



UNAM

Universidad Nacional
Autónoma de México

Opción de tesis

Notas al Programa
Obras de Nadia Boríslova,
Astor Piazzolla y Heitor Villa-Lobos

Que para obtener el título de:
Licenciado Instrumentista en Guitarra

Presenta:
Karla Keren Sierra Mena

Asesor:
Margarita Muñoz-Rubio

México DF 2011

Escuela Nacional de Música





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.

Al Primer Músico, que otorgó este don perfecto de arriba y lo implantó en nuestros corazones:

“Si mi madre no me hubiera enseñado la existencia de Dios, creería en él porque existes tú.”

Emilio Fernández (1944)

AGRADECIMIENTOS

Mi madre se comprometió con mi padre con un “*sí sostenido*”. En la misma fecha 4 años después nació yo. Así que mi carrera musical se la debo en primer lugar a mis padres, quienes resistieron la noticia de que quería ir a la universidad a estudiar música, procuraron darme un instrumento de calidad, aguantaron horas de estudio y siempre creyeron (casi tácitamente) que llegaría a dar conciertos como el que hoy preparo. Agradezco al resto de mi familia por todo su cariño, su apoyo en los momentos más complicados y perversos y por sentirse contentos con mi carrera.

Este logro académico también es un logro de cada uno de los profesores que se interesaron en mi formación, por preparar su clase y compartirme de su conocimiento con desprendimiento durante 12 años de ser 'cantera puma'. Gracias a cada uno de ellos por creer en mí y por darme la confianza que tanto se necesita para alcanzar una meta.

De entre todos ellos, tengo la oportunidad de agradecer por nombre a la terna de sinodales. Gracias a Margarita Muñoz-Rubio por empujarme a hacer de estas notas algo mejor que incluso me transformara como intérprete. Gracias a Roberto Ruiz Guadalajara por ser maestro en la realización completa de ese concepto. Gracias al “Maestro Viesca”, como lo llamamos con cariño, por su paternal desempeño académico, que procura tanto al estudiante como a la institución y que me condujo hacia una musicalidad de mayor calidad en su cátedra de música de cámara. Gracias a los profesores del claustro de guitarra que trabajaron conmigo, por ofrecer una cátedra más actual y práctica que me permitió encontrar mi lenguaje interpretativo.

Un agradecimiento especial a Nadia Borislova por ser la aspiración que inspira el presente trabajo musical. Gracias infinitas a Francisco Villegas por su interés, su cooperación y su apoyo incondicional; basta decir que sin su intervención este proyecto no se habría realizado.

Finalmente, mas no menos importante, gracias a todos mis amigos y compañeros de vida. Este escrito representa la culminación de una etapa de vida en la que ustedes me han acompañado siempre. Gracias por soportarme (del latín *supportāre*) cuando no he podido solo con mis fuerzas y también cuando he sido insoportable.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1 Suite Popular Brasileña de Heitor Villa-Lobos	
1.1 Planteamiento	3
1.2 Marco histórico	4
1.1.1 El choro	5
Teorías sobre el origen de la palabra	
Origen e influencia musical	
Rasgos sociales en su desarrollo	
La dotación instrumental, su proveniencia y su función tradicional	
Estructura musical	
La guitarra y el choro	
1.1.2 La guitarra en la vida de Villa-Lobos	12
Influencias musicales durante la infancia y adolescencia	
La Suite Popular Brasileña	
1.3 Análisis musical	17
Armonía	
Estructura y tonalidad	
Tempo	
Ritmo	
1.4 Conclusiones hacia una propuesta interpretativa	20
Capítulo 2 Concierto El Tren Oceánico de Nadia Boríslova	
2.1 Planteamiento	22
2.2 Nadia, su vida y su música	23
2.2.1 Influencia de la naturaleza y de las tradiciones mexicanas	33
2.2.2 <i>“Pero lo que más me inspira para escribir música, es la poesía.”</i>	36

2.3 El Tren Oceánico	39
2.3.1 Las Técnicas/Sonoridades Expandidas/Ampliadas	41
2.3.2 Contenido programático del Tren Oceánico	
2.3.3 Análisis de la obra	42
Capítulo 3 Doble Concierto para Bandoneón, Guitarra y Orquesta de Cuerdas de Astor Piazzolla	
3.1 Planteamiento	53
3.2 Aspectos biográficos	54
3.3 Obra para guitarra	57
3.4 Análisis	
3.4.1 ¿Improvisación?	60
3.4.2 Introducción	63
3.4.3 Milonga	65
3.4.4 Tango	70
Conclusiones	73
Anexo Entrevista a Nadia Borislova por medio electrónicos	74
Anexo 1 Notas para el programa de mano	95

INTRODUCCIÓN

Cuando realicé mis prácticas pedagógicas dirigiendo la Orquesta de Guitarras de la Escuela Nacional de Música experimenté el gusto por retribuirle a la Universidad, en este caso a sus estudiantes, un poco de lo que ella me dio a lo largo de 13 años de formación en sus aulas.

La siguiente investigación ha cristalizado los objetivos que me propuse cumplir. Primero, proporcionarme la información necesaria para realizar una interpretación propositiva que, sin duda, ha enriquecido mi desarrollo musical y profesional y segundo, heredar a mis compañeros estudiantes de las venideras generaciones datos confiables en una presentación de fácil acceso para cuando decidan abordar las obras o los compositores que aquí se analizan.

A partir de las obras que elegí para este trabajo pude profundizar en los aspectos estructurales y emotivos de la música, los cuales enriquecieron mi técnica y mi interpretación. Cada uno de los compositores brinda ideas musicales, contextos culturales y técnicas específicas que hacen sonar la guitarra con toda su expresividad.

Por ejemplo, en el capítulo uno se aborda la Suite Popular Brasileña de Heitor Villa-Lobos quien es un compositor muy recurrido por los profesores de guitarra para fortalecer la técnica de los alumnos. A lo largo de la exposición del tema aparecen los antecedentes de la relación folclórica más que académica entre el compositor brasileño y la guitarra.

El capítulo dos está dedicado al Tren Oceánico. Tal vez porque Nadia Boríslova es una compositora contemporánea, en el sentido más propio de la palabra, se ha escrito poco sobre su desarrollo musical y sus aportaciones al instrumento, sin embargo, no son pocos los académicos -curiosamente no guitarristas- que reconocen el valor de su trabajo musical y el lugar que debe ocupar en la escena musical actual de nuestro país. El capítulo dos comparte una entrevista que la propia compositora me otorgó, así como algunos datos de su archivo personal.

El último capítulo presenta el Doble Concierto para Bandoneón, Guitarra y orquesta de cuerdas. Aunque Astor Piazzolla solo escribió 3 obras para guitarra clásica, se ha convertido en uno de los compositores favoritos de los guitarristas. Su Doble Concierto para bandoneón y guitarra no se ha

interpretado antes de este examen con orquesta de cuerdas en México.

En suma, cada capítulo tratará de recordar al lector, con la intención de aprender de ellos lo mejor de su vivencia musical y humana, que los tres compositores fueron también, además de músicos, personas con vida y relaciones afectivas en la que eran al tiempo hijos, padres y amantes.

El texto está presentado para ser abordado desde el punto de vista y las necesidades de un guitarrista, de un educador musical o incluso de un melómano. A través de cada párrafo se pretende develar la historia detrás de una composición y encaminar al instrumentista hacia la conciencia de la importancia de la elaboración de su propia versión.

Al final el lector habrá acompañado al intérprete en esta transformación de sí mismo y tal vez, gracias a esta rica y sustanciosa investigación, logren ‘compadecerse’ el uno con el otro a través de la asimilación del contenido humano en la música que se presenta.



HEITOR VILLA LOBOS

Capítulo 1 *Suite Popular Brasileña de Heitor Villa-Lobos*

1.1 Planteamiento

En la formación musical de la cultura occidental y dentro de la tradición de la música de arte, la obra de Heitor Villa-Lobos forma parte importante de los programas de estudios, ya sea por sus obras instrumentales, vocales u orquestales, en el ámbito del recital o concierto músicos de diferentes lugares del mundo han interpretado parte de ese repertorio. Por lo general, un guitarrista en su formación profesional suele encontrarse en los primeros años de su carrera con los *Estudios y Preludios* que el compositor brasileño dedicó a la guitarra, muchos de los cuales exigen un alto nivel técnico y por su contenido son frecuentemente tema de grabaciones de audio o forman parte de los programas de concierto.

La Suite Popular Brasileña es una obra muy conocida, frecuentemente presentada en conciertos de guitarra y con una amplia difusión ya sea entre estudiantes o entre concertistas profesionales. Se ha dicho que no es una composición de exigencia técnica y que no representa alguna innovación importante pues de hecho es un trabajo temprano del compositor.¹ Tal vez por ello, en ámbitos estudiantiles, ha sido poco analizada en su esencia y origen cultural. Por lo general, cuando un estudiante se aproxima a este conjunto de piezas suele darle a su interpretación un mayor peso clásico que propositivo, se tiene a más el paradigma de “Suite” que la intención de “Popular”, esto dicho por el título de la obra.

Este capítulo tiene la intención de mostrar desde un avistamiento general los orígenes y la historia del choro, las influencias que intervienen en la interpretación del género, la tradición de la guitarra en el choro y finalmente la conexión de Villa-Lobos con la guitarra y con este género popular.

El objetivo es darle a cualquier músico suficientes elementos para juzgar las diferentes propuestas interpretativas, generar una propia y conocer el antecedente de la interpretación que la que suscribe propone a la misma.

¹ Pereira, Marco. (1984). *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violao*. Brasilia: Editora Musimed, p. 87

1.2 MARCO HISTÓRICO

Para la segunda mitad del siglo XIX, Brasil se encontraba en medio de intensos cambios políticos y sociales. El proceso de independencia de la colonia portuguesa comprende de 1821 a 1825, período en el que inicia el llamado Imperio del Brasil, de 1822 a 1889, año en que, después de haber abolido la esclavitud, se proclama la República. Durante este período atribulado, la música fue una fuerza unificadora que ayudó a establecer una identidad nacional:

La música -fuera la de iglesia o la de banda militar- acompañó a tal grado a los brasileños durante la época del Segundo Imperio y de varias y contradictorias expresiones de su vida y cultura, de alguna manera armonizándolas o acercándolas, que nos aventuraríamos a afirmar que el oído, más que cualquier otra cosa, hizo brotar la unificación de los habitantes procedentes de distintos orígenes, transformándolos en El Brasileño, casi uno mismo en sentimiento aunque no en apariencia.²

Mientras cierta música los separaba en diferentes clases, razas y culturas, otra música los unía en una sola persona a través de la síntesis sonora de antagonismos y contradicciones.

3

Esta fue la semilla que dio origen a la tradición del choro.

2 Garcia, Tomas G. (1997). "The Choro, the guitar and Villa-Lobos" en *Luso-Brazilian Review*, 34/1, p. 59.

3 Freyre, Gilberto. (1959) *Ordem e Progresso*. Rio: Livraria José Olympio Editoria, , p. 107.

1.1.1 El choro

En este apartado se explora el origen y el desenvolvimiento del choro, que fue un género dominante en la escena musical brasileña desde mediados del siglo XIX hasta 1920. Describe la música tocada por los conjuntos de choro y cómo se separó de la forma musical europea gradualmente al introducir las formas de origen afro-sudamericanos, esto como preludio a la función tradicional de la guitarra en el choro, los cambios de esta tradición a través del tiempo, y su existencia histórica como un instrumento solista.

Teorías sobre el origen de la palabra

Choro es un término amplio que incluye diferentes significados. La palabra puede referirse a:

- a) un ensamble instrumental (llamado choro, sus instrumentistas choroos y en singular choraos),
- b) la música interpretada por este ensamble o solista o
- c) cierta forma de danza popular.⁴

En cada caso el término se refiere exclusivamente a un género instrumental. Hay varias teorías sobre el origen de la palabra. David Appleby sugiere que viene del portugués chorar (llorar, lamentarse). Él traduce choro como un lamento y choroos como llorones, derivado del carácter melancólico de la música y cree que, conforme se desarrolló el estilo, se perdió rápidamente su melancolía; los choros de carácter animado se volvían más comunes.⁵ Gérard Béhague plantea una relación entre el término Xolo, danzas afro brasileñas utilizadas para ciertos días del año, y choro, pero Ary Vasconcelos provee una explicación más lógica y convincente:

La liga entre el choro (como estilo, género musical) al choro (como melancolía) es atrayente pero incorrecto. Al parecer el nombre se deriva de choromeleiros, una fraternidad musical de menor importancia durante el período colonial. Los choromeleiros no tocaban música vocal sino instrumental. Para la gente, naturalmente, todos los ensambles instrumentales debieron ser etiquetados como choromeleiros, haciendo la expresión simple de esta palabra como choro.⁶

4 Garcia, Tomas G. (1997). "The Choro, the guitar and Villa-Lobos" p. 57.

5 Appleby, David. (1983). *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, p. 72.

6 Béhague, Gerard H. (1966) *Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, 1870-1920*. Tulane University: PhD dissertsation, p. 95.

Choromeleiro puede ser traducido como “música dulce”, del griego *melos*. Definir el término choro es complicado por la naturaleza de la música interpretada por dichos ensambles. Si bien se tocaban nuevas formas brasileñas, no se abandonó a los viejos estilos europeos y continuaban sonando, aunque con una tendencia brasileña.

Al respecto, Ademar Nóbrega escribió que el choro representa una nueva forma de composición musical, en la cual se incorporan los estilos indígenas y populares de la música brasileña, con los principales elementos característicos del ritmo y melodía típicos en la música popular, siempre transformados por la creatividad del compositor.⁷

En este capítulo la palabra choro se mencionará en sentido general de la música instrumental conformada básicamente por el repertorio de los choroos: polkas, tangos brasileños, valsas, mazurkas, maxixes, xotes, choros (en un sentido más estricto), y, en algunas excepciones, incluso hasta sambas y marchas. En palabras de Ary Vasconcelos, “en principio, toda la música instrumental brasileña que contenga por lo menos algunos de los elementos de carácter brasileño, puede considerarse choro”.⁸

Origen e influencia musical

Las raíces de los ensambles de choro se pueden trazar hacia 1870 en Río de Janeiro. Había varios ensambles instrumentales en la ciudad que tocaban una gama de géneros europeos en boga por aquella época: polkas, valsas, mazurkas, etc. Este compendio cultural se asentó en la colonia en 1808 cuando por una invasión a Portugal de Napoleón Bonaparte la familia real portuguesa tuvo que partir exiliada al actual Brasil. Con el tiempo estas formas se empezaron a tocar al “estilo brasileño” que fue resultado de una fusión de diversos elementos tomados de Portugal, España, Italia, Francia, Alemania, culturas indígenas y africanas, todo lo cual se convirtió en la música propia del territorio. La creación musical se basó en las formas sudamericanas o africanas y ésta práctica se volvió más importante que mantener la relación con el Viejo Mundo.

7 Nóbrega, Adhemar, (1975). *Os choros de Villa-Lobos*. Rio: Museu Villa-Lobos, p. 9.

8 Vasconcelos, Ary. (1984). *Carinhoso., Etc.* Rio: Grafico Editora, p. 10.

Rasgos sociales en su desarrollo

El período de mayor popularidad del choro fue el cambio de siglo hasta 1920. Durante esta época, hubo una migración generalizada de las poblaciones rurales a las ciudades de la costa y una formación de concentraciones urbanas en el interior. El resultado social de estos intercambios fue importante en el desarrollo musical nacionalista de Brasil pues nuevos tipos de música popular urbana surgieron, de los cuales el más importante fue el choro. Ary Vasconcelos describió la relación urbana diciendo “el choro, el bien conocido género popular a finales del siglo pasado, marcó la sensibilidad de la gente de ciudad de Río”.⁹ Sin embargo, el choro fue influenciado por estilos regionales traídos por la migración en masa y fue preservado más tarde fuera de las grandes áreas urbanas.

Con su aparición, el choro fue un fenómeno tanto musical como social para los instrumentistas y para la audiencia. Para los choreos la música se convirtió en una especie de culto o religión cuyo propósito era experimentar un mayor significado. El virtuosismo de un hábil choreo no era para impresionar ni para hacer dinero. El poeta Hermilio Bello de Carvalho comenta sobre los choreos de este período:

El choro era una especie de estrato social. Los choreos sentían un gran respeto unos por otros, un respeto que también existía hacia ellos por quienes los escuchaban. Aquí en la ciudad de Río de Janeiro todos saben que en otro distrito, Madureira por ejemplo, vive un gran ejecutante del oficleido, y que en Botafogo se puede escuchar a un líder del cavaquinho. Así que eran figuras legendarias y famosas, admirados a pesar de la distancia, incluso aún antes de conocerlos.¹⁰

Hubo una época en que existía una complicidad espontánea en el choro. Los músicos frecuentemente se reunían pasado el atardecer después de una actuación en un teatro o en los salones para tocar choro toda la noche. Villa-Lobos describió una típica reunión:

Cuando se ponen de acuerdo, toman un tren lejano a su localidad en busca de algo de comer o dónde beber cachaza¹¹. Tocamos a la puerta de alguien a quien le guste. Antes de tocar a su puerta cada uno improvisa en su instrumento según su espontaneidad. Así es el

9 Vasconcelos Ary, p. 13

10 Citado por Turibio Santos (1975) *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio: Museu Villa-Lobos.

11 Cachaza, bebida alcohólica tradicional brasileña extraída del jugo de la caña de azúcar.

*Choro. Siempre muy apasionado.*¹²

La dotación instrumental, su proveniencia y su función tradicional

La diversidad de la población brasileña se ve reflejada en los instrumentos típicos usados en los conjuntos de choro. Los instrumentos melódicos y armónicos eran de origen europeo, y las percusiones que proveían patrones rítmicos complejos ahora asociados con las bandas de samba en los carnavales, pero también con el choro, tenían raíces africanas e indígenas.

