antiguos cantos de conjunto, con texto alemán o bien latín y con melodías sagradas y populares, el coral y lo habían situado en el centro mismo del servicio divino en la liturgia de la iglesia luterana, el coral había adquirido prácticamente el significado de un dogma musical de fe y de sentimiento.

Con la fuerza de su fe religiosa, Bach dio un significado aún más profundo a la música y es en este sentido que debemos entender su afirmación cuando nos dice que no habría podido concebir siquiera una nota que no fuese dedicada a la gloria de Dios. Todo lo que Bach escribió tiene su origen en esa inmovible convicción. Sus innumerables trabajos compuestos al servicio de la Iglesia, las Cantatas para domingos y días de fiesta, de las que se han conservado solamente

doscientas, las pasiones, el Magnificar, los Oratorios de Navidad y de la Ascensión, los Motetes y hasta los trozos para las misas de la Horfkirche Católica de Dresde, que escribió día tras día, estaban destinados únicamente al uso de la brevísima duración de una sola ejecución. Sólo algunas composiciones para órgano y clave habían de representar para sus hijos y sus discípulos una suerte de testamento musical. No le preocupaban ni la gloria ni la fama, y le pareció completamente natural que la primera ejecución de la Pasión según San Mateo no suscitara ninguna reacción. Debía ser precisamente servicio divino y nada más, y al margen de esto no tenía ninguna relación con el público.

Pocas veces salió Bach de los límites turingo-sajónicos y nunca se le presentó la idea de irse a Italia, cosa que la mayoría de los músicos contemporáneos consideraban indispensable aun cuando estudió con profundidad la producción de sus más importantes colegas italianos. Este apego a la tierra natal, fue considerada por su hijo Philipp Emanuel una especie de desgracia. Ese modo tradicional y devoto de ver solamente en Dios los fines de la vida era incomprendible para su hijo que pertenecería a una generación más joven y ya más orientada hacia el racionalismo.

Ninguna estirpe de artistas como los Bach de Turingia puede jactarse de una importancia igual en la historia del espíritu humano. Por lo que se sabe todos los que llevaron este nombre estaban dedicados a la música. Los Bach aparecen por primera vez en los tiempos de Lutero, y en el siglo XVII y en el XVIII cumplían los más diversos servicios musicales en muchas ciudades de Turingia, Arnstadt, Eisenach, Erfurt, Gotha.

A diferencia de sus parientes, severos maestros de coro y organistas, el padre de Sebastian se limitaba a ejercer su oficio de músico. Johan Ambrosius le mostró las admirables y múltiples facetas de la familia. El ambiente que vivió Johan Sebastian fue sereno, limpio y ricamente sonoro. Bajo la guía paterna empezó a aprender a tocar el violín y la viola; también aprendió a escribir las notas y sus signos. Su tío Johan Cristoph Bach, era el “compositor profundo” y es muy probable que

Sebastián se haya sentado al lado de su tío en un largo banco del órgano y que de él hubiese aprendido las primeras nociones de este instrumento.

La vida serena de Eisenach no duró mucho tiempo pues el 3 de mayo de 1694 muere la madre de Sebastian y el 24 de febrero de 1695 Johann Ambrosius muere finalmente. Durante cuatro años Sebastian y su hermano Jakob vivieron con el hermano mayor Johan Cristoph quien era organista en la pequeña ciudad residencial de Ohrdruf y con toda seguridad fue un buen maestro que supo instruir en la música a sus cinco hijos y a sus dos hermanos.

Juan Sebastian Bach no fue un niño prodigio, sin embargo a partir de los 10 años empezó a registrar progresos excepcionales en la escuela, los profesores no hacían más que elogiar su inteligencia y capacidad para aprender. Johan Nikolaus Frabel el primer biógrafo de Bach cuenta que ya en aquel tiempo su atracción por la música crecía día a día y que siempre superaba los ejercicios que le asignaban y terminaba buscando ejercicios más complicados. Se han encontrado datos importantes en el registro de Mettenchor, de la escuela de San Miguel de Lüneburg, como soprano a sueldo, y muy probablemente continuó trabajando allí como instrumentista cuando cambió de voz.

Para entonces, Johan Sebastian Bach ya tenía aprendizajes de Eisenach y de Ohrdruf, Lüneburg y Hamburgo a través de Johan Jakob Loewe, Georg Boelun y Rëinnken. Sin embargo fue en Celle donde vivió un ambiente mucho más abierto a las influencias provenientes del exterior.

A los 18 años Johan Sebastian ocupó el cargo de organista en la iglesia de San Bonifacio de Arnstadt pero renunció cuando el organista de la Blasiuskirche de Mühlhausen dejó su puesto, Johan Sebastian partió y aceptó ese lugar con júbilo y el 15 de junio de 1707 recibió el contrato para tomar su nuevo lugar como organista. En estos días había muerto en Erfurt un tío materno de Bach dejándole un legado de 50 florines, que Johan Sebastian aceptó con gratitud y con una espléndida cantata para las honras fúnebres (Gottes Zeir ist die allerbeste Zeir).



Este legado le dio la posibilidad de casarse con su amada prima María Bárbara Bach, el 17 de octubre de 1707 en la pequeña iglesia de Dornheim en Arnstadt.

En Mühlhausen Bach encontró ante sí un año pleno de mucho trabajo, entre sus muchos motetes, dedicó uno para festejar al nuevo gobierno municipal y al emperador quienes orgullosos por esta dedicatoria lo hicieron imprimir en la imprenta municipal de Tobías David Brúcker. Entre todas las cantatas de Bach ésa fue la única que recibió este honor mientras vivió. Después de tener una controversia teológica con el pastor ortodoxo de Marienkirche Johan Sebastian presentó su renuncia el 25 de julio de 1708. Aceptó con toda rapidez una propuesta proveniente de Weimar y en julio de 1708 emprendió su viaje con su mujer y su alumno a dicha ciudad.

En Weimar Johan Sebastian llegó con grandes esperanzas y vivió una vida culturalmente importante al servicio del príncipe regente Wilhelm Ernst, quien separado de su mujer se retiró al castillo de Wilhelmsburg y se rodeó de mentes selectas, de libros, colecciones y escritos. Bach trabajó como organista pero también como clavecinista y violinista en ese lugar.

Después de una amarga experiencia que se suscitó a la muerte del maestro de capilla de Weimar, Bach decidió nuevamente cambiar su lugar de residencia a Cöthen.

Los cinco años y medio que Bach vivió en Cöthen seguramente fueron el periodo más feliz de su vida. El joven y dotado príncipe de Cöthen sentía un sincero afecto por él y lo favorecía en toda ocasión. Ahora por fin Johan Sebastian Bach era maestro de capilla, por primera vez tenía a su completa disposición una orquesta compuesta por brillantes instrumentistas.

En Cöthen es donde nacieron las maravillosas obras instrumentales de Bach, la serie de composiciones para orquesta y de cámara: las cuatro Suites (overtures) los seis conciertos de Brandemburgo, tres conciertos para violín solo y un concierto en re menor para dos violines, las seis sonatas para violín y violoncelo

sin acompañamiento, las sonatas para trío, las sonatas para solos con violín, flauta o viola da gamba continuo y entre las más importantes obras para piano, las seis suites inglesas y francesas, la fantasía cromática y fuga, otros preludios, fantasías y fugas y la primera parte del clave bien temperado.

Al regreso de su viaje a Karlsbad, Bach fue sorprendido por la noticia de la muerte de su mujer, a quien había dejado en perfecta salud. Más adelante, el 3 de diciembre de 1721 Johan Sebastian se casa con Ana Magdalena Wülcken, quien era hija del trompetista del príncipe Weissenfels, tenía apenas 20 años y era una muy buena cantante con voz de soprano, acompañante en el címbalo. Como además tenía muy buen dominio de la escritura musical fue una excelente colaboradora para su marido.

Cuando el príncipe Leopold de Cöthen se casó con la prima Friederica Henrierra, la música se volvió completamente secundaria y Bach decidió presentar su candidatura al puesto de "Kantor" en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Después de una serie de exámenes severos, Bach obtiene el puesto deseado.

La época en Leipzig fue muy floreciente para Johan Sebastian, son famosas las veladas musicales en las paredes domésticas de su casa, donde sus hijos daban conciertos íntimos descritos en cartas dirigidas a su amigo Erdmann en octubre de 1730. Es de esta época la creación de El arte de la Fuga, justamente cuando se presentaba un problema físico: la miopía, enfermedad que Bach enfrentaba desde su juventud. El arte de la fuga representa su solemne testamento. En un primer tiempo había sido destinada probablemente a sus alumnos y a quienes eran capaces de pensar musicalmente pues es una obra para ser comprendida tan sólo con el pensamiento, es una obra de severa introspección, música escrita en absoluto sobre cuatro sistemas, no destinadas a ningún instrumento. Al igual que los viejos maestros, él se puso simbólicamente al final de su creación en la última fuga cuádruple, como tema de contraste se inserta la sigla musical de su nombre B-A-C-H. Sus parientes agregaron el coral (ante tu trono ahora yo me presento)

Bach dictó este coral como broche de los dieciocho corales para órgano, pocos días antes de su muerte al yerno Altníkol.