Algunos de los instrumentos frecuentes son:

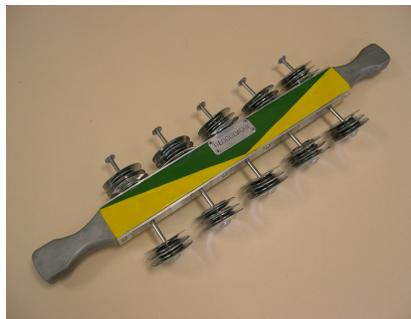
- a) Europeos: guitarra y viola, guitarra de 7 cuerdas, cavaquinho, mandolina, flauta, ophecleide, clarinete, trombón, tuba, saxofón, a más tarde pianoy acordeón.
- b) Indígenas: chocalho, maracas, reco-reco, etc.
- c) Africanos: atabaque, berimbau, bombos, cuica, ganzá, agogo, etc.

Los primeros ensambles de choro fueron una evolución de música de barbeiros, o música de barber, un pequeño ensamble que fue popular durante un tiempo, usualmente compuesto por 2 guitarras, un cavaquinho y más tarde flauta. La flauta tocaba la melodía, la guitarra el bajo y el cavaquinho daba una base rítmica en el registro medio. Estos 3 instrumentos, a los que se referían popularmente como pau e corda (palo y cuerdas) o como el terno, permanecieron como núcleo del choro. Cuando el choro se volvió más popular e importante se le incorporó a los ensambles ya establecidos tanto civiles como militares. De hecho, la banda del cuerpo de bomberos de Río de Janeiro estuvo muy relacionada con la etapa temprana del choro.

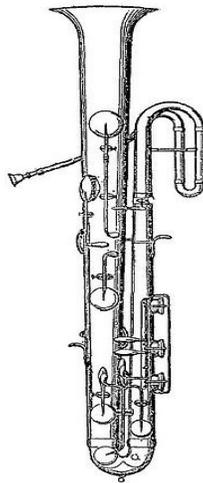
12 Villa-Lobos. (1958) *“Qu'est-ce qu'un choros?”* De un bosquejo al Club des Trois Centres. Paris.



De izquierda a derecha: guitarra de siete cuerdas, guitarra, mandolina, flauta, cavaquinho y pandero



Chocalho con cuerdas



Oficleido

Estructura musical

Una pieza común para ensamble de choro suele mostrar a un solista tocando muy ornamentadamente cierta melodía conocida (por lo general en un instrumento de viento o en la mandolina), mientras los instrumentos acompañantes improvisan un contrapunto. El bajo y la armonía eran dados por la guitarra de 6 o 7 cuerdas y por el cavaquinho (el cual a veces funcionaba como solista o como contrapunto), y por el oficleido. Aunque inicialmente era un género para improvisar más tarde se le hizo una notación pero se esperaba que los músicos mantuvieran el enfoque improvisatorio en sus ejecuciones.

Si bien se tocaba una variedad de piezas, algunas características generales aplicaban para la mayoría del repertorio del choro:

- a) Armonía: Basada en los modelos europeos pero con un sabor brasileño. Las armonías tienden hacia el cromatismo dentro de un contexto tonal. Con frecuencia son contrapuntísticas y ornamentadas.
- b) Estructura y tonalidad: Tiene forma de rondó, ABACA o una forma similar, donde las secciones son aproximadamente de la misma longitud. Usualmente siguen este patrón tonal:

A- tónica

B- tónica o tono vecino

C-dominante (mayor), relativo u homónimo mayor (menor)

c) Tempo: Rápido o lento, con secciones contrastantes de tempo.

d) Ritmo: La melodía es muy sincopada y con un contrapunto improvisado. La melodía del bajo no es tan sincopada.

Se le tenía en alta estima a la individualidad y singularidad en la composición y en la interpretación pero por lo menos algunas de las características mencionadas arriba aplican para la mayoría de las piezas. El ritmo es el elemento más importante para definir el choro. En general, la libertad rítmica se convirtió en la principal característica de la música popular brasileña y está notablemente influenciada por las formas indígenas y africanas instrumentales o dancísticas.

La guitarra y el choro

Tal como Alexandre G. Pinto señala en su libro *El Choro*,¹³ la guitarra y la flauta fueron desde siempre los instrumentos más populares entre los choroos. Pinto muestra pequeñas biografías de los más importantes y populares músicos de la época, y sus 365 referencias revelan cuáles instrumentos eran utilizados por los choroos, casi la mitad de los cuales tocaban flauta o guitarra.¹⁴

Tocada por varios de los más famosos choroos, permaneció como el instrumento más popular en todas las formas de música brasileña. Como ya se ha mencionado, la guitarra agregaba el bajo y la armonía a la pieza. Sin embargo, superó su papel como instrumento de ensamble para asumir la posición prominente de instrumento solista. A lo largo de la historia del choro los guitarristas tocaron como solistas (acompañados únicamente por instrumentos rítmicos) o como acompañantes de instrumentos melódicos. Algunos guitarristas sobresalieron por sus habilidades al interpretar *solos* mientras que otros fueron famosos por su desempeño acompañante al improvisar contrapuntos. El número de guitarristas aumentó en Río durante los años veintes y treintas mientras que el número de ensambles de choro iba en detrimento al ser sustituidos por las bandas de jazz.

Un guitarrista ganaba poco dinero tocando en los ensambles grandes pero podía obtener un salario alto si trabajaba en los salones de la ciudad de Río. Este fue el caso de Heitor Villa-Lobos.

13 Pinto Gonzalves, Alexandre. (1936) *O Choro*. Sao Paulo: Instituto Nacional de Música, p. 12.

14 La estadística completa es: guitarra (96), flauta (83), cantantes (47), cavaquino (21), piano(20), ophecleide (17), baritono y tuba(12), trombón (11), trumpet (9) y saxofón (6). Otros instrumentos usados con cierta frecuencia fueron la mandolina, el bandoneón, el clarinete, el violín, el acordeón, el oboe, el cello y el bajo.

1.1.2 La guitarra en la vida de Villa-Lobos

Influencias musicales durante la infancia y la juventud

Turibio Santos, discípulo de Villa-Lobos, afirma que el compositor y la guitarra clásica, con su forma física definitiva como la conocemos ahora, nacieron al mismo tiempo. Como si Villa-Lobos hubiese intuido su relevancia histórica respecto al instrumento y su obra fuera una afirmación de esta intuición. Sus trabajos reflejan los aspectos contemporáneos y ancestrales de este instrumento.¹⁵

A la edad de 6 años Villa-Lobos aprendió a tocar el cello con una viola especialmente adaptada por su padre para tal propósito. Ya para el año siguiente estos estudios le permitían improvisar melodías simples basadas en canciones de ronda. Villa-Lobos le debe gran parte de su educación musical a los frecuentes conciertos en casa que su padre organizaba con amigos músicos, costumbre que duró varios años.¹⁶

Sin embargo, Villa-Lobos fue cautivado por la música popular a su alrededor. De niño quiso tocar la música popular que tanto le atraía pero la reacción de su padre no fue favorable; el chico tuvo que conformarse solo con apreciarla desde la ventana. Su pasión por esta música seductora lo motivo a mejorar sus habilidades con la guitarra en secreto y adoptó la determinación de estudiar saxofón y clarinete.¹⁷

A los 11 años su padre mostró interés en su progreso con el clarinete si bien su estudio no había sido tan productivo pues Heitor no llegó más allá que aprender los conceptos básicos de embocadura y digitación. Para este entonces su nueva pasión por la música popular se había apoderado por completo de él, especialmente la música de los coros.¹⁸

La repentina muerte de Raul Villa-Lobos dejó a la familia en una difícil situación económica, esto forzó a Heitor a conseguir pequeños trabajos como ayudante en mantenimiento de casas. La ausencia de Raul reveló dos aspectos importantes en la vida del compositor: por un lado la muerte de su padre significó

15 Turibio Santos. (1975) *Heitor Villa-Lobos e o Violao*. Rio de Janeiro: MED/DAC- Museu Villa-Lobos, p. 35.

16 Vasco Mariz. (1994) *Historia da Musica no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilizacao Brasileira, p. 138,139.

17 Vasco Mariz. (1977) *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacao Nacional Pró-Memoria-Museu Villa-Lobos, p. 31,32.

18 Marco Pereira. (1984) *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violao*. Brasilia: Editora Musimed, p. 17

el desequilibrio en la vida afectiva de toda la familia, por otro, le otorgaba al joven músico la libertad que necesitaba para cultivar su enorme pasión por la guitarra y el choro.¹⁹

La primera desavenencia fuerte que la madre de Villa-Lobos tuvo con su hijo en los primeros años de viudez, fue al tratar de frustrar su excesiva afición por la música especialmente por la guitarra. En aquel tiempo tocar la guitarra evocaba la idea de estar relacionado con drogadicción y con un estilo de vida bohemio, obviamente considerado inadecuado para un joven. Esa actitud decepcionó mucho al joven Heitor quien desde los catorce años ya acostumbraba participar en los ensambles de choro.²⁰ Tuhu (el apodo del joven Villa-Lobos) finalmente se marchó de casa de su madre y se refugió en casa de su tía Fifina, lo que le permitió enfocarse en su mayor deseo: la libertad para frecuentar a los choroos en sus sesiones de improvisación y de tocar en pequeñas orquestas.²¹ Villa-Lobos se convirtió en un asiduo intérprete de la guitarra y fue fácil que los grupos de choro lo integraran pues reconocían su talento.²²

El compositor perteneció a un grupo escolar que usualmente se reunía en “El Cavaquinho de Ouro”.²³ Este grupo recibía invitaciones frecuentes para tocar en diferentes lugares.²⁴ Durante las sesiones de improvisación con los choroos Villa-Lobos dejó entrever los rasgos de su estilo personal que llegarían a distinguirlo como artista creativo; lo cual logró al no limitarse a sí mismo en los estilos de sus compañeros. Villa-Lobos comenzó a introducir innovaciones como una indicación de que estaba en busca de su propio lenguaje musical el cual llegó a ser considerado por los choroos como “difícil”.²⁵ Cuando Jaime Ovalle notaba que de lejos venía Villa-Lobos, inmediatamente decía: “Aquí viene la Guitarra Clásica”. Este apodo fue adoptado por otros compañeros choreos cuando él llegaba a las reuniones.²⁶ Su influencia 'clásica' motivó a otros a estudiar música.²⁷

Su larga carrera como choro estuvo marcada por varias interrupciones. De acuerdo con las propias palabras del compositor, él tocó con los choroos desde los 16 hasta los 30 y, sin embargo, nunca se

19 *Ibid*, p.18.

20 Azevedo, Luis H. C. (1956). *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, p. 251.

21 Vasco Mariz, *Historia da Música no Brasil*, p. 140.

22 Bruno Kief. (1986) *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, p. 24.

23 Algunos de los miembros más sobresalientes del grupo, dirigidos por Quincas Laranjeira, eran: Eduardo das Neves, Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth, Kalut, Casemiro Rocha y Jaime Ovalle.

24 Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Pg. 38.

25 Ademar Nóbrega, *Os choros de Villa-Lobos*. Pg. 16.

26 Hermilio B. Carvlloh. (1988) *O Canto do Pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, p. 167.

27 Pereira, Marco. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violaok*, p.100.

volvió un bohemio.²⁸ A lo largo de su vida como compositor usó su guitarra para crear un cuaderno de apuntes como archivo. Como el hábito de grabarse las ideas musicales comenzó desde su juventud, después que entró en contacto con la música popular en Río de Janeiro decidió abandonar la tradición europea.²⁹

La Suite Popular Brasileira en la Obra de Villa-Lobos

De las propuestas que hacen los estudiosos de Villa-Lobos para dividir las etapas de su obra citaremos a dos escritores: Lisa Peppercorn y Turibio Santos.

Lisa Peppercorn enfoca su propuesta con base en los aspectos biográficos del compositor y hace 5 divisiones:

3. 1887-1900: infancia y adolescencia
4. 1900-1915: el cambio en la vida del compositor después de la muerte de su padre; el compositor carece de recursos financieros para una educación formal, interactúa con los compositores de música popular y forma parte de la Orquesta del Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
5. 1915-1930: decide dedicarse definitivamente a la música clásica
6. 1930-1945: el compositor se vuelve una influencia en la educación musical a través de su nominación como “Superintendente da Educacao Musical e Artística do Departamento de Educacao da Prefeitura do Distrito Federal
7. a partir de 1945: la fama de Villa-Lobos llega a Estados Unidos y Europa.

Peppercorn añade que la cuarta etapa fue la más fructífera como compositor, pues comprende las obras de mayor peso que lo hicieron famoso en Brasil y en el mundo.³⁰

Turibio Santos se refiere exclusivamente a la obra guitarrística para dividir las etapas musicales del compositor:

- 1908 a 1923: Suite Popular Brasileira y el Choros no.1

28 Maria Agustina M. Silva. (1988) “Um homem chamado Villa-Lobos,” *Revista do Brasil* 4 (1), p. 45-66.

29 Santos, Turibio. (1988) “Villa-Lobos e o Violao,” en *Revista do Brasil* 4 (1), p. 97-99.

30 Peppercorn, Lisa M. (1979) “The fifteen-years-periods in Villa-Lobos's life” en *Ibero-Amerikanishes Archiv*, p. 179-197.

- 1923 a 1929: Doce estudios para guitarra
- 1948 a 1951: Preludios y Concierto para Guitarra y Orquesta de cámara

Santos afirma que la música popular está presente con intensidad en el primer período sin embargo aún está muy conectada a los temas europeos: Mazurka-Choro, Shottish-Choro, etc. Añade que los mayores avances se ven en el Chorinho y en el Choros no.1.³¹

Probablemente el interés por publicar la *Suite* fue estimulado por el entusiasmo que la guitarra provocaba en aquella época en París. En la capital francesa de hecho se desarrollaba alrededor del instrumento una serie de circunstancias que llegarían a ser fundamentales para la formación de su repertorio moderno. El debut del guitarrista español Andrés Segovia el 7 de abril de 1924, la actividad didáctica y musicológica de Emilio Pujol, la actividad de algunos guitarreros (luthiers españoles) que se mudaron a París y los inicios de las editoriales prestigiosas como la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour guitare* publicada por Éditions Max Eschig; son algunas de las manifestaciones más relevantes de un interés hacia el instrumento que no se había discontinuado desde los primeros años del siglo XIX cuando París hospedaba a los más notables nombres de la guitarra europea: Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Napoléon Coste, Matteo Carcassi, y Dionysio Aguado. En esta situación particularmente favorable, Heitor Villa-Lobos, ya un guitarrista hábil, decide darle vida a un proyecto musical y editorial que llevaría a la publicación de 2 grandes obras para guitarra de estilos opuestos y diferentes. Por una parte los 12 estudios rigurosamente modernos y por otra la *Suite Populaire Brasileira*.

31 Santos, Turibio, pp. 97-99.

Durante la elaboración de estas notas al programa no se encontró ningún documento que ayude a fechar la composición sin lugar a dudas. Existe un manuscrito autógrafo y uno no autógrafo en donde las fechas de cada pieza no empatan:

Manuscrito autógrafo	Manuscrito no autógrafo
Suite populaire brésilienne 1923-1928	Suite Populaire Brésilienne 1948 (ed. 1955)
Mazourka-Choro (Río, 1906 – á Maria Thereza T éran)	Mazurka-Choro (Río, 1908 - á Maria Thereza T éran)
Schottische-Choro (Río, 1907 – á Francis Boyle)	Schottish-Choro (Río 1908)
Chorinho (Petit-Choro – á Madeleine Reclus)	Valsa-Choro (Río, 1912 – Pieza diversa a la anterior Valse-Choro)
Valse-Choro (á Eduardo Burnay)	Gavotta-Choro (Río, 1912)
	Chorinho (Paris, 1923 - á Madeleine Reclus)

Debido a estas discrepancias se ha creído que los primeros cuatro movimientos de la versión definitiva de la *Suite* fueron páginas sobrevivientes de los años mozos del autor. Sin embargo, de estas obras solo se ha encontrado una versión primitiva para la Mazurka-Choro. El manuscrito autógrafo de *Simples* (Mazurka), que es una versión de Mazurka-Choro, está fechado como “Río, 12/8/1911”. Está dedicada a Eduardo Luiz Gomes, estudiante del compositor y una nota escrita por el compositor al final del manuscrito autógrafo señala: “Esta pieza debe funcionar como un estudio; no la considero como una composición seria”.³²

El proyecto editorial de la década de los años veinte no llegó a su fin, sin embargo, fue reanudado en 1948 cuando Villa-Lobos preparó una nueva versión del ciclo de los estudios y de la *Suite*. No se sabe porqué se excluyó la Valse-Choro de la versión final, se especula que esto puede deberse a las diferencias estilísticas entre esta parte y las primeras dos.

Respecto a los cambios en las piezas que conformarían la Suite, Frédéric Zigante menciona:

La comparación entre la primera versión de 1911 y aquella preparada para la edición de

32 *Idem*

1955 permite deducir que, más que una reanudación de un trabajo juvenil, es justo hablar de una composición nueva basada sobre elementos temáticos preexistentes y reelaborados según el estilo ya maduro del autor.

Bruno Kiefer declara que la totalidad de la obra representa el modesto comienzo del compositor en la búsqueda de su propio estilo; esta búsqueda incluye elementos prestados de la música *carioca*, la música de los choroos. La primera pieza, *Mazurka-Choro* es muy europea; la *Valsa-Choro* es lenta y triste y presenta rastros muy característicos de la música brasileña en el canto del bajo. El *chorinho* es la pieza más brasileña.³³ La suite debe ser comprendida como el nacimiento de la naturaleza rebelde del compositor, una síntesis encantadora de la atmósfera musical en los comienzos del siglo XX.³⁴

1.3 ANÁLISIS MUSICAL

En este subtema se darán ejemplos de cómo Villa-Lobos incorpora las características previamente mencionadas del Choro como composición.

Armonía

Característica del Choro: basada en el estilo europeo con tendencia al cromatismo.

Compases 30-32 Schotish-Choro Cromatismo en la melodía



Valsa-Choro comp 21-24 Armonía cromática

33 Kiefer, Bruno. (1986) *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, p.45. Con la expresión “muy europea” Kiefer se refiere a los elementos musicales sugeridos por los títulos Mazurka, Schottisch, Valsa y Gavota.

34 Sacarnecchia, Paolo. (1987) “Orfeu Índio” en *La Música* no.15, p. 3-12



Valsa-Choro comp 45-47 Armonía cromática



Valsa-Choro comp 90 Armonía cromática

comp 94-97



Estructura y tonalidad

Choro tradicional	I	II	III	IV	V Pendiente armonía
A Tónica	A 1-9 Am	A 1-16 E	A 1-32 Em	A 1-32 D	A 1-68
B Tónica o Tono vecino	B 10-19 C	B 17-48 C#m	B 33-64 Am	B 33-48 Bm	B 69-98
A Tónica	A 20-27 Am	A 49-54 E	A 65-96 Em	A 49-80 D	C 99-105
C Dominante (mayor), relativo u homónimo mayor (menor)	C 28-44 A (homónimo Mayor)	C 65-96 A (sub-dominante)	C 97-128 A	C 81-96 F#m	
A Tónica	A 45-53 Am	A 97-112 E	A 129-160 Em	A 97-128 D	
	Codetta 54-65		Codetta 161-163		

Tempo

Característica: Rápidos y lentos con secciones contrastantes.

	Tempo	Tempo	Tempo
Mazurka-Choro	c.1 Un peu lent	c. 28 Meno	c. 36 A tempo
Schottish-Choro	c. 1 (Un peu) Modéré	c. 17 (Un peu moins)	c. 65 (Poco meno)
Valsa-Choro	c. 1 Valsa lenta	c. 87 Piú mosso	
Gavotta-Choro	c. 1 Allegretto Moderato		
Chorinho	c. 1 Lent	c. 69 Piú mosso	c. 99 Tempo primo

Ritmo

Todas las anteriores características pertenecen al estilo de la Suite y solo el aspecto contrapuntístico, que Villa-Lobos definía en broma como superior al contrapunto clásico europeo, está claramente limitado dado que es ejecutada por un solo instrumento.

1.4 Conclusiones hacia una propuesta interpretativa

Abordar la Suite Popular Brasileira únicamente desde sus características europeas le resta peso a la intención original del autor de utilizar en su proceso de composición elementos de la música popular de su entorno y de su tiempo.

Una manera práctica de intentar asignarle una interpretación cercana a la intención del compositor es utilizando la nueva edición revisada y corregida por Frédéric Zigante. Esta edición incluye varias características útiles para el intérprete, sirva de ejemplo el hecho de que retoma la grafía original prevista por el autor que atribuía dos figuras diferentes a las notas para resaltar la desigualdad de peso sonoro en las diferentes voces. Esta escritura fue utilizada también en el *Rudepoema* para piano con la siguiente prescripción: “*las notas más gruesas son las que deben resonar más que las pequeñas*”.

Thomas García resalta los frecuentes acordes de cinco notas que requieren el uso del dedo meñique de la mano derecha, técnica inusual para la guitarra clásica europea.³⁵ Muchos de los intérpretes de la obra prefieren repetir el dedo pulgar o algún otro dedo produciendo un efecto de *arpeggiato* en lugar del unísono que indica la partitura.

35 García, Thomas G.. (1991) *Villa-Lobos and the Choro: perspectives on the early guitar music*. Massachusetts: University of Massachusetts, Master's thesis, p. 40-41.



NADIA BORISLOVA

Capítulo 2 *Concierto El Tren Oceánico de Nadia Boríslova*

*No sé cuál sería mi mayor logro. Escribo
porque tengo un impulso para escribir,
porque la lluvia me dicta sus melodías,
una flor me canta sus historias
o una nube me comparte sus pensamientos.*

Nadia Borislova, 2011.

2.1 Planteamiento

Hace unos 20 años llega a México Nadia Boríslova como resultado de su matrimonio con el poeta Víctor Toledo. La obra *Concierto El Tren Oceánico* es la narración musical del viaje que realizó la compositora desde su lugar de origen (Moscú) hasta tierras mexicanas y es al mismo tiempo una muestra de sus propuestas musicales donde se exploran algunas de las sonoridades expandidas de la guitarra y la técnica para realizarlas.³⁶

En el siglo XXI, una época en la que tenemos acceso a reproducir casi cualquier sonido por medio de una computadora, incluso se pueden “componer” piezas musicales siendo músico o no. A menudo se presentan espectáculos donde se hace música a partir de los recursos del cuerpo humano y de los objetos que, sin ser instrumentos musicales en su origen, se convierten en objetos sonoros con los cuales crear música. Cabe entonces cuestionar si las composiciones musicales que incluyen sonoridades ampliadas son búsquedas de sonidos novedosos o si tienen una justificación propia de la musicalidad y del discurso programático. Desde esta perspectiva se aborda el trabajo de Nadia Boríslova como compositora y en específico sobre su concierto para guitarra y piano *El Tren Oceánico*.

³⁶ El término “sonoridades expandidas”, también llamadas sonoridades ampliadas, se refiere en este capítulo a los sonidos que se producen en un instrumento fuera de lo tradicional y que a veces evocan el timbre de otro instrumento o incluso de otro objeto; en este caso, por ejemplo, el golpear la guitarra en el puente inferior evocando un tambor. En el subtema 2.3.1 Las Técnicas/Sonoridades Expandidas/Ampliadas se aborda el tema ampliamente.

En el siguiente apartado se presenta una entrevista realizada a la compositora intercalada con acotaciones que entrelazan sus respuestas con el análisis de la obra en cuestión así como citas de diversas fuentes. El objetivo consiste en ofrecer los antecedentes que enmarcan la obra para proporcionar al intérprete los fundamentos teóricos que fomenten su propuesta musical.

2.2. Nadia, su vida y su música

En el seno de una familia compuesta por una madre pianista y cantante y un padre pianista, arreglista y director de un ensamble vocal-instrumental, nace Nadezhda Borislavovna Borislova en Moscú, el 17 de enero de 1969. Se destaca el trabajo artístico de sus padres pues ambos músicos llegaron a realizar una gira musical que duró 3 años por lo que fue la Unión Soviética. La crianza de los hijos incluyó su asistencia a talleres muy variados a fin de que encontraran lo que más les gustara, ya fuera ciencias, artes o algún oficio. Así, Nadia tomó clases de teatro, ballet, literatura, astronomía, costura, cocina, entre otros. Además de estas actividades, Nadia, una niña que gustaba de los trenes y la naturaleza, tenía lecturas escogidas por su padre para complementar su educación:

*A veces leía a escondidas lo que a mí me gustaba, pues mi padre me imponía libros específicos para leer (aún recuerdo que algunos de ellos eran de física). Entonces, siempre tenía sobre la mesa un libro asignado y en mis piernas, debajo, escondía mi libro favorito de cuentos maravillosos.*³⁷

Resulta interesante cómo en un hogar donde reinaba el piano y la música vocal, la pequeña Nadezhda descubre con gran emoción la guitarra, emoción que se adhirió a ella para siempre:

*Tenía ocho años cuando mi padre nos compró a mí y a mi hermano dos guitarras pequeñas (le costaron 9 rublos cada una, después de una larga fila). Jamás se me olvidará este primer encuentro y la emoción cuando apreté en el diapason las cuerdas.*³⁸

En otro texto, Nadia ha descrito su emoción de la siguiente manera:

37 Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Borislova en julio de 2011 por medios electrónicos. Publicada en estas Notas al Programa completa en el Anexo 1.

38 Vasilkova Inna. (2009) "Nadezhda Borislova: devushka s gitaroy" en *Ruuskiye v Meksike*. Fortuna, SORUMEX.

Lo que me impresionó es que al apretar en diferentes partes las cuerdas en el diapason, el sonido cambiaba, ¡dependía de mí! Era muy diferente al piano: en el piano todos los sonidos estaban “prefabricados”, sólo tenías que apretar las teclas, pero en la guitarra no, sólo tenía seis cuerdas, seis sonidos hechos, todos los demás tenías que crearlos tú mismo. Inmediatamente le dije a mi padre que quería aprender a tocarla. ³⁹

Tomando en cuenta esta petición, la niña fue inscrita en la Escuela de Enseñanza Musical General No. 45 en Moscú para estudiar guitarra, y continuó estudiando teatro en el *Tym (Teatro yunij moskvichey* Teatro de jóvenes moscovitas) hasta los 14 años. Comienza sus estudios con el maestro Valery Lisenko quien además de ser guitarrista era violonchelista. Esta visión pulsada y frotada de los instrumentos de cuerda fomenta en Nadia la búsqueda por mejorar las posibilidades expresivas del guitarrista:

Me formó no solamente como guitarrista sino también como músico. A parte de guitarrista, él era también violonchelista, quizá por eso le prestaba mucha atención a la calidad del sonido y trabajábamos mucho en los matices y la dinámica de la obra. Me daba muchos ejemplos de cómo sonarían las líneas melódicas en violonchelo y de alguna manera tenía que llegar a producir este sonido con mi guitarra. ⁴⁰

Con frecuencia encontraremos en las piezas de Boríslava el uso del trémolo tradicional de cuatro dieciseisavos, sin embargo, logra dar la sensación de alargar la duración de una nota utilizando trémolos de quintillo y hasta seisillo. Respecto a su libro *Método Práctico para guitarra Vol. 3*, en donde propone una serie de ejercicios para trabajar el trémolo, Nadia comenta:

Yo misma sigo practicando muchos de estos ejercicios que están sobre todo en el Método III, por ejemplo, siempre recomiendo el ejercicio para trémolo. Pensé varios años en este ejercicio, cuando era estudiante en Moscú, en cómo podría obtener el sonido uniforme, limpio y fuerte. Finalmente encontré la fórmula y resultó ser bastante sencilla, todo el ejercicio ocupa solamente dos páginas en el libro, pero a mí, me ha servido enormemente y ¿por qué no compartirlo? ⁴¹

39 www.buap.mx/cultura/nadia/index.html home

40 Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Boríslava en julio de 2011 por medios electrónicos

41 Idem

En el movimiento II del Tren Oceánico la compositora utiliza el trémolo de seisillo para dar la máxima duración a la melodía:

Compás 46



También cabe señalar el uso del vibrato que, aunque no viene señalado como tal en la partitura, se escucha en la grabación que la misma compositora hizo de su obra. Este vibrato destaca por la coloratura que logra diferenciarse del vibrato común que se obtiene en la guitarra:⁴²

Compases 18 a 23 del movimiento II Rielazul



Todos estos atributos interpretativos se forjaron en Nadia durante las clases con Lisenko, quien a su vez, fue el responsable de la primera unión entre la guitarrista y la cultura mexicana, pues le presentó la obra para guitarra de Manuel M. Ponce:

⁴² CD *Tren Oceánico*. Música mexicana y rusa. Guitarra, Nadia Boríslava. CONACULTA-FONCA, México DF, 1999

*Otro dato interesante de mi biografía es cuando mi primer maestro de guitarra en Moscú, me dio para escuchar una grabación con la obra Scherzino mexicano de Manuel M. Ponce. Tenía entonces 10 años. Precisamente después de escuchar esta pieza, decidí firmemente ser guitarrista para tocar algún día esta hermosa pieza. Pero nunca imaginé que esto sucedería en México que resultó ser mi segunda patria. Esta pieza la grabé en 2004 en el Doble CD Lluvia de sol. Música Hispanoamericana para guitarra.*⁴³

Así comenzó a entretenerse en Nadia la percepción de lo cercano que puede sonar lo popular de la música mexicana de lo popular de la música rusa.

Nadia estudió con Valery Lisenko de 1979 a 1984. Para este año ya está completamente segura de que quiere ser guitarrista y continúa sus estudios en el Conservatorio Estatal Gnesin de Moscú de 1984 a 1988 con Lev Menro como maestro de guitarra. Por otra parte, realiza una especialización en Dirección de Orquesta de Instrumentos populares rusos con la maestra Tatiana Yanchenko.

En 1987 Borislova comienza a trabajar como profesora de guitarra de la Escuela de Música de Moscú y un año más tarde llega a ser Concertista del ROSCONCERT, Organización Filarmónica. Sin embargo aún faltaba una faceta por desarrollar. Entre 1989 y 1990 sucede un encuentro que motivará a Borislova a seguir formándose como compositora:

*Creo que Piotr Panin (quien falleció este año) ha sido uno de los compositores y guitarristas que influyó en mí como guitarrista y compositora. Fue precisamente él quien me dio alas para seguir escribiendo. Lo conocí en su casa, ya no me acuerdo si en 1989 o 1990. En aquel entonces le toqué mis primeras mariposas. Me escuchó con atención y me dijo emocionado muchas palabras maravillosas, algunas de ellas las dejó escritas en su partitura que me regaló aquel día.*⁴⁴

Ahora bien, ¿de dónde sugieron “las primeras Mariposas? Una vez situada en México, Nadia comienza una comunicación por carta con Carlos Galindo, hijo del compositor mexicano Blas

43 Vasilkova Inna. *Nadezhda Borislova: devushka s gitaroy en Ruuskiye v Meksike.*

44 Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Borislova en julio de 2011 por medios electrónicos

Galindo, manifestándole el deseo de conocer más sobre la música de su padre. El compositor responde a Nadia con un ejemplar de la partitura 'Andante y Allegro para guitarra' con la siguiente dedicatoria: “Para Nadia Esperanza con afecto deseando le guste esta pequeña obra. 31-III de 1989”. Cuando Nadia comienza a leer la partitura y se percata de que no hay indicación de compás ni armadura, se despierta en ella la inquietud por comenzar a improvisar en su guitarra buscando un lenguaje nuevo más propio de su momento actual. Así escribe su primera 'Mariposa'.

Sobre las influencias en su trabajo experimental y su musicalidad ella comenta:

También me ha influenciado la música de M. Visotsky y A. Sijra, fundadores de la Escuela de Guitarra rusa (que tiene siete cuerdas y otro sistema armónico). En cuanto a mi trabajo experimental, creo que tuvo mucho que ver Nikita Koshkin a quien ví tocar la guitarra con unos cerillos y me impresionó mucho. Por lo que se refiere a los compositores, mi autor favorito es Rimsky-Korsakov, creo que su música llena de colorido oriental y mágicos sonidos que parten de la tradición oral y escrita rusa, me han abierto el mundo de la música, así como un día descubrí la magia de los cuentos maravillosos que me acompañaron toda mi infancia.⁴⁵

El 12 de abril de 1989 Nadia Boríslova y Víctor Toledo, poeta mexicano, contraen nupcias y deciden mudarse a la ciudad de Puebla. Ella recuerda que “en aquel momento la familia del poeta vivía en Puebla, aunque son de Córdoba, Ver. Le ofrecieron trabajo de investigador en la BUAP, además él tenía lazos muy fuertes con su familia y yo iría adonde él fuera, no me importaba el lugar.”⁴⁶

Una vez establecidos en México, surge la oportunidad de que Boríslova continúe su carrera docente en la Escuela de Artes de la BUAP. Comienza a laborar en 1993 como Profesora e Investigadora. Desde que Nadia llega a México busca acrecentar su carrera como concertista ofreciendo recitales en variados recintos del país, de los cuales expresa la opinión de que, sin importar lo lejano del municipio y lo apartado que podría parecer de las experiencias culturales urbanas, el público siempre es capaz de escuchar con atención, entender el tema musical y apasionarse con el intérprete si la música es buena y

45 *Idem*

46 *Idem*

el instrumentista hábil.

Su actividad musical le permitió desempeñarse como académica y ser tomada en cuenta para la publicación de sus composiciones, la primera de las cuales fue editada en 1993 por la Editorial Maximenko.

En la siguiente tabla curricular se puede apreciar cómo desarrolla paralelamente su trabajo académico y su trabajo como compositora y concertista.⁴⁷ Una actividad frecuente es su participación como jurado en diferentes festivales de guitarra clásica en el mundo, invitaciones que marcan el papel de Boríslova en la escuela guitarrística contemporánea.