Hasta la primavera de 1749 Bach que tenía una naturaleza fuerte había superado las enfermedades más graves. Al comienzo del verano de ese año, tuvo una probable hemorragia cerebral. Sólo sabemos que de aquí en adelante la vista fue empeorando notablemente. A comienzos de 1750, se sometió a una cirugía con un oculista inglés que también había operado a Haendel, sin embargo esta operación fue desafortunada porque no solo perdió totalmente la vista, sino también debilitó al mismo tiempo su cuerpo que estaba sano.

El 18 de julio, diez días antes de su muerte, los ojos del Maestro mejoraron sorprendentemente. Pero pocas horas después sufrió un nuevo ataque, a éste le siguió una intensa fiebre y el 28 de julio de 1750 por la noche, a las ocho y cuarenta y cinco de la noche murió a la edad de sesenta y seis años.

El viernes 31 de julio fue conducido con solemnes honras fúnebres al cementerio de la iglesia de San Juan. Tuvo el rarísimo honor de un cajón de madera de encina y toda la escuela de Santo Tomás siguió el féretro del Kantor difunto.

No obstante reposar en un cajón de madera de encina, tuvo el mismo destino que tendría aquel compositor de la corte imperial, Wolfgang Amadeus Mozart, en una fosa común: Sus despojos mortales se perdieron.

### 1.3 Análisis de la obra.

Las célebres *Suites á Violoncello Solo senza Basso* de J. S. Bach (1685-1750) representan uno de los monumentos más significativos del repertorio barroco para instrumento solista. Se caracterizan (al igual que las obras para violín o flauta solos de este compositor) por generar un tejido polifónico implicado de dos o más voces en un contexto musical monofónico (en este caso, un instrumento que no puede tocar varias líneas melódicas a la vez –como lo haría un órgano- y que tiene una capacidad limitada de producir acordes.

Aunque se desconoce su fecha de composición, los especialistas concuerdan en que debieron ser escritas en el período 1717-1723, cuando Bach era *Kapellmeister* de la ciudad de Köthen.

Su historia en el siglo XX no está exenta de elementos curiosos: en 1890, el violoncellista catalán Pablo Casals (1876-1973) encontró una copia de la edición del cellista alemán F. W. Grützmacher (1832-1903) de estas obras y las estudió durante 13 años antes de atreverse a tocarlas en público. Solo se atrevió a grabarlas en disco hasta 1936, cuando ya contaba con 60 años de edad.

La primera suite (BWV 1007) originalmente en tono de sol mayor inicia con un *Praeludium*, creado principalmente a partir de acordes arpegiados, que tal vez sea una de las piezas instrumentales mejor conocidas de J. S. Bach. Le siguen las cuatro danzas características de la suite barroca: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*, a las que se agrega un par de *Menuets*.

Esta suite en particular ha sido transcrita muchas veces para diversos instrumentos. La transcripciones para guitarra son muy numerosas; para este programa elegí la del guitarrista inglés John Duarte (1919-2004) porque me parecieron muy afortunadas sus decisiones con respecto a la manera de adoptar la característica técnica del arco a la guitarra. Sin embargo, aún debí hacer algunos cambios personales en digitaciones y fraseos, que en mi opinión produjeron soluciones más cabalmente guitarrísticas en pasajes determinados.

### 1.3.1 Comentarios generales de la obra

Tocar una suite de Bach es totalmente un gran reto técnico, la número 1 para cello es la más corta y está escrita en sol mayor. Mstislav Rostrovich escribió que se considera la Juvenil.<sup>1</sup>

Aunque en la época de Bach las danzas de la suite ya no están destinadas al baile (danzas estilizadas) mantienen en mayor o menor medida sus características rítmicas originales (*tempo*, metro, inicio rítmico, etc...).

1. Extracto del CD. EMI Classics, J.S. Bach cello-suiten, 1995, gran violonchelista y director de orquesta, quien hace un estudio profundo sobre timbre y el color de las seis suites para violonchelo solo de J.S. Bach.)

### 1.3.2 Análisis estructural de la obra

#### SUITE No 1 PARA CELLO DE JOHAN SEBASTIAN BACH

Las danzas de la suite presentan una estructura binaria. Sus dos secciones terminan con una barra de repetición, El curso armónico de una danza transcrita de Sol a Re mayor, conduce de la tónica a la dominante en la primera sección, mientras que en la segunda regresa de dominante a la tónica.

**A**  
//: I – V ://

**B**  
//: V – I ://

En la Allemande, Courante, Sarabande, Minuet I y Gigue se presenta este patrón sin variación. En el caso de la Suite No. 1 presentan cerca del final de la segunda parte una cadencia en una tonalidad menor como se presentan en los ejemplos siguientes.

Allemande (mi menor)

Courante (si menor)

Sarabande (si menor)

Minuet I (si menor)

Gigue (si menor)

#### El preludio

El preludio se puede responder en un principio al carácter de estudio o ejercicio con el que muchos críticos y músicos del pasado querían identificar a la colección

en su conjunto. Su comienzo de arpeggios en semicorcheas lo pudiera sugerir, pero cuando en la parte central un arpeggio ascendente muere en un calderón, una pausa prolongada, y a partir de ahí hay unos compases de tránsito hacia un pasaje de «bariolage» (una rápida alternancia entre una nota estática y una que cambia) y otro seguido de un pedal en re con la ascensión cromática, se acumula una tensión musical tal que no cabe hablar de un simple estudio. Tras este pasaje se libera parte de la tensión acumulada y el movimiento acaba de forma brillante con un amplio acorde. En el primer compás de la Suite No.1 aparece una célula tanto rítmica como armónica que representa la base de la construcción de toda la Suite

### **La Allemande.**

Se cree que el origen de la Allemande fue en Alemania que por cierto significa alemán. Se convirtió en una pieza de concierto cuando dejó de bailarse en el siglo XVII. La Allemande era una pieza de rigor en los tiempos de Luis XIV.

La allemande posee equilibrio en las proporciones y una escritura limpia y ligera, poco usual en las allemandes de Bach, que por lo general llegan a ser más intrincadas.

### **La courante.**

La palabra courante significa correr o fluir. Para el siglo XVII la courante italiana se hizo más fluída que la courante francesa como ocurre en la suite de Bach.

Es de notar la rápida presentación del tema. El motivo principal consta de saltos de corcheas entrelazados por breves corridas de semicorcheas, una estructura que priva durante casi toda la danza. Ello contribuye a la lúdica frescura que en ella impera.

### **La sarabande.**

La sarabande, muy equilibrada estructuralmente, tiene un hermoso tema pausado, sostenido por remates de cuerdas dobles. Uno de los puntos de mayor interés es

el paso entre el compás 13 y 14, en el intervalo de oncenena aumentada descendente. Este salto presenta todo un reto técnico, no sólo para lograr la afinación correcta sino también para la continuidad de línea.

### **El minuet**

El Minuet fue introducido por Bach dentro de la música instrumental aunque ya antes Jean Baptiste Loully (siglo XVII) lo había introducido. Es de tipo binario y tiene la misma estructura que el minuet con trío, sólo que en lugar de éste, presenta un segundo Minuet en una tonalidad menor, en este caso en Si menor conocido como doble. Al terminar el segundo Minuet se encuentra la indicación DA CAPO y luego se interpreta el primer Minuet sin repeticiones.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>Minuet I (Re mayor)</b>	<b>Minuet II (Si menor)</b>	<b>Minuet I (Sin repeticiones)</b>

//: I – V :|| II: V – I ://    //: I – V :|| II: V – I ://    // I – V :|| II: V – I //

El minuet y su doble, son movimientos (junto con las bourrées y las gavotas en las cuatro últimas suites) que colaboran al equilibrio de las forma global de las obras (de por sí graves y severas) con sus ritmos y melodías amables.

### **La gigue**

La gigue final muestra períodos más estrechos de los 16 compases habituales, además de un detalle llamativo: la segunda parte, al parecer, tendría que acabar en el compás 28, pero Bach realiza una variación un tanto inesperada que lleva al final del movimiento y de toda la suite.



### **1.3.3 Sugerencias técnicas de interpretación**

La técnica en esta suite es de una gran complejidad. No por eso deja de ser una obra absolutamente sublime y galante a nivel artístico. Desde el punto de vista de la interpretación en la guitarra, es importante acercarse a esta obra de una manera muy analítica, dado que el virtuosismo en esta obra se encuentra en la proporción, en el fraseo, en el carácter y en la lógica del discurso sonoro. Estos elementos determinan la belleza en la interpretación. Al interpretar esta obra, es indispensable mantener un sonido redondo, que tenga muy buena proyección y que sea nítido. La conducción de las voces, la manera como se aborda la polifonía y la digitación, determinan a un gran nivel la coherencia del discurso. Por esta razón, es indispensable ser consciente de los sucesos técnicos, como las secuencias, las presentaciones de los gestos y/o motivos y las articulaciones. El ritmo es indispensable para mantener el carácter de cada danza. Por ende, la afinación rítmica debe ser bastante estable, la acentuación y la dinámica deben ser a fin con los sucesos armónicos y contrapuntísticos. El conocimiento histórico y técnico son una serie de argumentos sólidos que inciden en el modo como se piensa abordar la interpretación de esta obra musical. Con base en esto, es posible realizar una interpretación fiel a este periodo artístico. Sin embargo, esta obra no fue escrita para Guitarra; por lo cual hay que tener en cuenta las virtudes y dificultades técnicas de este instrumento; como lo son sus facultades tímbricas o expresivas o su afinación en comparación con un instrumento musical de este periodo como el Laúd, el Clave o el Cello.

2.- “LA CATEDRAL”      AGUSTÍN PÍO BARRIOS MANGORÉ (1885-1944)



## **2.- AGUSTÍN PÍO BARRIOS MANGORÉ (1885-1944)**

### **2.1. Contexto histórico.**

Agustín Pío Barrios Mangoré nació en Paraguay en el año de 1885, en el siglo XX, la situación histórica era muy difícil ya que se considera la época de la posguerra de la Triple Alianza (Uruguay, Argentina y Brasil) que había terminado en los años setentas.

La familia de Agustín era erudita y muy culta, la música era muy valorada en casa y vivían en Corrientes que es un lugar remoto como si fuera de otra época. Agustín vio a sus tíos y a su padre tocando y se contagió del ambiente familiar, descubrió que tenía facilidad y empezó a dedicar su vida a la música. Aunque trató de ser un estudiante normal en el Colegio Nacional de Asunción hubo un momento donde dijo: "Basta ya de la educación, de la carrera normal. Quiero ser un artista". Y dejó sus estudios. <sup>(1)</sup>

Su país tenía revoluciones una vez por año. En 1904 subieron los liberales, el partido apoyado por Argentina, pero su familia era de los colorados, una fuerza política apoyada por Brasil. Era muy controversial por lo cual no había campo, realmente, para alguien con su inclinación artística. Él sabía que tenía que sacrificar su vida, la relación con su familia, irse de su patria quizás para siempre y así fue.

La última vez que Mangoré volvió en 1924 a Paraguay, sabía que no había espacio para él en los salones. El mismo intendente de Asunción le dijo que era un "orejero", que tocaba de manera vulgar, que no era un gran compositor. Le cerraron las puertas de los teatros importantes en Asunción, se fue a la Plaza Uruguay con sus amigos y organizó un evento y leyó su poema "El bohemio", donde él mismo predijo su futuro, es decir, se fue muy lejos.

"Y Dios solo sabe en qué lejano puerto iré a encontrar mi tosca sepultura" es lo que dice la última frase del verso de "El bohemio".

1 Videos Universos-Guitarra paraguaya (Paraguay)

## **2.2. Aspectos biográficos**

### ***Mangoré el Hombre***

En el segundo libro del registro de Bautismos de la Parroquia de San Juan Bautista de las Misiones, se conservan los datos de su nacimiento, consignados por el Rvdo. Padre Nicolás Pésole: "El veintitrés de Mayo de 1885, yo, el infrascrito Cura de esta parroquia de San Juan de las Misiones, bauticé solemnemente a AGUSTIN PIO que nació el cinco del corriente, hijo legítimo de Doroteo Barrios y de Martina Ferreira. Fue padrino Ceferino Leguizamón de que doy fe". Este es uno de los tantos documentos de valor rescatados de los registros paraguayos, cuya publicación en su momento, permitió aclarar acerca de la nacionalidad de Agustín Barrios. Mucha de esta información la obtuve en un programa llamado Videos Universos-Guitarra paraguaya (Paraguay).

Su padre Doroteo, era un aficionado de la guitarra, además de contar con una vasta biblioteca que era visitada por los lugareños. Su madre, Doña Martina se desempeñaba como educadora en una escuela de niñas, además de ser aficionada al teatro. Por estas razones, no es difícil deducir de dónde le viene a pequeño Agustín su interés por la música y otras disciplinas, que veremos más adelante. En efecto, algunos testimonios afirman que desde los siete años ya improvisaba melodías en la guitarra. Se dice también que cada uno de sus 7 hermanos tocaba un instrumento musical.

A los 13 años fue discípulo del maestro argentino Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), quien desde el comienzo vio en su joven alumno al genio que trascendería muy pronto la vida cultural paraguaya. Sosa Escalada lo inicia entonces, en las técnicas de Fernando Sor y Dionisio Aguado; en poco tiempo ya estaba interpretando piezas de Francisco Tárrega. Los vaticinios de Sosa Escalada y la legítima consagración que hizo de los méritos de su alumno genial, fueron confirmados e incluso ampliados. Pronto es reconocido como niño prodigio y recibe una beca del Colegio Nacional en Asunción, donde además de música se destacaría en matemáticas, periodismo y literatura.

Barrios también estudia caligrafía, siendo además un talentoso artista gráfico; amaba la cultura. Además de español, hablaba Guaraní, la lengua nativa de Paraguay, entendía francés, inglés y alemán.

En estos primeros tiempos su virtuosismo contribuyó a mantener en segundo plano su condición de compositor. Andrés Segovia, contemporáneo de Agustín Barrios, fue su admirador, comentador y amigo; aunque algunos historiadores insisten en afirmar que entre ellos existía una rivalidad y enfrentamiento, jamás existieron según lo prueban las cartas del propio maestro español a su colega paraguayo. Sus virtudes de gran observador, su espíritu analítico y reflexivo y la enorme facilidad que tuvo para adquirir conocimientos lo llevaron a atesorar sabiduría y otras habilidades. También realizaba caricaturas con la espontaneidad y la perfección con las que tocaba la guitarra. Aparte de la música, gustaba de la literatura, la ópera y el teatro. Su cultura le hacía dar calidad y universalidad al verso. Así en ellos, cantó a la mujer amada, a la patria, a la madre, a la niña de ojos azules, a la guitarra y a tantos motivos propios de esa América de sus sueños. Baste leer uno de sus trabajos poéticos:

## **EL BOHEMIO**

Cuán raudo es mi girar! Yo soy veleta  
Que moviéndose a impulsos del destino  
Va danzando en loco torbellino

Hacia los cuatro vientos del planeta.

Llevo en mí el plasma de una vida inquieta

Y en mi vagar incierto, peregrino,  
El Arte va alumbrando mi camino  
Cual si fuera un fantástico cometa.

Yo soy hermano en gloria y en dolores  
De aquellos medievales trovadores  
Que sufrieron romántica locura.

Como ellos, también, cuando haya muerto,

! Dios solo sabe en qué lejano puerto

Iré a encontrar mi tosca sepultura!

### *Mangoré el Artista*

El siguiente poema, llamado "Profesión de fe", escrito por el propio Agustín Barrios, es sin duda un elocuente autoretrato de su cometido artístico:

PROFESION DE FE (Agustín Barrios "Mangoré" Winter 1995)

Tupá, el Espíritu Supremo y protector de mi raza,  
encontróme un día en medio del bosque florecido.

Y me dijo: "Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos".

Y encerrando en ella todas las avecillas canoras de la floresta  
y el alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos.

Toméla, obedeciendo el mandato de Tupá

y poniéndola bien junto al corazón,  
abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente.

Y una noche, Jasy retratada en el líquido cristal,  
sintiendo la tristeza de mi alma india,  
dióme seis rayos de plata para con ellos descubrir sus árcanos secretos.

Y el milagro se operó: desde el fondo de la caja misteriosa,  
brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces vírgenes  
de la naturaleza de América.

Mangoré supo imantar las cuerdas de acero de su guitarra para identificar con su obra el destino de su pueblo. Agustín Barrios fue ese artista en su máxima expresión: un hechicero de la guitarra, un profeta, un precursor, cuyo arte brotó y cautivó innumerables guitarristas produciendo sucesores dignos de su herencia singular y de su inspiración.

La trayectoria de Agustín Barrios siguió un rumbo que llevó al mundo la imagen del Paraguay. Era todo un personaje, pero al margen de sus extravagancias personales y de la curiosidad de que tocara la guitarra con cuerdas de metal, es considerado como el mejor compositor de la primera mitad del siglo XX. Musicalmente era un gran improvisador y un gran virtuoso que combinaba con deliciosa creatividad la finura de las composiciones barrocas, románticas y clásicas con la música popular paraguaya y latinoamericana. Según varias historias se dice que muchas piezas las improvisaba de manera espontánea, a veces en pleno concierto. Compuso más de 300 obras para guitarra; lamentablemente muchos de los manuscritos se han perdido. En su música podemos apreciar una gran creatividad e inspiración combinada con un gran conocimiento técnico de la capacidad armónica de la guitarra. Gran parte de su música se caracteriza por ser de carácter folclórico, imitativo y religioso. Compuso preludios, estudios, valeses, mazurcas, tarantelas, romanzas, etc. y muchas piezas onomatopéyicas. Barrios también interpretaba gran cantidad de música popular, y muchas de sus composiciones se basan en cantos y danzas de toda América Latina como: la cueca, el choro, la milonga, el pericón, tangos, zambas y zapateados.