AÑO	PREMIOS Y DISTINCIONES	ACTIVIDAD ACADÉMICA	PUBLICACIONES O GRABACIONES
1994		Profesor-Investigador de la Escuela de Artes. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	Partituras: <i>Vals-Scherzino</i> .Ed. Maximenko. Moscú, Rusia.
1995			CD Nadia Borislova. Obras de Nadia Borislova, Guitarra.
1996	3er Premio Nacional en el II Concurso Nacional de Guitarra; Premio a la mejor interpretación de Música Mexicana; Mención Especial por la Mejor Interpretación. Universidad Veracruzana.		

47 [Www.buap.mx/cultura/nadia/index.html](http://www.buap.mx/cultura/nadia/index.html) download PDF *Curriculum Vitae*

1997	Beca Estatal Jóvenes Creadores. Composición Musical. (Concierto “Tren Oceánico”) CONACULTA-FONCA Puebla		
1998	Beca Nacional. Ejecutante. CONACULTA-FONCA	-Directora y fundadora del Cuarteto de Guitarras “Marfil” (desde 2001 “Impromptu”) -Evaluador de Proyectos Culturales (Becas Estatales) del Estado de Chihuahua	
1999		-Nombramiento de Profesor-Investigador con el perfil PROMEP -Directora Artística y Fundadora del Festival Nacional de Guitarra en Puebla (bienal) -Consejera Universitaria. Escuela de Artes. BUAP	CD <i>El Tren Oceánico</i> . Música mexicana y rusa para guitarra. CD <i>En una Noche Femenina</i> . Música contemporánea rusa.
2000	-Mérito Artístico. Por su excelencia como ejecutante y compositora. Universidad Autónoma de Sinaloa -Beca Nacional.	Jurado del Concurso “El virtuosismo guitarrístico” del X Festival internacional de Morelia, Mich.	CD <i>Guitarra del Sol</i> Cuarteto “Marfil”.

	Ejecutante. CONACULTA-FONCA		
2001		Jurado del 5° Concurso Nacional de Guitarra de Taxco	-Doble CD <i>Aniversario de Mauro Giuliani</i> . -Partituras: <i>La flor recuerda a la lluvia</i> (para guitarra)
2002	Reconocimiento por su trascendente papel en la sociedad poblana. BUAP	Consejera Propiet. De Área de Cuerdas. Escuela de Artes BUAP	Partituras: Ciclo de piezas <i>La mariposa</i>
2003	1er Lugar Premio Nacional de Composición. Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua de Música	Jurado del Concurso Nacional de Guitarra “Isaac Nicola”, La Habana, Cuba	-CD <i>III Festival Nacional de Guitarra</i> -Partituras: <i>Under the influence of poetry</i> -Partituras: <i>Sonnet</i> (for two Guitars) -Partituras: <i>Midnight train</i>
2004	Apoyo financiero Coinversiones Culturales al proyecto IV Festival Nacional de Guitarra. CONACULTA-FONCA	Jurado del 2° Concurso Nacional de Composición “Guitarra sin Fronteras”	-Doble CD <i>Lluvia de sol</i> . Música Hispanoamericana para guitarra -CD <i>Método práctico para guitarra Vol. II</i> -Partituras: <i>The names of the snow</i> -Partituras: <i>Lullaby</i> (cuatro guitarras) -Partituras: <i>El pez de oro</i> (cuatro guitarras) -Partituras: <i>El Tren</i>

			<i>Oceánico</i> (piano y guitarra)
2005		Organizador responsable del Concurso Nacional Infantil de Guitarra “Los niños tocan tan-bien”, Puebla. (cada 4 años)	-CD Espejismo 1 y Espejismo 4 de <i>Cuatro espejismos</i> (para clarinete y guitarra) -CD <i>IV festival nacional de Guitarra</i> . Concierto de Clausura. Música para guitarra y Oquesta de Guitarras
2006	-Beca Nacional. Estímulo para el Desarrollo Artístico, Programa Intérpretes. CONACULTA-FONCA -Reconocimiento por su destacado desempeño profesional en la Escuela de Artes. BUAP	Jurado del Concurso Nacional de Guitarra del Encuentro Internacional “Kamensk-Uralsky”, Rusia.	-Doble CD <i>Método práctico para Guitarra. Vol. III</i> -Partituras: <i>Preludio, Baiser</i> (para guitarra) -Partituras: <i>Las hadas. Édition 20e anniversaire</i> (20 compositores, CD incluido)
2007	Reconocimiento por su destacada labor en el ámbito musical de Puebla.	Jurado del 2º Concurso Internacional de Guitarra “Ramón Noble” Pachuca, Hidalgo.	-CD <i>Poesía en seis cuerdas</i> (Música para guitarra de jóvenes compositores mexicanos sobre la poesía contemporánea mexicana) -Partituras: <i>Arbatski Vals</i>
2008	Apoyo financiero Coinversiones Culturales al proyecto: I		

	Festival Internacional de Música para Niños. CONACULTA-FONCA		
2009	Es seleccionada la obra El Tren Oceánico para el XXI Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, México DF.	Directora artística del Primer Festival Internacional de Música para niños, Puebla	DVD y Libro <i>El cuadro del violinista más pequeño</i> . Nadia Borislova y Freya Pérez
2010		Presidente de Evaluadores del Área de Ciencias Sociales y Humanidades BUAP	Partituras: <i>10 pies dlya skripki i gitari (Diez piezas para violín y guitarra)</i>
2011	Becaria Creadores e intérpretes con trayectoria del Programa de estímulo a la creación y al desarrollo artístico de la Secretaría del Gobierno del Estado de Puebla y CONACULTA		CD <i>Sueños de la Guitarra. Cuentos musicales rusos</i> .

Finalmente Nadia se define a sí misma con las palabras de su esposo poeta:

Resumiendo un poco, diría que soy guitarrista, compositora, docente, investigadora, promotora, traductora, poetisa y no hablo de ser madre, cocinera... también me gusta practicar deporte. Dice mi esposo (quien es un gran poeta) que soy muchas mujeres en una sola: un día puedo ser una doncella con un largo vestido de concierto y al otro una atleta con casco de ciclista o uniforme de futbolista, pero la imagen, que hay que decir que no le agrada mucho, es verme como una escritora cuando estoy todo el día en la computadora.⁴⁸

2.2.1 Influencia de la naturaleza y de las tradiciones mexicanas

El 12 de diciembre de 2005 Nadia cumple diez años ha haber obtenido la condición de naturalizada mexicana. Para festejarlo decidió unirse al peregrinaje que en México se lleva a cabo ese día cada año desde todas partes del país hacia la Basílica de Guadalupe en su bicicleta de montaña. Ella relata la impresión:

Es una experiencia que no se puede describir con palabras, “pedaleé” más de 15 horas, pero ya no sentía ni dolor ni cansancio cuando estaba dentro de esa multitud con millones de peregrinos. Es un día especial cuando el pueblo realmente se une, desaparecen las diferencias, la gente regala comida, no hay violencia, sin reglas de tránsito, la gente camina o va en bici ocupando las calles asignadas para los coches y los oficiales de tránsito ayudan a los peregrinos. Jamás imaginé que iba a tener esta experiencia tan intensa.⁴⁹

Ante tal sensibilidad, cabe preguntarse si de estas experiencias han surgido obras musicales. Ella responde:

A partir de entonces viajo cada año, cada viaje me deja profundos recuerdos: en 2006 escribí una de mis piezas, canté la melodía todo el viaje y sí que tenía mucho tiempo para

48 Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Borislova en julio de 2011 por medios electrónicos

49 *Idem*

pensar y cantar, cantaba a la Virgen y pensaba en muchas cosas, en mi vida que cambió con el cambio de país, en mi reciente viaje a Rusia y los sentimientos encontrados, todos estos pensamientos se transformaron en las melodías del Arbatsky Vals. Sí, me inspirara la naturaleza. Una noche estaba en el jardín con mi hija pequeña y vimos una luna enorme, casi inmediatamente escribí dos piezas para violín y guitarra “El solecito se escondió” y “La luna” que forman parte del libro “El cuaderno del violinista más pequeño”.⁵⁰

Como se mencionó anteriormente, la compositora rusa ha sido influenciada por la obra de Manuel M. Ponce desde los albores de su carrera. Así mismo, otros músicos mexicanos han repercutido en la producción de Boríslova:

“La flor recuerda a la lluvia” creo que está muy influenciada por la “Canción” de la Sonata III de Ponce. La pieza “La palabra pradiál”, escrita para dos guitarras, es una pieza con el toque latinoamericano que dediqué a Roberto Limón. Tengo otra pieza, “Entre la luz de las circonias”, es un homenaje a Taxco, por cierto está dedicada a Juan Carlos Laguna aunque no lo dice en la publicación”.⁵¹

Si bien *El Tren Océánico* es la obra que mejor nos cuenta el viaje de un continente a otro y, por lo tanto, manifiesta el afán de Nadia por unir o, mejor dicho, entrelazar su origen y su destino, quizá una de las obras más interesantes y que ejemplifica mejor el planteamiento de este capítulo sea “Cerca del portón”. En esta composición encontraremos la conjunción de una tradición musical mexicana y una canción rusa:

Donde sí hay un elemento de la música tradicional mexicana es en la obra “Cerca del portón” para orquesta de guitarras, guitarra solista y flauta que escribí en Homenaje a la mujer y Barrio de Xonaca de la ciudad de Puebla. Esta pieza es un poco autobiográfica. Empieza con el tema de la canción popular rusa U vorot u vorot (Cerca del portón) y con una niña tocando la guitarra que sueña a ser una concertista, luego crece y ya es una mujer guitarrista, viaja a México... Luego sólo de flauta con la guitarra: momentos

50 *Idem*

51 *Idem*

*nostálgicos, algunos recuerdos, sentimientos encontrados... De pronto alguien grita, disparos, vidrios rotos, la gente corre. Todos los ruidos pasaban poco a poco al pentagrama, pregoneros del gas, un panadero, campanitas del vendedor de helado, silvido del camotero..., todo lo que ha pasado cerca del portón de mi casa. Incluso en un momento de la obra el director de la orquesta debe hablar por el teléfono celular en lugar de dirigir. Luego termina todo en un baile de huehues, con una gran fiesta mexicana con cuetes y risas. Estuve recopilando los temas de huehues durante 10 años que viví ahí. Cuando terminé la pieza, la misma noche estaban bailando los huehues (bailan el carnaval poblano indígena más o menos de enero a marzo cada año) y escuché una nueva variación y la incluí también.*⁵²

Es de esperarse que esta obra contenga una serie de efectos sonoros que deben realizar los músicos con su instrumento o con otros objetos:

*La obra se estrenó en el marco del IV Festival de Guitarra en Puebla, el día 8 de marzo de 2005 en el Teatro principal con la Orquesta de 80 guitarras que incluía a niños (que aparte de tocar guitarra rompían globos muy contentos para imitar los cuetes) y siete guitarristas invitadas de distintas partes del mundo.*⁵³

Esta obra sirve de ejemplo de cómo Nadia Boríslova echa mano de las posibilidades infinitas que representan las sonoridades expandidas para preservar, evocar y transmitir, en el momento de la interpretación, la sensación lo más parecida posible al sonido original que condujo a la guitarrista a dichas composiciones.

Desde sus *Primeras mariposas*, sus primeras composiciones en forma, Nadia incorpora el uso de un lápiz debajo de las cuerdas de la guitarra, así como golpes en el puente inferior, entre otros efectos, utilizados bajo criterio musicales como el ritmo, la melodía o la armonía.

52 *Idem*

53 *Idem*

2.2.2 “Pero lo que más me inspira para escribir la música, es la poesía.”⁵⁴

En 2007 Boríslova presenta su tesis para obtener el grado de maestría en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo el título: *Écfrasis musical en la obra Nikita Koshkin, Francisco Villegas y Sergio Ocampo*:

*Écfrasis musical, un término adoptado por Bruhn, es cuando una obra musical se basa en otra obra de arte y no solamente literaria, sino que también puede ser de arte visual. La poesía de Rilke, Paz, Toledo, Brodsky, etc. me han inspirado a escribir mi música. Singlid Bruhn construyó un modelo para describir este proceso de transposición de un arte al otro y fue muy interesante para mí analizar en mi tesis las tres obras distintas (una de un compositor ruso y dos de compositores mexicanos) a partir de su perspectiva.*⁵⁵

La cultura y la formación que recibió en casa y en la escuela produjeron en Nadia el amor por el arte literario:

*Todos los rusos aman la poesía, desde la infancia recitan poemas de grandes poetas de memoria, es una gran tradición cultural rusa. Desde pequeña leía y sabía de memoria muchos poemas de Pushkin, Lermontov y Esenin. Cuando tenía diecisiete años leía mucho a los poetas akmeistas: Pasternak, Ajmatova, Stvetaeva, etc. incluso compuse una canción (la única que tengo) con letra de Marina Tsvetaeva. Muchas de mis piezas se basan en la poesía. Antes de hacer mi tesis no sabía que las podía llamar ecfrásticas.*⁵⁶

Un claro testimonio de esta relación con la poesía es el propio título de la obra *Bajo los efectos de la poesía* publicada en 2003 y de la cual la compositora comenta:

Una de las obras a la que le tengo mucho cariño es la Suite Bajo los efectos de la poesía, el título es de un poema de José Luis Vega que usé con el permiso del poeta, basada en poemas de Octavio Paz, Rainer María Rilke, Víctor Toledo y José Luis Vega... Creo que el

54 *Idem*

55 *Idem*

56 *Idem*

*Ciclo Bajo los efectos de la poesía tiene cierto grado de complejidad en cuanto a su estructura, forma y armonía, así como el desarrollo musical de las ideas poéticas. Además, las cuatro partes del Ciclo no son nada fáciles para interpretarlas. Por ejemplo, la segunda parte Soneto es pequeña en su dimensión, pero es muy complicada para resolver todos los problemas técnicos.*⁵⁷

De hecho, como se observa en la tabla curricular, la compositora se ha desarrollado también como escritora y traductora de artículos y libros. No es coincidencia su elección conyugal por Víctor Toledo, doctor en filología rusa y actualmente académico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Toledo, entre otras aspiraciones y tal como muestra la contraportada del libro *Abla o nada* (*fábulas del universo*), utiliza la célula que encuentra en la palabra como un elemento musical, como si escribiera poesía para ser escuchada por un músico. La elección de cada palabra depende tanto de su significado como de su significante, es decir, de su “imagen acústica”. Así, se aprovecha del ritmo propio de la palabra (que no es lo mismo que su rítmica o su métrica, características clásicas de la poesía), de su sonoridad y hasta de su altura (propiedad del sonido).

Aunado a este proceso, Toledo dignifica y manifiesta la contemporaneidad de la lengua zapoteca de sus padres conjugándola, si es posible decirlo, con la lengua rusa y la lengua mexicana., apuntando hacia la universalidad de la poesía a partir del “significado profundo que tiene la forma pura”.⁵⁸

Sea antes o después de casada, Nadia sumerge su vida cotidiana en la poesía. Esta es una de las razones por las que con frecuencia encontramos indicaciones agógicas o interpretativas en sus partituras muy particulares y por lo tanto diferentes a las ya habituales (andante maestoso, presto, etc.)

Ejemplos:

Compás 3 mov. I

⁵⁷ *Idem*

⁵⁸ Toledo, Víctor. (2002). *Abla o nada*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

2.3 El Tren Oceánico

2.3.1 Las Técnicas/Sonoridades Expandidas/Ampliadas

Cada época o etapa histórica ha dejado testimonio de su propia sensibilidad sonora, esta sensibilidad ha creado diferentes sistemas de expresión musical cada vez más diversificados. Durante el siglo XX los elementos fundamentales de la expresividad musical son resultado de una eclusión de teorías, métodos y técnicas que producen infinidad de nuevas formas de componer.

Como parte de nuestro actual sistema de expresión musical aparecen con mayor frecuencia las llamadas “técnicas expandidas”. Este término abarca las formas no convencionales, no ortodoxas o no tradicionales de tocar un instrumento obteniendo timbres inusuales. El uso de estas técnicas no es exclusivo del sistema contemporáneo, Berlioz ya utilizaba la indicación “*col legno*” en su *Sinfonía Fantástica*. Muchos de los compositores actuales exploran las posibilidades de los instrumentos en colaboración con los intérpretes a fin de ampliar el “vocabulario”. Casi todas estas técnicas están apoyadas en la idea de modificar el timbre del instrumento.

Al igual que con el piano, se realiza la “guitarra preparada” cuyo timbre ha sido alterado mediante la colocación de varios objetos sobre o entre las cuerdas. Esta práctica puede incluir lo que se llama “guitarra sobre mesa” en donde en vez de sostener el instrumento éste se coloca en una base o una mesa con el fin de manipularlo en esta posición. Podría decirse que cuando se combina el timbre, y por lo tanto, la técnica tradicional de tocar la guitarra, con el uso de técnicas que lo alteren, estamos hablando de sonoridades expandidas más que de guitarra preparada.