Entre sus obras más importantes en orden cronológico encontramos: *Souvenir d'un Revé* (Un Sueño en la Floresta) (1918), *Romanza en imitación al violonchelo* (Pagina d'Album) (1919), *Mazurca Apassionata* (1919), *La Catedral* (1921), *Preludio en Sol* (1921), *Valeses Op. 8* (1923), *Danza Paraguaya* (1924), *Choro de Saudade* (1929), *Julia Florida* (1938), *Una Limosna por Amor a Dios* (1944).

Para Cayo Sila Godoy (1919- ), Barrios no fue solamente un afortunado intérprete de la música clásica. La parte más importante de su personalidad de artista radica en el hecho de que supo sentir y expresar la peculiaridad íntima de la música americana sin recurrir a fáciles recursos de efectos o de postura. Augusto Roa Bastos, de la revista *Exégesis* de Paraguay, recuerda en su artículo *Agustín Barrios, el Precursor*, las palabras escritas por Cayo Sila Godoy

En el rescate de la obra de Mangoré, el maestro Cayo Sila Godoy fue pionero incansable, a la vez que reivindicador de su memoria.

En su instrumento resonaba ciertamente la expresión de lo que la guitarra trae vivo desde su remoto origen por el cauce más nuevo de la sangre española. Era pasmosa su facilidad de captación folclórica. Barrios nunca quiso ni pudo disimular la nostalgia que en sus andanzas sentía por su tierra.

Dio continuamente conciertos en Chile, México, Guatemala, Honduras, Panamá, Colombia, Cuba, Haití, República Dominicana y Trinidad, desde 1906 hasta su muerte. Entre los años 1934-1936 viajó a Europa, tocando en Bélgica, Alemania, España e Inglaterra. En 1932 estando en Venezuela, un amigo le escribe el nombre al revés: Nitsuga; Barrios le gusta la idea y lo combina con Mangoré. Empezó entonces a llamarse "Nitsuga Mangoré", el Paginini de la guitarra de las selvas del Paraguay. Nitsuga (Agustín escrito al revés) y Mangoré por un legendario jefe Guaraní que peleó ante la conquista española.

La historia de MANGORÉ es la siguiente: según cuenta la tradición, Mangoré era el cacique de los timbués. Se enamoró perdidamente de Lucía Miranda, esposa de Sebastián Hurtado. Para conquistarla Mangoré atacó a los españoles, perdiendo la vida en la acción. Siripo, hermano de Mangoré, para vengar su muerte, raptó a Lucía a quien no pudo doblegar. Hurtado, el esposo, a su vez efectuó una acción de castigo, con mala suerte, pues cayó prisionero de los timbués. Siripo le perdonó la vida a instancias de Lucía, con la condición de que ésta se case con él y Hurtado con cualquier india. Así sucedió. Pero un día una vieja los pilló juntos y Lucía fue quemada viva y Hurtado asaetado.

Barrios fue el primer artista en grabar música para guitarra de forma comercial en discos de 78 r.p.m. Muchas de sus obras sólo sobreviven en estas grabaciones que datan de años anteriores a 1910 y otros cuantos entre 1912 y mediados de 1920. Entre 1922 a 1929 grabó para el sello Odeón, hoy EMI, de Buenos Aires y de San Pablo. El catálogo incluye temas como *Danza Paraguaya*, *Acomquija de la suite andina*, *Madrigal*, y la hermosa melodía de *La Catedral*. También abordó a



grandes clásicos como el *Minueto* de Beethoven, el *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega y *Traumerei* de Robert Schumann.

### ***Mangoré en Venezuela***

"Por aquellos días pasó por Venezuela Mangoré, hizo un programa de radio y lo escuché y no llegué a creer nunca que aquello fuera una guitarra, porque yo creía que la guitarra era solamente para hacer esto (rasguea la guitarra), nada más que eso, cuando escuché las posibilidades del instrumento, la belleza de su sonido, de su timbre, etc., pregunté "¿qué instrumento es ese. . .?" Me dijeron "eso es una guitarra y ese es Mangoré", entonces me enamoró..."

Estas palabras pertenecieron a nuestro insigne guitarrista y compositor, Antonio Lauro (1917-1986), en una entrevista concedida al periodista y escritor mexicano, Juan Helguera en la ciudad de La Habana, Cuba en 1978, con ocasión de celebrarse en esa ciudad el **Primer Encuentro de Guitarristas de América Latina y del Caribe**.

Lauro confiesa que inicialmente se había inscrito en clases de piano con uno de los mejores formadores de pianistas de Venezuela de aquella época, Salvador Llamosas. "Lo que me pasó a mí al escuchar a Mangoré es lo que debe haberle pasado a muchos compositores que querían dedicarse a la composición de gran orquesta; al escuchar la guitarra deben haberse sentido atraídos por ella, y una vez, que uno entra en el mundo de la guitarra es difícil salirse".

Esta anécdota, por demás interesante ha sido traída a colación porque es una de las tantas que se pueden contar de Agustín Barrios a su paso por Venezuela, donde también vivió un tiempo. En 1936 regresando de Europa, viene directamente a Venezuela, donde da más de veinte conciertos, éxitos que no ha sido superado hasta hoy por otro guitarrista. Su influencia entre guitarristas venezolanos también tocó al poeta Andrés Eloy Blanco (1897-1955)

En una de sus giras musicales por el estado Lara, Mangoré toca en la ciudad de Carora. Por aquella época el guitarrista y compositor larense Rodrigo Riera (1923-1999) era un niño que limpiaba zapatos en Barrio Nuevo. Riera se jactaba de haberle limpiado los zapatos al gran Mangoré, y haber escuchado uno de sus

famosos conciertos, aunque lo hizo a través de las puertas del teatro, pues no tuvo el dinero suficiente para pagar la entrada.

### ***La muerte de Mangoré***

Dentro de su genialidad, pareciera que los grandes creadores presienten su muerte. Francisco Tárrega escribió 16 compases maravillosos de la obra titulada *Oremus*, quince días antes de su muerte, los cuales como Mozart con el *Réquiem*, nunca ejecutó. Y Mangoré dejó su última composición sin nombre alguno, pero con la plena conciencia de que era una de sus más excelsas creaciones: *El Gran Trémolo*.

Uno de sus más delicados escritos son los trémolos. Trabajados a la perfección como en *Un sueño en la floresta*, o en *Contemplación*, Barrios buscando dar aún mayor variedad a ese estilo de composición, introdujo pausas en la ejecución del trémolo.

Lo más novedoso en esta pieza es el manejo temático del bajo en las bordonas, como una fórmula rítmica repetida constantemente, mientras se suceden insensibles y bellas modulaciones. Esta pieza es única por su grandeza melódica y armónica. Esta obra es también conocida como *Una limosna por el amor de Dios*, y fue compuesta en junio de 1944 (dos meses antes de su muerte), y es considerado un verdadero réquiem de un genio que veía cercano su fin, y lo expresó diciendo: "La inspiración de esta obra nació libre de la influencia de este mundo."

El 7 de agosto de 1944, Agustín Barrios Mangoré reclama la presencia de un sacerdote, con quien habla largamente, mientras en la casa se hacía música de guitarra. Barrios entonces les dice: "No temo al pasado, pero no sé, si podré superar el misterio de la noche". Al promediar la tarde deja de latir su corazón y rodeado de sus alumnos y su esposa Gloria, muere uno de los más grandes artistas que tuvo América.

## **2.3 LA CATEDRAL DE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ**

### **2.3.1 Análisis de la obra. LA CATEDRAL**

#### **Mangoré y la música de J.S. Bach**

Agustín Barrios (1885-1944) fue un gran admirador de la obra de J. S. Bach, y a su paso por Berlín, como prueba directa de ello se convirtió en el primer concertista de guitarra que interpretó una suite completa de Bach en una transcripción propia del laúd para la guitarra: la Suite para Laúd N° 1. Esta labor lo lleva a un mejor entendimiento de la función armónica-contrapuntística y a una gran habilidad técnico- compositiva del estilo barroco a través del lenguaje personal de Bach. El dominio del contrapunto adquirido a través de los modelos bachianos se palpa claramente en su obra La Catedral, una de sus más logradas creaciones; La compuso inspirado en una catedral, obviamente, en una iglesia. Se sienten las campanadas del primer movimiento, del andante y el segundo movimiento, que son las campanadas al vuelo.

La catedral es la obra mayormente interpretada, él mismo la grabó en Buenos Aires Argentina en 1928 para la casa disquera Odeón.