En la entrevista para la serie de artículos “Los rusos en México” Nadia comenta:

*Seguido me preguntan qué significa para mi la guitarra y cómo logro hacerla sonar cantar como un violín o una balalaika o convertirla en un tambor de chamán... Creo que la guitarra tiene recursos ilimitados, en cuanto a su timbre y colorido se puede decir que es única. Algunas de sus sonoridades no podrían lograrse con otra guitarra, cada instrumento tiene su propia voz.*⁵⁹

59 Vasilkova Inna. *Nadezhda Boríslova: devushka s gitaroy* en Ruuskiye v Meksike. Fortuna, SORUMEX, 2009

Dado que para Nadia “la guitarra tiene recursos ilimitados” se ha dado a la tarea de aprovechar las técnicas ya trabajadas por otros compositores y de seguir buscando nuevos colores, timbres y posibilidades que conduzcan a mostrar mejor su lenguaje musical y el contenido de su discurso programático o efráctico.

Cuando se le cuestionó qué opinaba de las críticas de algunos músicos respecto a lo “efectista” de sus obras ella contestó:

Tal vez porque utilizo en algún momento de mis obras varios efectos sonoros con uno o dos lápices y un frasco de vidrio. La idea de utilizar estos objetos nació a partir de las obras “La cueva de la mariposa bruja” (6ª mariposa del Ciclo) y “Los nombres de la nieve” (1993) con las que intento entrar en el mundo chamánico de la gente que vive en Siberia. La vibración del sonido que se produce a través del lápiz intercalado entre las cuerdas se acerca mucho a los sonidos de los tambores que utilizan los chamanes en sus ceremonias. Intento recrear estas atmósferas con la guitarra y estos simples objetos me han ayudado a imitar algunos sonidos y realizar mis ideas musicales. En la Danza del viento y el chamán intenté convertir la guitarra en un tambor “Dugur”, el alma del chamán, cuando el espíritu del viento y el espíritu del chamán se unen en una danza sagrada bajo los tambores hechos del cuero sagrado del venado, bailan toda la noche, todo el día, sin tiempo, como el manto purísimo de la nieve que borra los límites entre el pasado, presente y futuro...⁶⁰

Desde este punto de vista casi esotérico, se puede concluir entonces que en estas obras la composición no solo pretende recrear los timbres de las tradiciones chamánicas sino más que eso, la técnica expandida invita al intérprete a convertir, si así lo desea, su guitarra en un instrumento que lo lleve a una experiencia más allá de lo musical, la composición se vuelve un medio para entrar en el transe de un ritual y no solo en la ejecución de una partitura contemporánea.

60 Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Boríslava en julio de 2011 por medios electrónicos

2.3.2 Contenido programático del Tren Oceánico

Nadia 'adora los trenes'. De hecho durante el concierto en Bellas Artes el 28 de octubre de 2011 expresó que lo que extraña de Rusia son la nieve y los trenes. Tal vez porque en uno de ellos regresó a la vida de familia en Moscú luego de tres años de vivir en un orfanatorio en Vladivostok (cerca de la frontera con China). Ahora tiene la sensación de que en tren uno se lleva en el equipaje las vivencias de donde estuvo, las comparte con la naturaleza del paisaje que se va recorriendo y las enriquece con las vivencias que vendrán en el lugar de destino:

*Entre mis obras le tengo un especial cariño a mi Concierto El Tren Oceánico, tal vez porque a través de esta obra realicé mi sueño de llegar a México en un tren. Desde la infancia adoro los trenes. Nunca olvidaré el viaje que hice cuando tenía siete años con mi hermano y mi padre en el tren transiberiano que duró 8 días desde la ciudad de Vladivostok a Moscú. Pues no me acostumbro a los aviones a pesar de viajar mucho en ellos. Tal vez en el futuro inventarán el tren cruzando el océano como en una almohada de aire...*⁶¹

En otro texto Nadia menciona:

*Me gusta viajar en tren, en Rusia es el transporte que se usa más. Hay trenes legendarios como el tren transiberiano o Krasnaya strela (La flecha roja) que va desde Moscú a San-Petersburgo (tengo una pieza sobre este tren que se llama El tren de medianoche). Los trenes tienen nombres simbólicos y arquetípicos que indican su lugar de origen y su destino. Es por eso que la primera parte del Concierto se llama Moscú – México, parte de Moscú y llega a México. Por otra parte no soportaba los aviones, siempre me sentía mal al despejar y aterrizar. Hice muchos de estos viajes en avión cuando nos casamos en 1989, viajábamos varias veces al año y siempre soñé llegar a México en un tren.*⁶²

61 Vasilkova Inna. *Nadezhda Boríslova: devushka s gitaroy en Ruuskiye v Meksike*. Fortuna, SORUMEX, 2009

62 Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Boríslova en julio de 2011 por medios electrónicos

2.3.3 Análisis de la obra

El primer movimiento, siguiendo la tradición de ponerle nombre a los trenes según la ciudad de origen y de destino, se titula “Moscú-México. En éste se observa, desde los primeros compases, las técnicas para ampliar el timbre de la guitarra. Se debe poner una hoja de papel de aproximadamente 10 cm de ancho y de 20 cm de alto debajo de la quinta y segunda cuerda de la guitarra, se rasguea primero las cuerdas 6°, 5° y 4° y se va deslizando hacia las 3°, 2° y 1° :

Compases 1 y 2

Rubato

Guitare

The image shows a musical staff for guitar in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked 'Rubato'. The notation consists of a series of rhythmic marks (x's) on the staff, indicating string attacks. Below the staff, there are circled numbers 6, 1, 6, and 1, connected by arrows, indicating a sequence of fretting or string changes. A circled '6' is also followed by '= D'. A dynamic marking 'f' is present. The word 'Guitare' is written to the left of the staff.

Toda esta introducción tiene la indicación de tempo Rubato, en palabras de la compositora, el tempo y la duración del motivo rítmico percutido es libre.

A partir del compás 7 se toca con la mano izquierda dejando en los primeros trastes la hoja de papel:

Compases 7 y 8

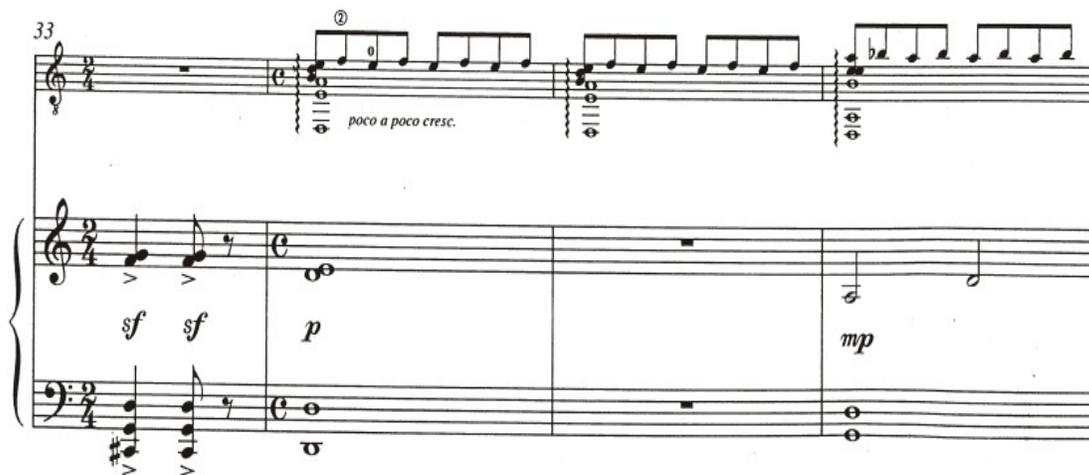
The image shows a musical staff for guitar in treble clef. The notation consists of a series of rhythmic marks (x's) on the staff, indicating string attacks. Below the staff, there are circled numbers 6, 1, 6, and 1, connected by arrows, indicating a sequence of fretting or string changes. A circled '6' is also followed by '= D'. A dynamic marking 'f' is present. The word 'Guitare' is written to the left of the staff.

En el compás 14 se retira la hoja durante el compás de espera y comienza el tema A en Allegro Moderato:



Además de las técnicas ampliadas con frecuencia se encuentran cambios de compás:

Compases 29 – 36



Durante toda la parte A sea el piano o la guitarra mantienen la fórmula rítmica asincopada que representa el andar del tren:

Compases 21 - 24

Musical score for measures 21-24. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the upper staff, and the guitar part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part starts with a dynamic marking of *mp* and ends with a dynamic marking of *pp*. The guitar part features a complex, syncopated rhythmic pattern with a 12-fingered chord in the final measure.

En el compás 40 el piano presenta el tema B en un compás de 6/4.

Musical score for measure 40. The score is written for piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The piano part starts with a dynamic marking of *f*. The melody is a simple, rhythmic theme consisting of a half note followed by a quarter note, and a half note followed by a quarter note.

En el compás aparece un cambio de carácter precedido por 6 compases de tresillos que evocan el andar del tren sobre las aguas del océano:

Compases 51 - 55



Musical notation for measures 51-55. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff with a bass line and piano accompaniment. The music consists of six measures of triplets.

Andante misterioso

53



mp marcato

Musical notation for 'Andante misterioso', measures 53-55. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff with a bass line and piano accompaniment. The music is marked *mp marcato*.

Este Andante misterioso debe ser considerado como una canción según la misma compositora, sobre la cual se desarrolla una melodía modal por la guitarra y después la toca el piano. Esta melodía desemboca en otro cambio de tempo y de carácter:

Imitando oleaje



con animo

Musical notation for 'Imitando oleaje', measures 56-58. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff with a bass line and piano accompaniment. The music is marked *con animo*.

Esta imitación del oleaje bien puede funcionar como pequeña cadence por su complejidad y por el brillo que tiene la guitarra sobre el piano.

De nuevo un cambio de carácter en el compás nos conduce como puente para volver a presentar un tema hecho antes por el piano:

Compases 88 y 89

Musical score for measures 88 and 89. Measure 88 is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a piano part with a forte (*ff*) dynamic and a guitar part with a forte (*ff*) dynamic. Measure 89 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the guitar part is marked "Ritmico" and "tamb." (tambourine).

Compases 96 y 97

Musical score for measures 96 and 97. Measure 96 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a guitar part with a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 97 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the guitar part has a sforzando (*sf*) dynamic.

Compases 110 - 113

Musical score for measures 110-113. Measure 110 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a guitar part with a sforzando (*sf*) dynamic. Measures 111, 112, and 113 are in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the guitar part has a sforzando (*sf*) dynamic.



A continuación se presenta un nuevo tema con ambos instrumentos utilizando técnicas expandidas con un carácter Largo. Primero se coloca un borrador de lado de la madera sobre las cuerdas del registro más grave del piano. Todas las indicaciones necesarias están anotadas en la partitura. Esta parte parece representar una parada del tren y su respectiva partida. Después una reprise del primer tema que lleva directamente al tema del oleaje. Este oleaje va difuminándose conforme el tren se aleja del espectador. No hay ritardando, solo disminuyendo.

El segundo movimiento recibe el nombre de una palabra compuesta acuñada por la compositora para expresar toda una idea impresionista: Rielazul. Representa tanto los rieles (sobre los que avanza el tren que son azules por ir sobre el mar) como la evocación al estilo impresionista de la armonía y la melodía. En este movimiento se busca otros colores en ambos instrumentos. Comienza con el tema A en el piano con una indicación de Rubato expresivo:



Este tema es reexpuesto por la guitarra a partir del compás 21.

A partir del compás 39 aparece el tema B en la guitarra con una técnica de dedillo:

The image displays musical notation for guitar and piano. The top section features a guitar staff with a dynamic marking *p* and a finger number '1' with an arrow indicating a pluck. Below it is a piano staff showing a tremolo pattern. The bottom section shows a piano score starting at measure 40, with treble and bass staves.

Este motivo se repetirá en diferentes tonalidades con el trémolo de seisillo también:

Compases 49 y 50

The image displays musical notation for guitar and piano. The top part shows a guitar staff with a tremolo pattern. Below it is a piano staff with a tremolo pattern.

Compases 55 y 56

Musical score for measures 55 and 56. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts at measure 55 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a right-hand part with quarter and eighth notes, and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. The key signature is consistent throughout.

Compases 57 y 58

Musical score for measures 57 and 58. This section continues the melodic and piano accompaniment from the previous measures. The melodic line shows a continuation of the eighth-note patterns. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure with a consistent eighth-note bass line and a right-hand part with quarter and eighth notes. The key signature remains one sharp.

Compás 59

Musical score for measure 59. The melodic line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with a right-hand part and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. The key signature is consistent with the previous measures.

Compás 60

Musical score for measures 60-67. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes, and the lower staff contains a simpler melody. The second system also has two staves: the upper staff contains a melody with a few notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Compás 68

Musical score for measures 68-72. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff contains a few notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes. The second system also has two staves: the upper staff contains a melody with a few notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes. Dynamics markings *p* and *pp* are present.

Finalmente hay una evocación al primer tema y una coda:

Compás 73

Musical score for measures 73-76. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff contains a melody with a few notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes. The second system also has two staves: the upper staff contains a melody with a few notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes. Dynamics markings *mf* and *mp* are present.

Compases 82 a 86

Musical score for measures 82 to 86. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure 82 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a bass line with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, and a treble line with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score continues for five measures, ending with a double bar line. The final measure (86) features a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. The melody ends with a quarter note G4, and the piano accompaniment ends with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score is marked with measure numbers 82, 83, 84, 85, and 86.



ASTOR PIAZZOLLA

(retrato al carbón por Diego Rivera)

CAPÍTULO 3 *Doble Concierto para Bandoneón, Guitarra y Orquesta de Cuerdas de Astor Piazzolla*

*El viejo tango tradicional era muy aburrido. La música no había cambiado en 40 o 50 años. Hasta que llegué yo. Mi música contiene todo el tango primitivo, desde los burdeles hasta hoy. Intento hacer buena música, pero por debajo, llevo el tango en la sangre.
A. Piazzolla, 1989.*

3.1 Planteamiento

En el catálogo de tesis de la Escuela Nacional de Música aparecen dos trabajos que han incluido obras de Astor Piazzolla. En ambos se presenta la biografía del compositor: una, propuesta por José Gabriel Briones Beltrán basada en publicaciones como *Astor Piazzolla: Su vida y su música* de Susana Azzi⁶³ y la otra, contenida en el trabajo de Aristides Labadé Martínez, que se basa en información extraída de medios electrónicos como el artículo “Tierra, Artes y Tango”.⁶⁴

El propósito de los aspectos biográficos que se presentan en el presente capítulo será enriquecer ambos antecedentes con algunos detalles extraídos de fuentes expuestas al público recientemente e introducir al lector al momento en que el compositor argentino voltea su mirada a la guitarra acústica.

Uno de los aspectos más atractivos de reflexión aquí presentado será el debate que surge al comparar comentarios de los músicos que trabajaron de cerca con Piazzolla sobre si él mismo aceptaba que al interpretar su música se pudiera improvisar. Visto que el Doble Concierto comienza con una *Cadence* para la guitarra tan libre que pareciera ser en realidad una improvisación, esta obra se presta para exponer el papel de la improvisación en la música de Piazzolla y en específico en esta obra.

63 Briones Beltrán y Puga, José Gabriel . (2011) *Notas al programa*. México: p. 48.

64 Labadé Martínez, Aristides. (2008) *Notas al programa*. México: p. 35 información extraída de [www. Tierra.free-people.net/artes/musica-tango.php](http://www.Tierra.free-people.net/artes/musica-tango.php).

3.2 Aspectos biográficos

Como toda América a finales del siglo XIX, los pueblos de cada nación buscan elementos artísticos a partir de los cuales construir su propia identidad social, cultural y nacional. El tango, en su forma tradicional, surgió como expresión musical de una mezcla cultural singularmente argentina, mayormente europea, en cuanto al lenguaje armónico y predominio melódico, pero salpicada de elementos rítmicos africanos.

Si bien muchos europeos y africanos habían llegado desde la época colonial, la emigración tuvo un notable aumento entre los años desde los últimos treinta años del siglo XIX.⁶⁵ En esta la llamada “Ola de inmigración” llegaron también los bandoneones, originarios de Alemania pero con una tradición de luthiers italiana⁶⁶.

Es en esta “ola” que el abuelo de Astor, Pantaleón Piazzolla, llega a la Argentina a finales del siglo XIX junto con aproximadamente 4 millones de inmigrantes italianos.⁶⁷ Marinero y pescador se afincó al sur de Buenos Aires en Mar de la Plata, el centro turístico que prometía ser un ciudad para trabajar y vivir. Su hijo Vicente, casado con Asunta Mainetti desde 1918, se empleó como vendedor de bicicletas aunque sentía una gran pasión por las motocicletas, entre sus clientes se encontraba el violinista Astor Bolognini. Por la amistad que los une, y para rendir honor a su amigo, Vicente nombra Astor a su único hijo, nacido el 11 de marzo de 1921 y cuyo nombre completo es Astor Pantaleón Piazzolla.⁶⁸

En vista de que la vida en la Argentina de la familia Piazzolla no había dado los frutos económicos que se esperaban, la familia se trasladó a Nueva York en busca de algo mejor. Durante los años que vivió ahí, de 1925 a 1936, Astor aprendió a hablar cuatro idiomas, conocimiento que le sería de mucha utilidad durante su carrera musical.

65 Schrover, Marlou. (2008) Migration to Latin America en *History of International Migration*. Universiteit Leiden.

Recuperado de la Red Mundial de Información. URL: <http://www.let.leidenuniv.nl/history/migration/chapter53.html>.

66 Salvatierra, Jessica. (2009) Nostalgias del Bandoneón en *Tango, recuerdos y melodías*. Argentina: Agencia periodística de América del Sur, Recuperado de la Red Mundial de Información. URL: http://www.prensamercosur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=4346.

Com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=4346.

67 Schrover, Marlou. (2008) Migration to Latin America en *History of International Migration*.

68 Briones Beltrán y Puga, José Gabriel. (2011) *Notas al programa*. México: p. 49.

A Vicente le encantaba el tango. Un día, encontró un viejo bandoneón en una casa de empeños y lo compró para su hijo. Años después, será Daniel, hijo de Astor Piazzolla, quien relate que el bandoneón no era un instrumento común en aquel lugar, “por eso lo compró mi abuelo: nunca había visto un bandoneón en New York. Vio este y lo compró” por 19 dólares. Astor recuerda: “Mi padre me lo compró porque se acordaba de Argentina y de los tangos”.⁶⁹

Así comenzó la relación inseparable entre el pequeño Astor, su instrumento y el tango. Como es de esperarse cuando un niño recibe un instrumento musical como regalo, Astor comenzó a hacerse hábil en el desempeño del pequeño bandoneón que le habían regalado. Durante un año estudia con Andrés Dáquilla y realiza su primera grabación, no comercial, titulada *Marionete Spagnol* en un acetato producto de una intervención radiofónica en la “Radio Recording Studio” el 30 de noviembre de 1931. En 1933 toma clases de música con el pianista húngaro Bela Wilda, discípulo de Rachmaninov y del que más tarde dijera “con él aprendí a amar a Bach”⁷⁰. En una ocasión la habilidad del joven llamó la atención de un conocido muralista mexicano: “Astor era un niño y Diego Rivera lo retrató al carbón. Fue un accidente” menciona Daniel Piazzolla.⁷¹

Sin embargo fue otro encuentro, esta vez musical, el que resultó ser más significativo. En 1935 su padre organizó una reunión en casa con la estrella del tango Carlos Gardel. Astor recordaba así aquel evento: “Vino un gran cantante de tango argentino a Nueva York y trabajé con él. Toqué en las películas de Carlos Gardel. Él no era un cantante tradicional, era muy vanguardista. Tenía un sentimiento muy moderno al cantar”. Aunque Astor tenía solamente quince años, para Gardel era un músico digno de formar parte de su banda y acompañarlo en la gira que estaba realizando. Vicente no le dio permiso a su hijo debido a su corta edad y así se salvó de morir en aquel desafortunado accidente aéreo en que Gardel y toda su banda perdieron la vida.

Con nostalgia de su patria y víctima de la Gran depresión en 1936 el padre de Astor decidió dejar Nueva York y regresar a Mar del Plata. Después de escuchar por radio al Sexteto de Elvino Vardaro, quien llegaría a ser su violinista de cabecera, se convierte en su admirador por la forma diferente con que interpretaba el tango. Esta inclinación por dicho género musical lo lleva a radicar en Buenos Aires

69 Dibb Directions Production. (2004) DVD *Tango Maestro: La vida y música de Astor Piazzolla*. BBC

70 Pessinis, Jorge y Kuri, Carlos. (2002) *Astor Piazzolla: Cronología de una revolución*. Recuperado de la Red Mundial de Información. URL: <http://www.piazzolla.org/biography.html>.

71 Dibb Directions Production. (2004) DVD *Tango Maestro: La vida y música de Astor Piazzolla*. BBC

en 1938 con 17 años de edad. Astor comienza entonces a actuar en algunos grupos de tango. Por la mañana iba a escuchar a la orquesta del Teatro Colón y por la noche alternaba en diversos conjuntos de segundo nivel hasta que cumple su sueño en 1939 de ingresar como bandoneonista en una de las grandes orquestas de la época, la de Aníbal Troilo Pichuco. Desde entonces crece su necesidad de avanzar musicalmente y ya que obtiene el cargo de hacer los arreglos para la orquesta, decide continuar sus estudios musicales con Alberto Ginastera en 1941 y en 1943 sus estudios de piano con Raúl Spivak. En 1942 se casa con Dedé Wolff y nacen sus dos hijos, Diana y Daniel. El efecto de esta educación académica se puede observar en la siguiente anécdota:

Era una noche típica en la ciudad de Buenos Aires en los albores de los años 40 cuando la ciudad y el tango estaban en su mayor esplendor. Una legendaria banda dirigida por Anibal Troilo entra en escena para el baile de Carnaval en el club de fútbol de los Boca Juniors. Entre los músicos se encuentra el joven talento Astor Piazzolla en el bandoneón, quien ingresó recientemente a la banda y ha hecho arreglos para esta. Cuando el grupo comienza a tocar su arreglo para “Inspiración” algo peculiar sucede. Los bailarines se detienen. Algunos hasta salen de la sala, otros aprovechan para quedarse a escuchar con atención.⁷²

Con razón Troilo, preocupado por la imagen de su banda, le pidió a Dedé, la esposa de Astor que lo detuviera porque estaba convirtiendo a sus músicos en una “orquesta sinfónica”.⁷³

Cansado por no encontrar lugar entre los tangueros tradicionalistas ni entre los músicos académicos, compone su Sinfonía para Buenos Aires con la cual gana una beca en 1954 para irse a estudiar a Francia nada menos que con Nadia Boulanger, la pedagoga que había enseñado a generaciones de reconocidos compositores incluyendo a Aaron Copland y Leonard Bernstein.

Cuando Nadia conoció a Piazzolla no se sintió satisfecha del desempeño que él tenía por sentirlo lejos de su propio lenguaje. Pareciera que Boulanger tenía la capacidad de ver lo que hoy los pedagogos llaman “el elemento”⁷⁴ en sus alumnos y podía llevarlos a descubrirlo y así encaminarlos hacia la mejor realización de sus proyectos.

72 Eichler, Jeremy. (2000) “Tango and the individual talent” en *The New Republic*. Abi/inform Global, p 33.

73 *Ibid.*, p 36.

74 Robinson, Ken. (2009) *El elemento: cómo encontrar tu pasión puede cambiarlo todo*. México: Grijalbo

Astor recordaba: “Cuando Nadia analizó mi música encontró quizá Ravel, Stravinsky, Bela Bartok pero no a Astor Piazzolla. Así que quiso saber qué hacía. Avergonzado le dije: 'toco tangos'. 'Bien, me gustan los tangos! Toca alguno.’” Astor se sentó al piano y tocó “Triunfal”. “Nadia me hizo tocar ese tango. Lo toqué para ella y me dijo: “Serás idiota ¿no te das cuenta? ¡Este es Astor Piazzolla!”

“Nadia dijo: Esta es tu música. Puedes tirar el resto.” Cogí toda la música de 10 ó 15 años y la tiré y empecé con el tango nuevo.”⁷⁵

Durante los siguientes 30 años la producción musical de Piazzolla se desarrolla estableciendo el Nuevo Tango con sus diferentes ensambles, grabaciones y participaciones internacionales.

Es hasta la década de los años ochenta que Piazzolla comienza a escribir para guitarra clásica las obras que a continuación se citan.

3.3 Obra para guitarra

Desde su Quinteto *Nuevo Tango* en 1960 Piazzolla cambió la dotación instrumental de la Orquesta Típica (6 violines, viola, cello, piano, bajo, uno o dos cantantes y 4 bandoneones) por bandoneón, bajo, violín, piano y guitarra eléctrica. Horacio Malvicino fue durante años el encargado de tocar la guitarra eléctrica y de guiar a Piazzolla en el descubrimiento de las posibilidades del instrumento. En la actualidad muchos guitarristas clásicos de la tradición de la música de arte occidental sienten afinidad por sus obras y varios intérpretes reconocidos han grabado parte del repertorio.

En diciembre de 1993 la revista *Guitar Player* publica un artículo titulado “The Guitar Legacy of Astor Piazzolla”.⁷⁶ En él se enlistan las únicas obras que Piazzolla compuso para guitarra clásica:

8. *Las Cinco Piezas* para guitarra sola
9. *Tango Suite* para el Dúo de los hermanos Assad
10. *La Historia del Tango* para guitarra y flauta
11. *Doble Concierto para Guitarra, Bandoneón y Orquesta de Cuerdas*

El resto de la música de Piazzolla que se toca en guitarra han sido arreglos o transcripciones de

⁷⁵ Dibb Directions Production. (2004) DVD *Tango Maestro: La vida y música de Astor Piazzolla*. BBC

⁷⁶ Editor. (1993) “The Guitar Legacy of Astor Piazzolla” en *Guitar Player*. Academic Research Library, p.82.

composiciones para otros instrumentos.

Como menciona su hijo Daniel en el documental de la BBC, se podía saber qué influencia estaba teniendo Astor en un determinado momento de su vida por la música que componía. Así, Piazzolla compuso las *Cinco Piezas* después de escuchar en 1980 al guitarrista argentino Roberto Aussel tocar las *Cinco Bagatelas* de William Walton. Si bien Piazzolla en general no fue fácilmente aceptado ni por los músicos “populares” del tango ni por los músicos “académicos”, al parecer entre los guitarristas sí lo fue y se volvió uno de los compositores favoritos de la literatura moderna de la guitarra clásica.

Otra ironía es que Piazzolla nunca tocó la guitarra. Todas sus composiciones se apoyaron en el trabajo que hacía junto con los intérpretes. Por ejemplo, las *Cinco Piezas* las trabajó con Roberto Aussel; la *Tango Suite*, con los hermanos Assad; el *Doble Concierto* también lo trabajó con Aussel, aunque se estrenó con otro guitarrista. Es decir, es bien aceptado ya que todas estas composiciones mantienen tan claro el lenguaje propio del instrumento que parecieran haber sido escritas por un guitarrista.

Horacio Malvicino explica también, en el artículo antes mencionado, cuáles son los cambios rítmicos que Piazzolla implementa en su *Tango Nuevo* utilizando la guitarra:

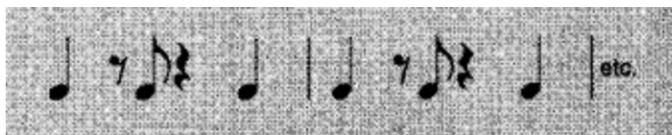
“El ritmo tradicional del tango era



por otro lado el ritmo de Piazzolla acentuaba solo el primero, el cuarto y el séptimo octavo



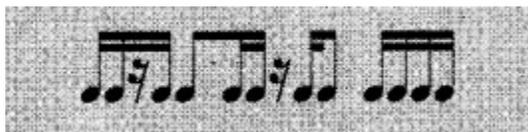
de vez en cuando Piazzolla usaba un efecto de güiro raspando las cuerdas tapadas con la mano izquierda para evocar el ritmo que el violín sonaba en el tango tradicional



también el guitarrista podía tocar un ritmo en la segunda cuerda silenciada en el traste 13° para sonar como bongo



en sus últimos años comenzó a escribir este efecto en su música



yo toqué este último en la grabación de “La Commora”.⁷⁷

Aunque esta explicación es sobre la guitarra eléctrica, en las piezas para guitarra acústica también se encuentran elementos muy similares y algunos de ellos se retomarán en el subtema de análisis.

⁷⁷ *Idem*

3.4 Análisis

¿Improvisación?

“Una de las grandes influencias en la música de Piazzolla fue el jazz” se afirma en el artículo “The Guitar Legacy of Astor Piazzolla.”⁷⁸ Basándose en este tipo de afirmaciones varios intérpretes han decidido hacer sus propios “arreglos”, a veces improvisando sobre pieza de la música de Piazzolla.

En este apartado se presentan dos opiniones específicas sobre la improvisación en la música de Piazzolla, varios comentarios de la experiencia de dos músicos que trabajaron con él y, finalmente, las palabras del propio Piazzolla sobre cómo interpretar sus partituras en una entrevista realizada el año en que falleció.

Al Di Meola

En 1933, el periodista Armando Zegrí, que era dueño de un café en Greenwich Village, organizó recitales para Astor (cuando tenía sólo 12 años). Al di Meola afirma que por su entorno neoyorquino “él estaba al tanto de lo que sucedía en los clubs de jazz.” Muchos años después cuando ambos se encontraron en Festival de Jazz de Japón en 1985 descubrieron una mutua admiración el uno por el otro. “Para mi gran sorpresa él estaba familiarizado con mi música y quería “colaborar conmigo”. Pero primero quería escucharme tocar la *Tango Suite*. Cuando recibí la música por escrito me asustó porque era muy compleja y pensé que me tomaría una eternidad aprendérmela. Lo que me atrajo a la música de Piazzolla fue el uso de la armonía de jazz. Dado que él obviamente estaba inspirado por la música de jazz eso significó para mí una manera de abrirme y comprender (“the way to open up”) las secciones de *Tango Suite*, “así que tomé ciertos cambios en los acordes donde la armonía sugería una improvisación y los trabajé para dos guitarras percusión y bandoneón. Esta suite no fue escrita para bandoneón pero yo quería mantener el sabor de Piazzolla.”⁷⁹

Francisco Villegas

El musicólogo, compositor y guitarrista Francisco Villegas ha realizado su tesis de maestría con base en el *Doble Concierto para bandoneón y guitarra* de Astor Piazzolla.⁸⁰ Cuando se le preguntó qué opinaba sobre los cambios que hace Piazzolla en la grabación de sus piezas sobre lo escrito respondió que no los consideraba improvisaciones como tal, solo mete apoyaturas pues estos cambios “son muy simples,

78 Editor. (1993) “The Guitar Legacy of Astor Piazzolla” en *Guitar Player Academic Research Library*, p.82.

79 *Idem.*, p.82.

80 Villegas, Francisco. (2001) *Tesis de maestría en musicología*. En proceso de publicación. México: UNAM.

son apoyaturas cromáticas o notas de paso; la estructura global, las melodías, las armonizaciones, etc. No las cambia. No hay improvisación. Todo está escrito, siempre y cuando sean de tango y no de jazz.”

81

Sus músicos ⁸²

“Las partituras de Piazzolla son muy elaboradas y suponen un verdadero reto para los músicos no acostumbrados al tango”, menciona James Crabb en el documental de la BBC.

Piazzolla formó su último quinteto en 1978, invitó a Pablo Ziegler, pianista de jazz, a unirse a él. Ziegler comenta:

Piazzolla me dio un montón de partituras y tuve que estudiar en mi casa durante días y semanas porque era muchísima música. Todo está escrito. Es como la música clásica. Era una persona brillante. Considero que lo cambió todo porque la fusión entre lo clásico de Stranvinsky por algunas de las armonías y el tipo de ritmo de Bartok. Desde el primer ensayo hubo una buena sintonía entre nosotros. Funcionaba muy bien esa combinación que hizo Piazzolla, con músicos de jazz y músicos de tango.

Cuando el bajista de tango Héctor Console se unió a Piazzolla en 1978, descubrió que la música le exigía dar el máximo de sí mismo. Comenta:

Yo estaba demasiado preocupado por la música que era bastante complicada. Venía de trabajar en otros grupos y de pronto nos enfrentamos con esto, ya era otra cosa, era bastante complicado. Formar ese quinteto nos costó más o menos 4, 5 meses de trabajo intenso. En las orquestas se tocaba también cosas muy demandantes para contrabajo pero no tanto como esto.

En un gira por Europa Piazzolla añadió un instrumento inesperado: el vibráfono. Para el reconocido Gary Burton fue duro acoplarse al estilo y a las demandas de la música del compositor argentino. Él comenta:

81 Karla Keren Sierra entrevista a Francisco Villegas en julio de 2011 por medios electrónicos.

82 Dibb Directions Production. (2004) DVD *Tango Maestro: La vida y música de Astor Piazzolla*. BBC

Entraba en un mundo totalmente nuevo, con poco tiempo para aprender partituras muy complicadas. Piazzolla había escrito toda esa música y ninguno de nosotros había aprendido a tocarla. En el tango, como en la música clásica, todo está escrito. Así que hay mucha más música que recordar y que tocar correctamente. Incluso la tarde que tocamos en Montreux me quedé después de la prueba de sonido y practiqué durante una hora.

Sus compañeros Pablo Ziegler y Horacio Malvicino recuerdan: “Piazzola escribía unas partituras difícilísimas, como éstas. Gary tuvo que estudiar como un loco porque Piazzola escribía como los músicos de cámara: todo. Gary estudió a fondo todo lo de Astor. Él aprendió tanto sobre el ritmo de Astor y sobre la improvisación que es extraordinario.” Sobre el mencionado caso de la improvisación, Pablo Ziegler comenta: “Le dije a Astor: debemos dejarle un espacio a Gary porque es uno de los mejores improvisadores del mundo. Tiene que demostrar su habilidad con esta música. “No. Que aprenda a mi manera, respondió.”

Gary Burton comenta:

Para mí lo más apasionante de todo fue la oportunidad de convertirme en músico de tango en lugar de músico de jazz. Se daba el caso de que Astor quería que improvisara pero no que tocara la típica improvisación de jazz. Me señalaba puntos específicos en la música. Decía: “¡Ahí! ¡Haz algo con ese compás! ¡Durante esos pocos segundos añade algo!” Una vez golpeé sin querer el atril. Estaba allí sacudiendo los brazos y al darle al atril sonó muy fuerte, Astor dijo: “¡Eso! ¡Hazlo otra vez!” Casi me muero de risa. Pero le encantó. Era lo que todos hacíamos habitualmente.