Esta obra la compuso en el año de 1921 y se estrenó en abril del mismo año, él mismo la interpretó. Originalmente la catedral tenía sólo dos movimientos, el Andante religioso y el Allegro Solemne. En 1939 estando Barrios en la Habana Cuba, compuso el preludio en Sim y decidió sumarlo a La Catedral. Fue en agosto de 1939 donde Mangoré presentó por primera vez la obra completa con sus tres movimientos.

El Andante Religioso y el Allegro Solemne fueron inspirados en la Catedral de San José Montevideo Uruguay. Mangoré compuso el Andante Religioso inspirándose en un organista que interpretaba a Bach que tocaba en el momento de la entrada a la catedral. El Allegro trata de describir la sensación de dejar la solemnidad para entrar a la cotidianidad y el bullicio de la calle. Para la composición del Preludio Mangoré utiliza un pedal que permanece durante los siete primeros compases,

además en varias partes utiliza el efecto de campanela, además lleva el subtítulo de “Saudade” lo que significa nostálgico.

### 2.3.2 Análisis Estructural

La obra de la Catedral tiene tres movimientos: El preludeo “Saudade”, el Andante Religioso y el Allegro.

**A            B            C**

El preludeo está escrito en compás de 2/4 y tiene la siguiente estructura:

A	A'	CODA
<p>Del compás 1 al compás 20</p> <p>Inflexión a Re mayor en los compases 9 y 10</p>	<p>Del compás 20 al 43, los primeros cinco compases son la reexposición del tema, en los compases 31 y 32 hay una inflexión a Mi menor hasta el compás 42</p>	<p>Son siete compases donde la textura cambia, ya no es tan polifónica sólo hay dos voces, una de ellas ayuda a lograr un frase más cantado.</p> <p>El preludeo termina con una cadencia perfecta I-II-V--I</p>

El Andante Religioso está escrito en compás de 4/4 y tiene la siguiente estructura

<p>A</p> <p>Esta sección tiene 12 compases, escrita a tres voces, a veces a manera de coral. Comienza en B menor y termina en Fa# (Dominante mayor)</p> <p>I - V</p>	<p>B</p> <p>Esta sección comienza en el compás 12 termina en el compás 25. Armónicamente se mueve de la Dominante a la tónica.</p> <p>V – I</p> <p>Sobresale una cadena de dominantes FA#-B7-E7-A7-D7-G7-F7-Bm.</p> <p>B7-E7-A7-D7-C7-F#</p> <p>El ritmo es una corchea con puntillo, doble corchea y negra</p>
--	---

El Allegro Solemne está compuesto en el compás de 3/8 y tiene la siguiente estructura:

<p>A</p> <p>Del compás 15 al 40</p> <p>Tonalidad Bm</p>	<p>B</p> <p>Del compás 41 al 69.</p> <p>Es la parte conocida como campana</p>	<p>A</p>	<p>C</p> <p>Del compás 70 al 102</p> <p>Es conocida como la parte de la “cadenza” es la más complicada por la gran cantidad de ligados-</p>	<p>A</p>	<p>CODA</p> <p>Del compás 103 al 125</p> <p>Es muy conclusiva, se parece mucho a la sección B por los arpeggios y destaca el bajo.</p>
---	---	----------	---	----------	--

ABACA + CODA. Es de una gran dificultad técnica, contiene pasajes de arpeggios, escalas y ligados a gran velocidad.

### **2.3.3 Sugerencias técnicas interpretativas**

En el Andante Religioso se recomienda dejar un poco de hueco sonoro, tocando el primer acorde cerrado para darle un efecto de catedral, resaltando el ritmo de corchea con puntillo y doble corchea.

En el allegro se evocan las campanadas al vuelo, cada vez que se repita el tema A habrá que resaltar la voz principal.

El preludio utiliza como recurso el leitmotiv (corchea con puntillo) y aparece en el allegro en la CODA por lo cual se puede pensar que el preludio lo compuso como parte de la catedral. Cabe destacar el leitmotiv en toda la obra.

## 2.4 UNA LIMOSNITA POR AMOR DE DIOS “EL ÚLTIMO TRÉMULO”

### AGUSTÍN PÍO BARRIOS MANGORÉ

#### 2.4.1- Análisis de la obra “Una limosnita por amor de Dios” (El último trémolo)

*"El Gran Trémolo es inigualable. Lo más novedoso en esta pieza es el manejo temático del bajo en las bordonas, como una fórmula rítmica repetida constantemente, mientras se suceden insensibles y bellas modulaciones. Es único por su grandeza melódica y armónica. Esta obra es también mal conocida como El último canto o Una limosna por el amor de Dios; nada más errado, según lo dijeron sus discípulos José Cándido Morales y el doctor José Roberto Bustamante.*

*Debemos tener en cuenta que esta obra fue compuesta en junio de 1944 (dos meses antes de su muerte), es un verdadero réquiem de un genio que veía cercano su fin, y lo expresó diciendo: "La inspiración de esta obra nació libre de la influencia de este mundo." El nombre de El Gran Trémolo resulta ser el más apropiado, como lo dijera Barrios a sus discípulos cuando les presentó esta obra: "Ya tengo concluido el trémolo. Es el más grande trémolo que yo he hecho." El doctor Roberto Bracamonte propuso el nombre de El Gran Trémolo, siempre basado en la frase con la cual se expresó Barrios sobre esta composición. Este nombre fue aceptado por todos los discípulos de Mangoré, y es así como debemos llamar a esta obra..." (2)*

En este sentido, las diversas fuentes discrepan entre sí, ya que numerosos estudiosos y destacados intérpretes de la obra de Barrios titulan esta pieza como "El Último Canto" o el más universalmente conocido "Una Limosna por el Amor de Diós". El nombre de "una limosna por amor de dios" viene porque una señora mayor que pedía limosna, golpeaba todos los días a la puerta de Barrios y pedía limosna diciendo:- “una limosnita por amor de Dios”. En los dos primeros compases, con el bajo sin tremolo, incluso se imita el golpe en la puerta de la mencionada señora.

2 MANGORÉ la medida del arte. Luz María Bobadilla para el diario *Última Hora* (El Correo Semanal) del 8-9 de Mayo de 1999 [Asunción, Paraguay]

### 2.4.2.- Análisis estructural de la obra “Una limosna por el Amor de Dios” (Gran trémolo)

<b>INTRO DUCCIÓN</b>	<b>A</b>	<b>A´</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>C´</b>	<b>CODA</b>
Compás 1 y 2 Bajo sin trémolo Em	Compás 3 al 18 Em, Am, B, F, Em, C, F, F#, puente	Compás 19 al 38 Em, Am, B, F, Em, C, Em, F, Am, A#7, G, Bm,	Compás 38 al 55 Dominante (B)	Compás 56 al 63 E, C#m, B	Compás 64 al 72 E, A, B, E	Compás 73 al 80 E

### 2.4.3.- Sugerencias técnicas interpretativas

Ejecutar el trémolo conlleva una técnica de estudio singular. El trémolo es una rápida sucesión de sonidos de una misma nota, implica el uso del pulgar para tocar notas individuales graves concurrentes, o seguidas directamente por la repetición rápida de una nota más aguda tocada con dos dedos (el anular, medio e índice). Se recomienda empezar a estudiar la obra de manera muy muy lenta, tratando de obtener un sonido fuerte en cada uno de los dedos y luego gradualmente empezar a elevar la velocidad.



## 2.5 JULIA FLORIDA “LA BARCAROLA”



Segunda por la izquierda: Julia, alumna de Barrios al lado de él. Tercera mujer de la derecha, Gloria (mujer de Barrios). Finalmente último hombre de la derecha: Francisco Salazar, discípulo de Barrios y Tío de Julia \*Foto compartida por Paloma 07042010 guitarra.artepulsado.com

### 2.5.1. Análisis de la Obra JULIA FLORIDA “LA BARCAROLA”

Esta obra fue compuesta en 1938 en la época de navidad en San José de Costa Rica y dedicada Julia Florida Martínez.

El movimiento de la corriente y el pequeño botecito son lo que Barrios tenía ganas de ilustrar cuando escribió los primeros compases de Barcarola. Resalta el La en el compás 3 usando fijación para que tenga mayor fuerza el pulgar que el índice.

El fraseo es natural y la guitarra se siente como en casa durante toda la obra. La pieza nunca abandona el tiempo de tres corcheas ni el pedal de bajo que recrea el flujo de la corriente y acompaña a las negras con puntillo siempre inquietas.

La pieza es conocida como Julia Florida, la Barcarola es el género al que pertenece.