Finalmente, el propio Piazzolla deja en claro cuál es su objetivo al anotar por completo una frase o un acorde: “Lo que compongo está escrito. Todo, el 99%. La improvisación es propia del jazz y yo no quiero hacer una competencia con la música de jazz.”

Por lo tanto, hasta el momento no hay base para afirmar que la música de Piazzolla esté compuesta con la apertura para que el instrumentista realice improvisaciones propias de la música de jazz o del tradicionalismo del tango. Esto incluye la Cadence del Doble Concierto en el cual todos los adornos

estaban previstos por el compositor y escritos en la partitura.

3.4.2 Introducción

Muchas composiciones en forma de concierto sitúan la *Cadence* del instrumento solista en el segundo movimiento para contrastar con el carácter y preparar la entrada al tercer movimiento. Piazzolla sin embargo, coloca la *Cadence* al inicio del primer movimiento al que titula *Introducción*.

El inicio de este primer movimiento lo lleva la guitarra sola con una armadura de mi menor y con la indicación *ad libitum*. A pesar de no tener indicado el compás se sugiere por el fraseo y por los valores rítmicos que utiliza, un compás de 4/4. De hecho, la edición Editions Henry Lemoine de 1985 señala que todo este *solo* consta de 25 compases:



A continuación utiliza 2 conjuntos de progresiones manteniendo en común el ritmo asincopado:

1 Primer sistema



2 Segundo sistema



Aparece un motivo en el tercer sistema



Luego en el cuarto sistema el primer tema y de nuevo la progresión con acordes completos:



Aparece un tercer tema en la anacruza al quinto sistema y durante este último más cercano al carácter nostálgico del tango pero sin la rítmica asincopada:



Del compás 26 en adelante la guitarra toma el papel de acompañante mientras el bandoneón se encarga de los motivos melódicos. El carácter continúa siendo *ad libitum* y tiene la indicación de *lentamente*:

Musical score for Bandoneón and Guitar, measures 26-29. The Bandoneón part is melodic with slurs and a "Lentamente (ad lib)" marking. The Guitar part provides harmonic accompaniment with chords and a "mf" dynamic marking.

Este desarrollo en la parte del bandoneón mantiene el estilo melódico y armónico que comúnmente encontramos en las piezas lentas y *cantabiles* de Piazzolla.

A lo largo de la *Introducción* se encuentran varios elementos que, de no contar con la partitura, se pensaría al escucharlos que son breves improvisaciones intercaladas con los temas. Sin embargo, como ya se ha expuesto, Piazzolla se caracterizó por anotar todos estos adornos con sumo detalle:

Final del segundo sistema y principio del tercero

Musical notation for the end of the second system and the beginning of the third, showing a melodic line with a slur and a "5" fingering.

Musical notation for the end of the second system and the beginning of the third, showing a melodic line with an "accel." marking, a "6" fingering, and a "Deciso" dynamic marking.

Cuarto sistema

Musical notation for the fourth system, showing a melodic line with an "accel." marking and a "7" fingering.

3.3.3 Milonga

Mientras la *Introducción* termina con una escala y con calderones en las últimas dos notas, la primera nota de la Milonga es dada por un bajo en la guitarra que también tiene un calderón, dando a entender que ambos movimientos comparten esa nota. Durante los siguientes 4 compases la guitarra sola marca el tempo y la coloratura típica de milonga: un movimiento andante, cantabile y con la acentuación muy clara de 3, 3, 2. Piazzolla utiliza el adorno de mordente común en la línea del bajo de los ritmos relacionados con el tango:

The image shows a musical score for two instruments: Bandoneón and Guitare. The Bandoneón part is written in a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). It begins with a half note followed by two eighth notes, then rests for the remainder of the first measure. The tempo is marked "Andante (♩ = 109)" and "A tempo". The Guitare part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It starts with a half note marked *mf*, followed by a series of eighth notes with accents and mordents, and a triplet of eighth notes at the end of the first measure.

A continuación el bandoneón canta el tema principal que se repetirá en diferentes tonalidades, con diferente carácter y con ligeras variaciones en la melodía:

Compases 5 - 12

The image shows a musical score for two instruments: Bandoneón and Guitare. The Bandoneón part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a melody with a half note marked *mf*, followed by a quarter note and a triplet of eighth notes. The Guitare part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a melody with a half note marked *f*, followed by a quarter note and a triplet of eighth notes.

En esta presentación del tema la secuencia armónica es:

Em B7 Em Am F# B7

En la reexposición cambiará el V grado por IV y lo cantará la guitarra en la tonalidad de Bm:

En el compás 53 se hace una inflexión a Cm

El compás 62 presenta una reexposición en Cm

p dolce

mf

La siguiente parte está en modo mayor y en carácter Giocoso en el compás 87

Giocoso
f

38

La reexposición en Cm y con carácter Tristemente está en el compás 118

118 Tristemente
p

La coda empieza en el compás 146 y no es conclusiva, conduce al tercer movimiento. De hecho la última nota tiene calderón:

rall.
pp

(b)
pp rall.

147

ppp *perdendosi*

3.3.4 *Tango*

Comienza con el tema por el bandoneón y luego lo presenta la guitarra.

Moderato (♩ = 112)
Pesante e marcato

Band.

mf

p

mf pesante marcato

Reexposición por las cuerdas

Deciso

Viol. A
Viol. B
Viol. C
Viol. D

El desarrollo a continuación sigue esta secuencia armónica:

e	f#m	G	A	G	f#m
e	f#m	G	A	bm	C
e	f#m	G	A	G	f#m
G	A	bm	C	D	e
f#m				G f#	e D
f#m					

En el compás 75 las cuerdas llevan una variación del tema

75 Solo energético

Viol. C
Viol. D
Alto
Vlc.
Cb.

mf

para desembocar en un Solo del bandoneón y la guitarra

122 *Ad libitum*

Band. SOLO

Git. *Ad libitum*

26 710 H.L.

En el compás 158 hay una reprise del compás 66

158

Band.

Git.

Y en el compás 184 comienza la coda que termina en un acorde de G9

secco

CONCLUSIONES

La mirada del alquimista no está en conseguir la piedra filosofal sino en el proceso que lo llevará hasta ella. Él sabe que dicho proceso es individual y que no existe ni receta ni método para desarrollarlo. La persona que será al final de esta búsqueda es lo que espera como fin último.

Guardando la debida proporción, estas notas al programa se han realizado con sumo cuidado de vertir información fidedigna y práctica. Sin embargo, no son el fin en sí mismas. El efecto mayor de esta investigación se perpetúa como mi último ejercicio formativo de la licenciatura. Me ha transformado enriqueciendo mi propuesta musical. Los sucesos que contribuyeron a esta investigación me han dejado importantes lecciones no solo musicales sino también de vida. Ahora esas enseñanzas seguirán transformando mi oferta interpretativa aportando variedad y elementos que logren conmover al escucha.

Cada uno de los capítulos mostró fragmentos de la vida personal de los compositores poco mencionados o incluso nunca antes escritos. El trabajo musical que desarrollaron es producto de ese conjunto de vivencias y nos permite proyectar nuestra propia experiencia en su obra y encontrar parte de nosotros mismos al interpretar o escuchar su música. Finalmente esta relación es parte del proceso artístico al que se aspira cuando se ingresa a la Escuela Nacional de Música.

Anexo

Entrevista a Nadia Boríslova por medios electrónicos en agosto de 2011

1.- ¿quién es Nadia Borislova en sus propias palabras?

Es difícil describirse a uno mismo, sobre todo porque me dedico a muchas cosas, me interesan y me apasionan distintas disciplinas no solamente de música, sino también de teatro, literatura, lingüística, semiología, etc.. Quizá se debe a mi formación que tuve desde pequeña cuando tomaba muchos talleres para encontrar lo que más me gustaba, estudié de todo: teatro, ballet, literatura, astronomía, hasta costura y cocina y finalmente, interpretación y dirección musical. Pero a la edad de 9 años elegí teatro que estudié cinco años en *Tym (Teatro yunij moskvichey* Teatro de jóvenes moscovitas) y guitarra, mas a los 14 años dejé el teatro y me quedé solamente con la música. Aunque volví a encontrarme con la dramaturgia cuando trabajé con un grupo teatral, pero ya como guitarrista, de 1987 a 1989. Aquí en México terminé otra carrera de traducción de lenguas modernas. Resumiendo un poco, diría que soy guitarrista, compositora, docente, investigadora, promotora, traductora, poetisa y no hablo de ser madre, cocinera, también me gusta practicar deporte. Dice mi esposo (quien es un gran poeta) que soy muchas mujeres en una sola: un día puedo ser una doncella con un largo vestido de concierto y al otro: una atleta con casco de ciclista o uniforme de futbolista, pero la imagen, que hay que decir, que no le agrada mucho, es verme como una “escritora” cuando estoy todo el día en la computadora. En palabras de mi esposo soy extraterrestre y creo que no es fácil para él compartir mi vida tan agitada. Parece que todos los días hay un incendio y hay que correr, porque el tiempo nunca alcanza y cada minuto cuenta. Es por eso inventé el entrenador Guitarra-Franky, para practicar en los semáforos de la capital de México mientras manejo o cuando estoy en la fila esperando algo. Me gustaría que el día tuviera 72 horas...

2.- Conozco la reseña biográfica que aparece en tus publicaciones. Sin embargo siempre que la leo me nace la curiosidad por los detalles que faltan.

Personal

2.- En vista de tu trabajo por la educación musical, ¿cómo era la niña Nadia?

De niña crecí en un ambiente musical, mis padres eran pianistas (mi padre pianista, arreglista y director del ensamble vocal-instrumental y mi madre pianista y cantante) y siempre había mucha música alrededor, excepto el período de 4 a 7 años, cuando mis padres se fueron de gira musical por la Ex Unión Soviética y nos dejaron a mí y mi hermano en un orfanatorio en Vladivostok (cerca de la frontera con China). A los 8 años empecé a estudiar guitarra en un taller de la Casa de la Cultura que estaba cerca de la casa en mi ciudad natal Moscú, porque un día mi padre llegó con dos guitarras pequeñas, las había comprado después de una larga fila para mí y para mi hermano. Y lo que me impresionó es que al apretar en diferentes partes las cuerdas en el diapasón, el sonido cambiaba, ¡dependía de mí! Era muy diferente al piano: en el piano todos los sonidos estaban “prefabricados”, sólo tenías que apretar las teclas, pero en guitarra no, sólo tenía seis cuerdas, seis sonidos hechos, todos los demás tenías que crearlos tú mismo. Inmediatamente le dije a mi padre que quería aprender a tocarla. Luego entré a estudiar la guitarra en la Escuela de Música con el Mtro. Lisenko quien me formó no solamente como guitarrista, sino también como músico. A parte de guitarrista, él era también violonchelista, quizá por eso le prestaba mucha atención a la calidad del sonido y trabajábamos mucho en los matices y la dinámica de la obra. Me daba muchos ejemplos de cómo sonarían las líneas melódicas en violonchelo y de alguna manera tenía que llegar a producir este sonido con mi guitarra.

A partir de entonces decidí ser guitarrista, curiosamente, gracias a una pieza mexicana que escuché en el casete que me prestó este maestro. Lo describo en la entrevista que te mandé.

2.- Detrás de los viajes en bici, ¿te inspira la naturaleza, la gente?

El 12 de diciembre de 2005 cumplí 10 años de ser mexicana. Me expidieron la carta de naturalización ese día, el 12 de diciembre. Quería festejarlo de una forma inolvidable e hice el viaje a la Basílica de Guadalupe desde mi casa de Puebla hasta la ciudad de México en mi bicicleta de montaña. Fue una experiencia inolvidable: millones de pelegrinos iban este día a México, sobre todo cuando entré a la ciudad. Es una experiencia que no se puede describir con palabras, pedalié más de 15 horas, pero ya no sentía ni dolor ni cansancio cuando estaba dentro de esa multitud con millones de pelegrinos. Es un día especial cuando el pueblo realmente se une, desaparecen las diferencias, la gente regala comida, no hay violencia, sin reglas de tránsito, la gente camina o va en bici ocupando las calles asignadas para los coches y los oficiales de tránsito ayudan a los peregrinos. Jamás imaginé que iba a tener esta experiencia tan intensa. Al entrar a la Basílica y ver la imagen de la Virgen, fue la mejor recompensa del viaje tan largo...

A partir de entonces viajo cada año, cada viaje me deja profundos recuerdos: en 2006 escribí una de mis piezas, canté la melodía todo el viaje y sí que tenía mucho tiempo para pensar y cantar, cantaba a la Virgen y pensaba en muchas cosas, en mi vida que cambió con el cambio de país, en mi reciente viaje a Rusia y los sentimientos encontrados, todos estos pensamientos se transformaron en las melodías del Arbatsky Vals.

En 2007, dediqué el viaje a mi hermano quien falleció a la edad de 25 años, pensar en él y su trágica muerte me dio fuerzas para llegar.

Sí, me inspirara la naturaleza. Una noche estaba en el jardín con mi hija pequeña y vimos una luna enorme, casi inmediatamente escribí dos piezas para violín y guitarra *El solecito se escondió* y *La luna* que forman parte del libro *El cuaderno del violinista más pequeño*. Pero lo que más me inspira para escribir la música, es la poesía. Una de las obras a la que le tengo mucho cariño es la Suite *Bajo los efectos de la poesía*, el título es de un poema de José Luis Vega que usé con el permiso del poeta, basada en poemas de Octavio Paz, Rainer María Rilke, Víctor Toledo y José Luis Vega.

3.- ¿Qué pieza siempre quisiste tocar y qué pieza te ilusiona montar hoy?

No tengo una obra en especial que quisiera tocar, me gusta leer mucha música escrita para guitarra, leo muchas piezas sin llevarlas a la escena, son mis lecturas musicales, como uno lee los libros. También para elegir un programa para los conciertos, depende mucho del lugar y características del evento. Si es un evento en una escuela, generalmente toco el repertorio universal, las obras más famosas escritas para guitarra: *Recuerdos de Alhambra*, *Asturias*, *Capricho árabe*, etc. En un Festival o Encuentro guitarrístico me gusta tocar mis obras, también la música rusa y mexicana donde la mayoría de las piezas se basan en la poesía. Últimamente mis recitales se llaman *Poesía en seis cuerdas*, nombre que nació a partir del Proyecto que hice con el Apoyo del FONCA en 2006- y 2007. Por otra parte, desde el año pasado, me he dedicado a formar un repertorio con cuentos musicales para el público infantil, involucrando también al Ensamble de Guitarras *Érase una vez...* que formé en 2010 con maestros y alumnos de la Escuela de Artes de la BUAP. Pero a veces tengo que montar programas con características específicas, alguna época o autor en particular, etc., como por ejemplo, el que estoy preparando en este momento y me emociona muchísimo, es la obra de M. Giuliani & J. Moscheles, Gran Dúo Concertante para piano y guitarra.

Profesional

4.- ¿Dónde estudiaste, con quién, cómo empezó la historia con la guitarra?

Los maestros que jugaron el papel fundamental en mi formación musical fueron el Mtro. Valery Lisenko en la Escuela de Música de 1979 a 1884, el Mtro. Lev Menro quien me dio clases de guitarra en el Conservatorio Estatal Gnesin de Moscú de 1984 a 1989 y la Mtra. Tatiana Yanchenko quien me dio clases de dirección de orquesta.

5.- ¿Cómo eran tus sesiones de estudio y cómo son ahora?

Nunca hubo un horario riguroso, como algunos se acostumbran hacer: tantas horas en la mañana, tantas horas en la tarde. Tocaba casi todos los días todo el tiempo que podía, los domingos era completo, por

ejemplo. Creo que no ha cambiado mucho desde entonces, pero sí, trato de tocar todos los días. El tiempo del estudio depende mucho de lo que quieres y necesitas hacer, el trabajo es muy variado, pero sí depende de tus objetivos y metas. Cuando entré a trabajar con un grupo teatral en 1987, tenía que aprender muchísimas obras nuevas cada semana, en aquella época tocaba hasta ocho horas diario, entonces ensayaba también en las noches.

6.-¿Qué parte de la tradición guitarrística rusa influyó en tu formación?

Creo que Piotr Panin (quien falleció este año) ha sido uno de los compositores y guitarristas que influyó en mí como guitarrista y compositora, fue precisamente él quien me dio alas para seguir escribiendo. Lo conocí en su casa ya no me acuerdo si en 1989 o 1990, en aquel entonces le toqué mis primeras mariposas. Me escuchó con atención y me dijo emocionado muchas palabras maravillosas, algunas de ellas las dejó escritas en su partitura que me regaló aquel día. También me ha influenciado la música de M. Visotsky y A. Sijra, fundadores de la Escuela de Guitarra rusa (que tiene siete cuerdas y otro sistema armónico) en Rusia. En cuanto mi trabajo experimental, creo que tuvo mucho que ver Nikita Koshkin a quien vi tocar la guitarra con unos cerillos y me impresionó mucho. En cuanto a los compositores, mi autor favorito es Rimsky-Korsakov, creo que su música llena de colorido oriental y mágicos sonidos que parten de la tradición oral y escrita rusa, me han abierto el mundo de la música como un día descubrí la magia de los cuentos maravillosos que me acompañaron toda mi infancia, leía a veces a escondidas, pues mi padre me daba libros específicos para leer y algunos de ellos, recuerdo que eran de física. Entonces siempre tenía en la mesa un libro asignado y en mis piernas debajo de la mesa escondía mi libro favorito que de cuentos maravillosos.