#### **Barcarola**

*“Título dado a piezas que imitan o sugieren las canciones (barcarola) cantadas por los gondoleros venecianos, ya que impulsan sus barcos a través del agua. Estas canciones fueron ya ampliamente conocidos en el siglo 18: En el estado actual de la música en Francia e Italia (1771). Una característica básica de la barcarola es la signatura de tiempo, 6/8, con un ritmo lilting marcado que representa el movimiento de la embarcación.*

*El término barcarola se ha utilizado mucho en la ópera Romántica, donde se describe una atmósfera sentimental, incluso la melancolía: el ejemplo más famoso es la Offenbach en el Acto 2 de Les contes d'Hoffmann. Schubert utiliza con frecuencia la cadencia barcarola en sus canciones: aunque no tengan el nombre ni estén asociadas a Venecia, Auf dem Wasser zu singen (D774) y Des Fischers Liebesglück (d933) son ejemplos perfectos. Schubert también estableció Mayrhofer Der Gondelfahrer, como una canción en solitario y como cuarteto masculino-voz (d808-9), y ambos son barcarolas típicos de gran belleza lírica.*

*El ejemplo más famoso para piano solo es la excelente Barcarolle de Chopin en Fa op.60 (1845-6); está en 08.12 en lugar de la habitual 6/8. Otros ejemplos en*

*Chopin son a principios del Souvenir de Paganini (1.829; un barcarola en A basado en el tema bien conocido-Le carnaval de Venise) y Las variaciones en D para dúo piano, basado en el mismo tema. Hay tres piezas tituladas Venetianisches Gondellied entre de Mendelssohn Lieder ohne Worte: no.6 op.19 en sol menor, op.30 nº 6 en fa menor y no.5 op.62 en La menor (que en realidad compuso la primera en Venecia); él también escribió un Gondellied aislado en A en 1837. La serie más importante de barcarolas, sin embargo, son el 13 de que Fauré compone entre alrededor de 1,880 y 1921; también escribió una canción llamada Barcarolle (no.3 op.7, 1873). Anton Rubinstein, Balakirev, S.M. Lyapunov, Glazunov, Vítězslav Novák y MacDowell otros que escribieron barcarolas para piano.” (3)*

3 MGG2 ('Barkarole'; H. Schneider)

H. Schneider: 'Die Barkarole und Venecia', L'opera fra Parigi, ed. MONTE. Muraro (Florenca, 1988), 11-56

## 2.5.2.- Análisis estructural de la obra JULIA FLORIDA LA BARCAROLA

La estructura general de la obra es la siguiente:

INTRO	A	A´	B	B´´	C	A	A´´	CODA
Compás 1, 2	Compás 3-10	Compás 11-20	Compás 21-32	Compás 21-30 y 33 a 34	Compás 35-56			Compás 57-61
En D	En D Bm	En D, G, Bm y D	Bm, D,		F, D, Em, F, F, Bm, E, Am, A7, F7, G9, C7			D

### 2.5.2 Sugerencias técnicas interpretativas

Es una pieza delicada, tranquila y sentimental, por esta situación algunos guitarristas han optado por no hacer los arrastres de los compases 3 y 11, los cuales parecen romper la monotonía del movimiento del remo. En una clase magistral impartida por Bertha Rojas y precisamente cuando un chico revisó esta bella pieza, Bertha dijo que los arrastres de los compases 3 y 11 eran muy “brillantes” o “pesados” para lo que sigue y en general para el contexto de la obra, al ser esta una pieza delicada y sentimental estos arrastres eran rudos e innecesarios, también platicó que incluso esto de los arrastres le provoco algunas “discusiones” con Manuel Barrueco con quien se encontraba estudiando la maestría, el Maestro le decía a Bertha que esos arrastres venían en el papel, que el mismísimo Barrios los había puesto ahí en la partitura, sin embargo Bertha Rojas decidió no tocarlos. (4)

## 2.6 VALS OPUS 8 BARRIOS MANGORÉ

### 2.6.1. Análisis de la Obra VALS OPUS 8

Compuesto en 1923, en el vals Opus 8 No 4 podemos apreciar una gran creatividad e inspiración combinada con un gran conocimiento técnico de la capacidad armónica de la guitarra.

El vals es una danza ternaria originada en el siglo XVIII que se convirtió en el baile de salón más popular del siglo XIX, y se ha mantenido con vida hasta la actualidad, como una de las formas de músicaailable que más influencia ha tenido en la historia de la música, junto con el minuetto.

El nombre Walzer es alemán y parece relacionado con el latín volvere, “girar”, que describe los giros característicos de su coreografía.

*La referencia más antigua que existe del vals es de 1754, en una obra de teatro alemana, llamada Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon donde existe una canción cuyo texto enlista varias formas de danza entonces en boga y asocia el verbo walzen con una melodía escrita en compás de 3/8.*

*Desde el principio de su historia, el vals se ha bailado en pareja de hombre y mujer, que giran vigorosamente en un apretado abrazo.*

*En los primeros años del siglo XIX, el vals ya se había convertido en la danza de salón más popular de Europa, desplazando a la contradanza y otros bailes.*

*Desde finales del siglo XVIII, esta popularidad se vio cuestionada por diversos críticos, que consideraban que el vals era inconveniente sobre bases morales, pues el íntimo abrazo de los bailarines permitía “abrazos atrevidos y besos”, que podían llegar a extremos “lujuriosos” (Ernst Moritz Arndt, De la naturaleza erótica del waltz, 1799). (Información tomada del Grove Dictionary of Music and Musicians, entrada Waltz, escrita por Andrew Lamb).*

*Ya en el propio siglo XVIII el vals se hizo popular en diversos países de América y fue cuestionado y prohibido por las mismas razones morales. En un documento*

*del archivo de la Inquisición de México (AGN, Inquisición, vol. 1009, ff. 87-90) Fr. Nicolás Ruiz denuncia que el 13 de marzo de 1817, en el Coliseo de Comedias de la Ciudad de México, se representó una obra de teatro sobre el nacimiento de la Virgen María, pero que en realidad el escenario parecía una gran sala de baile en la que estaba “una curra profanamente vestida, en compañía de un galán, y comienzan a bailar Balze (son el más indecente, y obsceno para bailar por los tactos tan impúdicos del hombre a la mujer, y a la contra)”.*

*Desde el principio de su historia, en Alemania, el vals generó una gran cantidad de variantes cuyos nombres hacían referencia a la manera de bailarlo (Weller, Spiner) o a su origen (Steirer, de la región de Styria, Ländler, de Landl).*

*De la misma forma, aunque no con nombres distintos, el vals produjo en América gran cantidad de variantes locales que han sobrevivido como danzas tradicionales en diversos países latinoamericanos, y así es posible hablar de un vals tradicional mexicano, peruano, venezolano o paraguayo. Son bien conocidos los innumerables valeses para piano o guitarra escritos en México desde mediados del siglo XIX, algunos propiamente para bailar, pero muchos de ellos destinados a ser propiamente piezas de concierto.*

En la literatura de guitarra son bien conocidas las series de valeses tradicionales de sus respectivos países compuestas por guitarristas-compositores tales como el colombiano Gentil Montaña, el venezolano Antonio Lauro o el paraguayo Agustín Barrios.

### 2.6.2. Análisis estructural de la Obra VALS OPUS 8

LA ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA ES LA SIGUIENTE:

IN TRO DUC CIÓN	A	B	A''	C	D CAM PANE LLA	C	A	CODA
8 Com pases.	16 Compa ses	16 Compa ses	16 Compa ses	32 Compa ses	36 Compa ses	32 Compa ses	16 Compa ses	
D	G	D	G	D-A-D- A-D	D-F-D A	D-A-D- A-D	G	

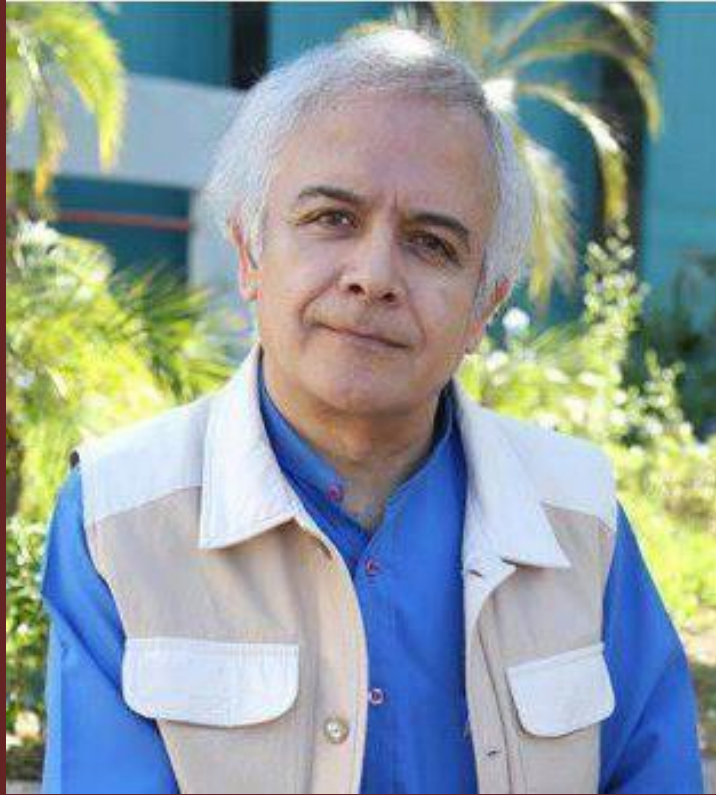
### 2.6.3. Sugerencias técnicas interpretativas

En general, lo valeses tradicionales paraguayos parecen ser de movimiento moderado y muchas veces tienen texto cantado. Los valeses de diversos autores paraguayos (Rubén Domínguez Alvarenga, Manuel Ortiz Araya, Julio Jara) tienen en general estas características.