7.- Se identifican elementos de la cultura y de lo popular ruso en tu obra, ¿hay elementos mexicanos en tu producción?

Creo que en algunas piezas hay influencias de la música de Manuel M. Ponce, sobre todo de sus obras líricas, como por ejemplo, la 2ª parte del *Tren Océánico* tiene este aire que podría describir como un

reflejo de la tranquilidad de una noche mexicana que siempre imagino cuando escucho sus melodías cantábiles. También *La flor recuerda a la lluvia* creo que está muy influenciada por la *Canción* de la Sonata III de Ponce. La pieza *La palabra pradiel* escrita para dos guitarras es una pieza con el toque latinoamericano que dediqué a Roberto Limón. Tengo otra pieza *Entre la luz de las circonias*, es un homenaje a Taxco, por cierto está dedicada a Juan Carlos Laguna aunque no lo dice en la publicación. Donde sí hay un elemento de la música tradicional mexicana es en la obra *Cerca del portón* para orquesta de guitarras, guitarra solista y flauta que escribí en Homenaje a la mujer y Barrio de Xonaca de la ciudad de Puebla. Esta pieza es un poco autobiográfica. Empieza con el tema de la canción popular rusa *U vorot u vorot* (Cerca del portón) y con una niña tocando la guitarra que sueña a ser una concertista, luego crece y ya es una mujer guitarrista, viaja a México... Luego sólo de flauta con la guitarra: momentos nostálgicos, algunos recuerdos, sentimientos encontrados... De pronto alguien grita, disparos, vidrios rotos, la gente corre. Todos los ruidos pasaban poco a poco al pentagrama, pregoneros del gas, un panadero, campanitas del vendedor del helado, silvido del camotero..., todo lo que ha pasado cerca del portón de mi casa. Incluso en un momento de la obra el director de la orquesta debe hablar por el cel., en lugar de dirigir. Luego termina todo en un baile de huehues, con una gran fiesta mexicana con cuetes y risas. Estuve recopilando los temas de huehues durante 10 años que viví ahí. Cuando terminé la pieza, la misma noche estaban bailando los huehues (bailan el carnaval poblano indígena más o menos de enero a marzo cada año) y escuché una nueva variación y la incluí también. La obra se estrenó en el marco del IV Festival de Guitarra en Puebla, el día 8 de marzo de 2005 en el Teatro principal con la Orquesta de 80 guitarras que incluía a niños (que aparte de tocar guitarra rompían globos muy contentos para imitar los cuetes) y siete guitarristas invitadas de distintas partes del mundo. Por supuesto este evento se realizó gracias al apoyo del FONCA.

8.- En la tesis de maestría declaras que tu obra también pertenece a la éfrasis musical, ¿cómo empezó esta tendencia?

Todos los rusos aman la poesía, desde la infancia recitan poemas de grandes poetas de memoria, es una gran tradición cultural rusa. Desde pequeña leía y sabía de memoria muchos poemas de Pushkin, Lermontov y Esenin. Cuando tenía diecisiete años leía mucho a los poetas akmeistas: Pasternak, Ajmatova, Stvetaeva, etc. incluso compuse una canción (la única que tengo) con letra de Marina Tsvetaeva. Muchas de mis piezas se basan en la poesía. Antes de hacer mi tesis no sabía que las podía llamar ecfrásticas. Écfrasis musical, es un término adoptado por Bruhn, es cuando una obra musical se basa en otra obra de arte y no solamente literaria, sino que también puede ser el arte visual. La poesía de Rilke, Paz, Toledo, Brodsky, etc. me han inspirado a escribir mi música. Singlid Bruhn construyó un modelo para describir este proceso de transposición de un arte al otro y fue muy interesante para mí analizar en mi tesis las tres obras distintas (una del compositor ruso y dos de compositores mexicanos) a partir de su perspectiva.

9.- Como compositora, ¿qué estrategias te han funcionado para esparcir tu música y cuál sería tu mayor logro?

Nunca he tenido alguna estrategia para difundir mis obras. Si me dedicara a esta actividad, tal vez mi música sería más conocida. Afortunadamente casi toda mi obra está publicada y todas las publicaciones son el resultado de alguna invitación por parte de la editorial o de mis propuestas que han sido aceptadas. No sé cuál sería mi mayor logro, escribo, porque tengo un impulso para escribir, porque la lluvia me dicta sus melodías o porque una flor me canta sus historias o una nube me comparte sus pensamientos. Tal vez lo sabré después o cuando escriba la obra que de pronto pasa por mi mente: para guitarra, coro y orquesta.

10.- Se le ha calificado a tu obra de efectista, ¿qué argumentarías al respecto?

¡No sabía! Tal vez porque utilizo en algún momento de mis obras varios efectos sonoros con uno o dos lápices y un frasco de vidrio. La idea de utilizar estos objetos nacieron a partir de las obras *La cueva de la mariposa bruja* (6ª mariposa del Ciclo) y *Los nombres de la nieve* (1993) con las que intento entrar

en el mundo chamánico de la gente que vive en Siberia. La vibración del sonido que se produce a través del lápiz intercalado entre las cuerdas se acerca mucho a los sonidos de los tambores que utilizan los chamanes en sus ceremonias. Intento recrear estas atmósferas con la guitarra y estos simples objetos me han ayudado a imitar algunos sonidos y realizar mis ideas musicales. En la *Danza del viento y el chamán* intenté convertir la guitarra en un tambor “Dugur”, el alma del chamán, cuando el espíritu del viento y el espíritu del chamán se unen en una danza sagrada bajo los tambores hechos del cuero sagrado del venado, bailan toda la noche, todo el día, sin tiempo, como el manto purísimo de la nieve que borra los límites entre el pasado, presente y futuro...

11.-¿Has encontrado maestros en México de los que hayas aprendido algo que te enriqueciera?

La vida es un proceso constante del aprendizaje, siempre aprendo algo, cada momento, puede ser de un curso o de una plática, de un encuentro artístico o de una amistad, incluso aprendemos de nuestros propios alumnos. En México tomé dos Diplomados de Guitarra en Tijuana, Baja California y fue una experiencia muy valiosa. Ahí conocí a Farizath Tchibirova (pianista rusa) con quien más adelante grabé mi concierto en 1999. Ahí conocí también a Victor Pelegrini (guitarrista argentino) con quien tomé una clase y su esposa Amparo violonchelista mexicana y les escribí una pieza para chelo y guitarra *La broma del tiburón* que nació a partir de su historia de la vida real que me contaron. Ahí también tomé una clase con Eduardo Fernández (de Uruguay) que considero el mejor intérprete de la música de Bach. En la maestría me tocó cursar dos materias con mi amigo Juan Carlos Laguna quien además era mi tutor, jamás olvidaré nuestros encuentros y pláticas muy enriquecedoras, compartíamos muchas ideas, valoro estos momentos, porque, es difícil encontrar tiempo, fuera del horario escolarizado, sobre todo porque vivimos en ciudades distintas y solamente nos encontramos en algún Festival o en el avión.

Guitarra

12.- ¿porqué hacer un método para guitarra?

Esta inquietud nació aquí en México, pensando en alumnos mexicanos. Un método práctico que no tuviera muchos textos (que nadie lee) y con ejemplos musicales, para que el alumno pudiera aprender algún elemento técnico directamente con el ejercicio, estudio o pieza. Por eso los tres métodos se llaman prácticos. Yo misma sigo practicando muchos de estos ejercicios que están sobre todo en el Método III, por ejemplo, siempre recomendó, el ejercicio para trémolo. Pensé varios años en este ejercicio, cuando era estudiante en Moscú, en cómo podría obtener el sonido uniforme, limpio y fuerte. Finalmente encontré la fórmula y resultó ser bastante sencilla, todo el ejercicio ocupa solamente dos páginas en el libro, pero a mí, me ha servido enormemente y ¿por qué no compartirlo?

13.- ¿Cuál consideras que es hasta el momento tu composición más desarrollada?

No sé, pero, creo que el Ciclo *Bajo los efectos de la poesía* tiene cierto grado de complejidad en cuanto a su estructura, forma y armonía, así como el desarrollo musical de las ideas poéticas. Además las cuatro partes del Ciclo no son nada fáciles para interpretarlas. Por ejemplo la segunda parte Soneto es pequeña en su dimensión, pero es muy complicada para resolver todos los problemas técnicos. Pero la obra que siento que podría reflejar una cierta madurez o tal vez otra etapa mía en composición, es la pieza *Arbatsky vals*.

14.- ¿Estás componiendo ahora?

No, porque estoy haciendo mi tesis de doctorado y acabo de terminar un estudio con 600 niños de primaria que duró seis meses. Fue muy agotador, porque cada semana tenía que musicalizar dos cuentos distintos y además tocarlos y narrarlos.

15.- ¿Por qué enfocar parte de tu trabajo profesional a la educación musical?

Porque me gusta enseñar y siento que tengo vocación y paciencia.

16.- ¿Por qué “el pequeño violinista” y no un libro de “el pequeño guitarrista”?

Porque mi hija pequeña empezó a estudiar violín a los cinco años y quise ayudarle para que su camino

del aprendizaje musical fuera más divertido, lo describo en la carta escrita a mi hija que dejé en el libro a manera de prólogo. Pero también quiero escribir *El cuaderno del guitarrista más pequeño*, ¡claro! Espero pronto poder hacerlo.

El tren oceánico

Dado que es una obra que enmarca un momento de tu vida:

17.-¿Cómo llegas a México y cómo te encuentras con Víctor Toledo?

Nos conocimos en Moscú en un concierto que ofrecí en la Universidad Lomonosov donde él estaba haciendo sus estudios de doctorado en letras rusas. Por cierto su tesis fue sobre Doctor Zhivago de Pasternak. A Víctor le había comprado el boleto e invitado nuestro futuro padrino de bodas Víctor Martínez, culto matemático, generoso hijo del político de izquierda Arnoldo Martínez Verdugo.

18.- ¿Por qué deciden establecerse en México ?

Porque en aquel momento su familia vivía en Puebla, aunque son de Córdoba, Ver. Le ofrecieron trabajo de investigador en la BUAP y además él tenía lazos muy fuertes con su familia. Y yo iría adonde él fuera, no me importaba el lugar.

19.-Cómo surge *El tren oceánico* ?

Me gusta viajar en tren, en Rusia es el transporte que se usa más. Hay trenes legendarios como el tren transiberiano o *Krasnaya strela* (La flecha roja) que va desde Moscú a San-Petersburgo (tengo una pieza sobre este tren que se llama *El tren de medianoche*). Los trenes tienen nombres simbólicos y arquetípicos que indican su lugar de origen y su destino. Es por eso que la primera parte del Concierto se llama *Moscú – México*, parte de Moscú y llega a México. Por otra parte no soportaba los aviones, siempre me sentía mal al despegar y aterrizar. Hice muchos de estos viajes en avión cuando nos casamos en 1989, viajábamos varias veces al año y siempre soñé llegar a México en un tren.

20.- ¿Por qué con piano?

Tenía que convertir algún instrumento en un tren y lo que más “parecía” al tren por su forma y timbre, era el piano.

Esto lo que escribió mi esposo sobre *El tren oceánico*:

La guitarra es la luna

en un lago de oro.

El piano es un tren

cargando cascadas

Y la música

en las manos de Nadia

el puente marino

que sostiene un sueño.

Anclando en los astros

deambula en las notas

cuando algún sonido

cae abriendo ondas

profundas raíces

que entendemos todos

pues con los oídos

el cosmos bebemos.

21.- ¿Y luego por qué con orquesta?

Porque lo quisieron instrumentar. En 2000 lo toqué en versión con orquesta en la Clausura del Festival

Internacional de Guitarra en Morelia instrumentado por el compositor poblano Alberto Mendiola y creo que este Concierto recibió una gran aceptación por parte del público, pues aplaudían de pie. En 2009 lo instrumentó Francisco Villegas, una instrumentación muy distinta a la primera, pero fue un trabajo extraordinario y lo eligieron para la Clausura del XXXI Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.

22.-¿Qué lugar le otorgas a este concierto en tu producción musical?

Quiero este concierto tanto como a mis piezas de tamaño más pequeño. No puedo asignar ningún lugar a ninguna de mis obras.

BIBLIOGRAFÍA

Ademar Nóbrega, *Os choros de Villa-Lobos*.

Appleby, David. (1983). *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press.

Azevedo, Luis H. C. (1956). *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, p. 251.

Béhague, Gerard H. (1966) *Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, 1870-1920*. Tulane University: PhD dissertation.

Briones Beltrán y Puga, José Gabriel . (2011) *Notas al programa*. México

Bruno Kief. (1986) *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.

CD *Tren Oceánico*. Música mexicana y rusa. Guitarra, Nadia Boríslova. CONACULTA-FONCA, México DF, 1999

Editor. (1993) "The Guitar Legacy of Astor Piazzolla" en *Guitar Player*: Academic Research Library.

Eichler, Jeremy. (2000) "Tango and the individual talent" en *The New Republic*. Abi/inform Global.

Freyre, Gilberto. (1959) *Ordem e Progress*. Rio: Livraria José Olympio Editoria.

García, Thomas G.. (1991) *Villa-Lobos and the Choro: perspectives on the early guitar music*. Massachusetts: University of Massachusetts, Master's thesis.

Garcia, Tomas G. (1997). "The Choro, the guitar and Villa-Lobos" en *Luso-Brazilian Review*, 34/1.

Hermilio B. Carvlloh. (1988) *O Canto do Pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo.

Karla Keren Sierra entrevista a Francisco Villegas en julio de 2011 por medios electrónicos.

Karla Keren Sierra entrevista a Nadia Boríslova en julio de 2011 por medios electrónicos. Publicada en estas Notas al Programa completa en el Anexo 1.

Kiefer, Bruno. (1986) *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.

Labadie Martínez, Aristides. (2008) *Notas al programa*. México. Información extraída de [www. Tierra.free-people.net/artes/musica-tango.php](http://www.Tierra.free-people.net/artes/musica-tango.php).

Marco Pereira. (1984) *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violao*. Brasilia: Editora Musimed.

Maria Agustina M. Silva. (1988) "Um homem chamado Villa-Lobos," *Revista do Brasil* 4 (1).

Peppercorn, Lisa M. (1979) "The fifteen-years-periods in Villa-Lobos's life" en *Ibero-Amerikanishes Archiv*.

Pereira, Marco. (1984). *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violao*. Brasilia: Editora Musimed.

Pessinis, Jorge y Kuri, Carlos. (2002) *Astor Piazzolla: Cronología de una revolución*. Recuperado de la Red Mundial de Información. URL: <http://www.piazzolla.org/biography.html>.

Pinto Gonzalves, Alexandre. (1936) *O Choro*. Sao Paulo: Instituto Nacional de Música.

Recuperado de la Red Mundial de Información Www.buap.mx/cultura/nadia/index.html home

- Robinson, Ken. (2009) *El elemento: cómo encontrar tu pasión puede cambiarlo todo*. México: Grijalbo
- Sacarnecchia, Paolo. (1987) “Orfeu Índio” en *La Música* no.15.
- Salvatierra, Jessica. (2009) Nostalgias del Bandoneón en *Tango, recuerdos y melodías*. Argentina: Agencia periodística de América del Sur, Recuperado de la Red Mundial de Información. URL: http://www.prensamericosur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=4346.
- Santos, Turibio. (1988) “Villa-Lobos e o Violao,” en *Revista do Brasil* 4 (1). Rio de Janeiro: MED/DAC- Museu Villa-Lobos
- Schrover, Marlou. (2008) Migration to Latin America en *History of International Migration*.
- Schrover, Marlou. (2008) Migration to Latin America en *History of International Migration*. Universiteit Leiden. Recuperado de la Red Mundial de Información. URL: <http://www.let.leidenuniv.nl/history/migration/chapter53.html>.
- Toledo, Víctor. (2002). *Abla o nada*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Turibio Santos (1975) *Heitor Villa-Lobos e o Violao*. Rio: Museu Villa-Lobos.
- Vasco Mariz. (1977) *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacao Nacional Pró-Memoria- Museu Villa-Lobos.
- Vasco Mariz. (1994) *Historia da Musica no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilizacao Brasileira.
- Vasconcelos, Ary. (1984). *Carinhoso., Etc*. Rio: Grafico Editora.
- Vasilkova Inna. (2009) “Nadezhda Borislova: devushka s gitaroy” en *Ruuskiye v Meksike*. Fortuna, SORUMEX.
- Villa-Lobos. (1958) “*Qu'est-ce qu'un choros?*” De un bosquejo al Club des Trois Centres. Paris.
- Villegas, Francisco. (2001) *Tesis de maestría en musicología*. En proceso de publicación. México: UNAM.

Anexo 1 Notas para el programa de mano

Suite Popular Brasileña

Para la segunda mitad del siglo XIX, Brasil se encontraba en medio de intensos cambios políticos y sociales. Durante este período atribulado, la música fue una fuerza unificadora que ayudó a establecer una identidad nacional.