Los valeses para guitarra sola de Agustín Barrios parecen adecuarse a esta tradición de valeses de movimiento moderado, aunque sus melodías no siempre se encuentren en un riguroso estilo cantábile es conveniente destacar las melodías de cada parte. Cabe resaltar que la parte de la Campanella tiene una dinámica más movida y que valdría la pena estudiar la claridad de los arpeggios.

**3.- SUITE MONTEBELLO**

**JULIO CÉSAR OLIVA 1947**





### **3.1 Contexto Histórico de “LA SUITE MONTEBELLO” DE JULIO CÉSAR OLIVA.**

Alrededor de los años 90 muchos acontecimientos tuvieron que ver con grandes compositores de obras para guitarra, como ejemplo Joaquín Rodrigo fue investido por el rey don Juan Carlos I con el título nobiliario de Marqués de los Jardines de Aranjuez, más tarde obtuvo la Medalla de Oro de Bellas Artes y Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1996).

En 1990 Julio César Oliva inicia su producción con dos suites, las cuales están compuestas en un lenguaje impresionista y están entendidas como un conjunto de piezas y no necesariamente como el sentido de la suite tradicional barroca. Las dos suites son homenajes a dos pintores: La suite Montmartre compuesta en 1976 dedicada a Henry Toulouse-Lautrec y la Suite Montparnasse del mismo año dedicada a Amadeo Modigliani. En las dos suites, todos sus movimientos se basan en un cuadro de los pintores correspondientes.

La suite Montebello fue compuesta en 1991 basada en los paisajes contemplados en las Lagunas de Montebello en el estado de Chiapas. Es una de las obras más exitosas y conocidas de Julio y de ella existen además de la original compuesta para guitarra, para trío y dúo de guitarras, para violín y guitarra y para piano.

Los tres movimientos de la suite son: Una flor en la laguna, Tisú y Floresta.

### 3.2 Aspectos Biográficos de JULIO CÉSAR OLIVA

Conocí al compositor Julio César Oliva en octubre de 2015. Un día le escribí un correo electrónico para buscar información sobre su obra, que mejor que de primera fuente y le solicité una entrevista.

Para mi sorpresa me contestó casi inmediatamente y nos pusimos de acuerdo para mantener una valiosa charla en torno a su vida y obra.

Julio César Oliva es un ser humano singular, único y con una gran calidad humana. Con toda cordialidad y sencillez me ofreció una cantidad de información acerca de su biografía y obra. Su vida es una historia sencilla, donde su madre tiene un lugar determinante porque fue quien le transmitió los valores necesarios para llenar a Julio de toda la humanidad posible, aunque su padre le inició en el estudio de la guitarra, su vocación por el piano y la guitarra ya circulaban por sus venas.

Julio César Oliva nació en la Ciudad de México en una familia de clase media baja. Su hermana mayor compró con muchos sacrificios un piano y comenzó a tomar clases con un maestro que a la vez era alumno del maestro Daniel Estrada, un famoso organista. Su hermana fue su maestra desde los 5 años, sin embargo a Julio no le gustaban las notas, logrando la desesperación de su instructora al grado de cerrarle el piano. *“Mi madre abogó por mí, - “No importa- le dijo, que sea un Agustín Lara, aunque sea de oído, pero déjalo tocar”*

Cuando la hermana de Julio César se iba a trabajar, encontraba la llave del piano y se ponía a tocar sacando de oído muchas melodías populares. Luego con sus ahorros, comenzó a comprar muchos discos, sobre todo música de piano, mucha música de Brahms, Chopin, Schubert, Beethoven, Liza y literatura de Oscar Wilde, García Lorca. Además su padre contaba con una biblioteca con títulos importantes, desde Platón, Cervantes, literatura francesa, italiana y mexicana.

Después de algunas premuras económicas, la hermana de Julio tuvo que vender el piano y Julio se acercó a una guitarra colgada en la pared que ya había

acumulado mucha humedad por falta de uso, maltratada, rajada de la espalda, se pasaba las horas tocando las cuerdas al grado de quedarse de pie dormido recargado en la guitarra, para entonces era una criatura de tan solo seis años.

Después de la insistencia de su madre, el padre de Julio César se decidió enseñar a tocar a su hijo, a su vez ya había tomado clases de guitarra con nada menos que Manuel M. Ponce, sin embargo no era maestro ni tenía humor, carácter ni vocación. Le enseñó salvajemente, primero los acordes fundamentales, los siete mayores y menores, le costaba mucho trabajo aprender. Comenzó a aprender algunas canciones de moda de Agustín Lara, María Greever, sin partitura, sin algún sistema numérico ni nada, así que empezó a aprender a tocar todo de oído.

Más adelante, su hermano mayor comenzó a enseñarle algunas lecciones, después en la secundaria comenzó a tocar con un trío de música veracruzana y luego con uno de boleros, aprendió a tocar de oído todos los requintos famosos de los tríos de aquella época. Luego aún en la secundaria Julio hizo arreglos para dos guitarras de canciones como Guadalajara y la Negra, las cuales tocó en la televisión, la radio, en teatros, fiestas con un amigo. Realmente estaban muy solicitados porque no había muchos guitarristas en aquella época. Su amigo le dijo que tocaba muy bien y que le recomendaba inscribirse en el Conservatorio o en la Nacional de Música, pero Julio no le hizo caso.

Se deshizo el dúo pero Julio siguió tocando solo en concursos de televisión, programas de televisión y en el año de 1963, una señora lo invitó a una fiesta donde estaba Pedro Vargas, Alejandro Algara, Marco Antonio Muñoz que se acababa de separar de los Ases, Javier Solís y el mariachi que había acompañado a Pedro Infante, gente muy famosa dentro del gremio musical popular. Le hicieron un espacio y tocó algunos numeritos, en ese entonces tenía 16 años, y cuando un mariachi le preguntó cómo se escribía en el pentagrama lo que había tocado, entendió que no podía quedar mal, que debía estudiar música. Al llegar a su casa encontró la convocatoria para ingresar a la Escuela Superior de Música que en ese entonces estaba en la calle de Cuba 92 en el zócalo.

Finalmente se inscribió en la Escuela Superior de Música y tomó clases con el maestro Alberto Salas quien le dio una enorme lista de métodos, libros, lecciones, ejercicios, piezas y mil cosas. A los 17 años, Julio sentía que debía redoblar esfuerzos porque se sentía ya un anciano. Sólo estuvo en la Superior de Música dos años y a sugerencia del maestro Salas se fue al Conservatorio Nacional de Música porque había becas y conciertos de orquestas. En realidad se hizo autodidacta en prácticamente todos los aspectos, en la composición, en la misma guitarra, comenzó a comprarse videos, a observar, a oír más detenidamente y creó una especie de técnica para sí mismo, tanto en la interpretación como en la forma de estudiar y en la composición.

La música que más influyó en Julio César Oliva fue la música romántica y la impresionista, toda su música tiene fuertes raíces en esas corrientes, se puede decir que su música es una especie de Neo-romanticismo y Neo-impresionismo.

Julio César Oliva es una persona muy culta, sobresale en él una valiosa sencillez y calidez humana, le gusta muchísimo leer, la pintura, la poesía, donde ha encontrado una gran vena de inspiración. Cuando empieza a leer un libro, empieza a imaginarse la música, es un lenguaje muy especial muy de él.

Lo invitan frecuentemente a dar talleres, concursos, recitales, ciclos, clases magistrales pero no acepta dar clases de composición porque dice que no tiene un método, un sistema escrito y didáctico. Su técnica de composición le ha funcionado en un lenguaje muy propio. Él mismo se ha comparado al tenista Björn Borg, sueco al cual le decían "La pared" que ganó cinco torneos de Wimbledon seguidos logrando una hazaña insuperable, pero que tenía una técnica súper defectuosa y nunca quiso dar clases de tenis.

Julio César Oliva siempre ha sido autodidacta y más en la composición, de hecho nunca le gustó la escuela, se escapó del jardín de niños dos veces, se trepaba la reja y se escapaba. En la primaria su mamá prácticamente fue su maestra y en la secundaria presentaba sus materias en extraordinario, afortunadamente siempre las pasaba pero fue un desastre. En el Conservatorio prefería irse a la biblioteca o

a algún concierto en lugar de entrar a clases, le funcionaba de esa manera, tenía mejores resultados.

Existen dos características, dos cualidades que sobresalen en la creación musical de Julio César Oliva, una exquisita sencillez y ante todo una profunda sinceridad –

*“Antes que pensamiento puro somos sensaciones, somos sentimientos, eso nos hace diferentes de las máquinas perfectas de ahora, de la tecnología tan avanzada, el ser humano se ha hecho una especie de adorador de las máquinas, de la enorme tecnología que tenemos, de toda cuestión electrónica, le rendimos culto y pleitesía, y hemos abandonado los sentimientos” 5*

### **3.3. Análisis de la obra “Suite Montebello” de Julio César Oliva**

Fue escrita originalmente para una guitarra en 1991 y posteriormente arreglada para dos, tres, cuatro guitarras y para piano. Está inspirada en las bellas lagunas de Montebello en el estado de Chiapas. Esta pequeña suite consta de tres piezas.

La primera de ellas “Una flor en la laguna” intenta describir la belleza de una mujer simbolizada en una flor que pasea su hermosura por los alrededores de las lagunas. Escrita en un lenguaje musical descriptivo y eminentemente romántico, con un intenso lirismo apasionado.

La segunda pieza “Tisú” describe el encanto de una flor que cae sobre la superficie del agua de una de las lagunas, y al contacto con ella se expande y forma un lienzo imaginario de seda ribeteado con hilos de oro y plata conformando un tisú que se desliza suavemente sobre el agua. Música hecha con elementos impresionistas y en una atmósfera de éxtasis y arrobamiento.

La tercera y última pieza “Floresta” nos invita a sentir la exuberante vegetación de aquella región e imaginar un atardecer donde el viento fresco mueve a placer el follaje. Con ideas que emplearon los compositores impresionistas, Oliva trata de retomarlas a su manera y rescatar algo de ello para plasmarlo en la música original para guitarra.

### 3.3.1. Análisis estructural de la obra “Suite Montebello de Julio César Oliva”

La obra consta de tres movimientos:

#### a) UNA FLOR EN LA LAGUNA

El ritmo es de tiempo moderato, en 4/4, el modelo rítmico es muy sencillo y tiene ligeras variaciones.

A	A1	A	A2	A
<p>Inicia con un arpeggio ascendente de La menor con 2ª para construir a partir de ello una melodía lenta de carácter melancólico. Compás del 1 al 15, se presenta igual las tres veces que se aparece.</p>	<p>Las notas alteradas nos hacen pensar en una modulación que jamás ocurre, los acordes alterados los usa el compositor para dar riqueza a la armonía y suelen solo ser cambios de modo, un recurso muy utilizado por el compositor.</p>		<p>Existe una modulación no estable a Fa mayor la cual llega por dominante secundaria. Luego utiliza una secuencia para volver a La pero en modo mayor.</p>	

### a) TISÚ

Molto adagio, existen unas leves diferencias de ritmo entre cada una de las partes, cada parte tiene su figura óptima, en la introducción es el seisillo, en la parte B y C en compás binario.

INTRODUCCIÓN Compás 1 y 2 Do mayor	A Compás 3 a 8 Do mayor	B Compás 9 a Inflexión a Fa mayor pero no se estabiliza a Do mayor.
--	-------------------------------	---

### b) FLORESTA

Es la última parte de suite que retrata una selva chiapaneca con exuberante vegetación, el sonido de las hojas al ser acariciadas por la brisa.

INTRO DUC CIÓN	A	B	C	A	CODA O CONCLU SIÓN
Compás 1 y 2	Mi mayor  Primera parte Compás 3 al 10  Segunda parte Compás 11 al 18  Compás 19, 20, 21 Puente	Mi menor  Compás 22 Cambia el color, la melodía se va al bajo. Se desarrolla el tema principal	Mi menor  Compás 46 Cambia el modo a mi menor, la armonía cambia muy seguido pero no se distinguen modulaciones estables o alguna resolución a otra tonalidad. Clímax del desarrollo. Termina en el compás 68	Compás 69 al 74	Compás 75



### **3.3.2 Sugerencias técnicas interpretativas**

Para tocar a Oliva hay que interpretar su música, imaginarnos el lugar, desde la perspectiva del cuadro visual, los sonidos de la naturaleza, la flor en la laguna, el tisú, la floresta de la selva chiapaneca, el viento y los colores.

Se necesita de una técnica limpia, donde la conducción de las voces resalten la melodía principal. Si bien la armonía es sencilla, existen algunos pasajes donde se debe cuidar la continuidad del canto.

#### **4.- Reflexión personal:**

A lo largo de toda mi vida la guitarra fue mi más fiel compañera, pasaba las horas tocando y cantando melodías que mi padre enseñaba para presentarlas cada año en los aniversarios de la abuela y los tíos.

Cuando ingresé a la Escuela Nacional de Música la noticia pareció sorprender a todo mundo, sabían que la guitarra y “Bertha” estaban ligadas, pero no esperaban que fuera al grado de estudiar para vivir de guitarrista. En realidad tenían razón, no me inserté al mercado laboral tocando guitarra, encontré trabajo enseñando la música a los adolescentes de secundaria.

Pasado el tiempo y alejándome más de la música por razones laborales, entendí que estaba separándome de un elemento tan esencial para la vida de los estudiantes, me refiero a la “creatividad”. La sociedad actual ha sufrido una gran cantidad de cambios tecnológicos y científicos pero sobre todo en la información y comunicación, en este contexto, la oferta laboral requiere de personas con una alta capacidad imaginativa y de creatividad.

Creo firmemente que la educación básica debe contemplar aquellas asignaturas que desarrollan la creatividad, no sólo la música en general sino todas las artes. Consciente de que la información y los conocimientos se encuentran cada vez más al alcance de las personas por el uso del internet, la nube y la navegación cibernética, considero que las asignaturas académicas tendrían que adecuar sus contenidos considerando que no son la única fuente de información.

A diferencia de las asignaturas académicas, las artes se desarrollan conforme el ser humano va cambiando y adaptándose a los grandes avances tecnológicos porque se cimienta en la percepción y el desarrollo de la imaginación y la creatividad.

Una educación con cimientos basados en el desarrollo de la creatividad es el nuevo reto de la actual sociedad. Ser músico es una gran oportunidad para estar sensible a los cambios que suceden alrededor, la guitarra es el gran instrumento musical que ha estado acompañando en la historia del hombre de los últimos tiempos, explotar todas sus posibilidades sonoras constituye una oportunidad para expresar la sensibilidad ante los nuevos cambios.

Tocar guitarra es y será una mayor herramienta indispensable en mi vida laboral, es por ello que he presentado las notas al programa que he preparado para mi recital de titulación el cual incluye obras que representan la sensibilidad por el mundo que viví alrededor de la infancia y adolescencia.

En medio de los resultados devastadores acerca de los logros de aprendizaje en la educación, puedo apostarle a las ARTES, en concreto a la GUITARRA.

Insertar y no quitar la música del currículo en las escuelas, promover los conciertos de guitarra clásica y flauta, que son los instrumentos de más fácil acceso para los adolescentes para motivar el desarrollo de la creatividad en la juventud sería la respuesta a la pregunta de por qué se aburren los adolescentes en la escuela.

## BIBLIOGRAFÍA

Bach Ana Magdalena. La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach, Barcelona Juventud.

Bach.J.S., México, Nacional Brion, Marcel y otros.

Juan Sebastian Bach (Breviario 31) México F. C.E. Geiringer, Karl, la familia de los Bach. En torno a J. S. Bach el músico poeta.

ROA BASTOS, Augusto. Agustín Barrios, el Precursor. Revista Exégesis. Consultado el 19 de enero de 2005.  
<http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano9/v26/a24.htm>

BOETTNER, Dr. Juan Max. (1956). Música y músicos de Paraguay. Por Autores Paraguayos Asociados (APA). 296. Pág. (Extracto).

GALEANO, José A. "Barrios popular". Punto de Encuentro. Editorial Verbo Divino. Bolivia.

Sabías que. Curiosidades. [Homepage]. Consultado el 12 de enero de 2005 [http://](http://www.iespana.es/guitarreando/curiosidades.htm)

[www.iespana.es/guitarreando/curiosidades.htm](http://www.iespana.es/guitarreando/curiosidades.htm)

ROA BASTOS, Augusto. Agustín Barrios, el Precursor. Revista Exégesis. Consultado el 19 de enero de 2005.

<http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano9/v26/a24.htm>

Breve Recordación. FA-RE-MI, Revista Artística Paraguaya [Homepage]. <http://www.musicaparaguaya.org.py/breve.html>.

Agustín Barrios Mangoré. El Poder de La Palabra. [Homepage]. <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=952>

BARRIOSMANGORÉ. WWW.DELCAMP.NET. [Homepage]. [http://www.delcamp.net/auteurs/es/5\\_moderne/barrios\\_es.html](http://www.delcamp.net/auteurs/es/5_moderne/barrios_es.html)

Cátedra: Historia de la Música Latinoamericana.

<http://guitarra.artepulsado.com/foros>.

Nitsuga Mangoré" Guitar Review, No. 100 (Winter 1995)