



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

***La Catedral de Agustín Barrios:*
Estudio de fuentes y propuesta de edición práctica**

Tesis:

Que para obtener el título de
Licenciado en Música – Instrumentista (Guitarra)

Presenta:

Lorena Nandayapa Juárez

Asesor de tesis: Mtro. José Luis Segura Maldonado

Ciudad de México, junio de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres:

Este pensamiento es especialmente para ustedes; mi humanidad es la prueba viviente de su paso por este mundo. Me hubiera encantado compartir este momento con ustedes, pero ahora se han convertido en las estrellas más brillantes en mi universo; su recuerdo y amor infinitos me guían a cada paso que doy.

A mis hijas:

En un tiempo tan complejo, ustedes me recuerdan constantemente que el amor, la bondad y la solidaridad son necesarias para hacer de este mundo un lugar mejor. Espero que con mi ejemplo ustedes crezcan fuertes, independientes y empoderadas y recuerden que una buena preparación les permitirá tomar mejores decisiones para su vida.

A mi marido:

Nos conocimos en la juventud y ahora transitamos nuestra madurez juntos. Tú más que nadie ha sido testigo directo de mi proceso; gracias por compartir conmigo tus conocimientos y experiencias. Espero compartir contigo el ocaso que se aproxima junto a nuestras hijas.

A mis hermanos:

Siendo tan diferentes, la vida nos puso en el mismo tiempo y en el mismo lugar. Nuestra infancia y parte de nuestra juventud la compartimos juntos. Ahora que cada uno de nosotros ha construido su propia vida espero que podamos seguir manteniendo ese delgado y delicado hilo llamado vínculo.

Índice General

Agradecimientos	i
Índice General	ii
Introducción	iv
1. El Entorno histórico y musical de Agustín Barrios “Mangoré”	
1.1. Semblanza biográfica	2
1.2. El contexto histórico de “Mangoré”	12
1.3. El romanticismo a finales del siglo XIX	15
1.4. El romanticismo en la música	19
1.5. El romanticismo musical en Latinoamérica y el Nacionalismo	21
1.6. El romanticismo y la guitarra de concierto	27
2. La técnica y el estilo compositivo de Barrios	35
2.1. La personalidad de Barrios	52
3. La Catedral	54
3.1. Análisis de fuentes primarias	54
3.2. Ediciones modernas de la obra	58
3.3. Grabaciones de La Catedral	59
3.4. Análisis del tempo de la obra	65
3.5. Análisis de los movimientos de La Catedral	
3.5.1. Preludio Saudade	68
3.5.1.1. Concepción general del movimiento	71
3.5.1.2. Comparación del movimiento entre ediciones	72
3.5.1.3. Relación del Preludio saudade con el resto de los movimientos	75
3.5.1.4. Características generales del Preludio Saudade	80
3.5.2. Andante Religioso	
3.5.2.1. Concepción general del movimiento	88
3.5.2.2. Comparación del movimiento entre ediciones	90
3.5.2.3. Características generales del Andante Religioso	98

3.5.3	Allegro Solemne	
3.5.3.1	Concepción general del movimiento	104
3.5.3.2	Comparación entre los manuscritos de 1928,1938 y 1939	105
3.5.3.3	Comparación del movimiento entre ediciones	112
3.5.3.4	Características generales del Allegro Solemne	117
3.5.4	Edición práctica de La Catedral	125
	Conclusiones	140
	Referencias bibliográficas	141
	Fuentes de Consulta	142
	Anexos	
-	Anexo 1: Manuscrito de Martín Borda y Pagola	147
-	Anexo 2: Manuscrito de La Habana, Cuba	150
-	Anexo 3: Manuscrito de La Habana, Cuba (Saudade y Allegro)	152
-	Anexo 4: Manuscrito de San José, Costa Rica	156
-	Anexo 5: Análisis armónico del Allegro Solemne	160
-	Anexo 6: Análisis estructural del Allegro Solemne (1921)	167
-	Anexo 7: Danzas paraguayas 2 y 3 (arr. para dúo de guitarras, edición de Lorena Nandayapa)	
	1. Jha, Che Valle	171
	2. London Carapé	174
	Programa para recital de titulación	177

Introducción

Agustín Barrios “Mangoré” es uno de los compositores latinoamericanos que durante la primera mitad del siglo XX apareció en el escenario musical en Sudamérica. Su música atrae e inspira y es casi imposible no reconocer la belleza que contienen muchas de sus composiciones. Su amplio dominio y conocimiento de la guitarra se tradujo en obras que a pesar de tener una alta complejidad técnica e interpretativa son sumamente guitarrísticas y explotan la naturaleza y posibilidades musicales del instrumento.

Durante el siglo XIX la guitarra fue un excelente instrumento de acompañamiento para la voz, pero fue relegada a la música de salón debido entre otras cosas a su falta de sonoridad comparada con otros instrumentos que son mucho más potentes. En el siglo XX esta apreciación cambiaría gracias a la labor de muchos guitarristas; entre ellos el español Andrés Segovia, quien en este siglo supo llevar la música para guitarra a las grandes salas de concierto para su contemplación.

Andrés Segovia fue un notable ejecutante e intérprete, pero al hablar de compositores para guitarra debe de mencionarse el trabajo de Agustín Barrios. Andrés Segovia se ganó el reconocimiento mundial y fue aplaudido y ovacionado por todo el mundo como ejecutante e intérprete; Barrios por su parte, a pesar de estar en el mismo nivel técnico e interpretativo no pudo en vida generar ese mismo reconocimiento y su contribución en el mundo fue revalorizado después de su muerte.

Protagonistas cada uno de su historia y antagonistas al mismo tiempo, la contribución de Agustín Barrios fue más allá de la simple ejecución e interpretación y sus obras ampliamente difundidas y reconocidas son joyas de la música americana para la guitarra del siglo XX. El guitarrista John Williams (alumno directo de Andrés Segovia) atrajo la atención en la música de Barrios gracias a su disco: *John Williams – Barrios de CBS Masterworks de 1977*, a partir de ahí el reconocimiento y la difusión del trabajo de Barrios como compositor iría en escalada a nivel mundial.

Desde mi época estudiantil en la Escuela Nacional de Música de la UNAM me he sentido profundamente atraída hacia la música de Barrios. Su música me atrapa, me inspira y es capaz de conectar mi mente y mi espíritu de maneras que me es difícil explicar con palabras; es por ello, que el tema central de mi tesis está dedicada a la vida y obra de este gran músico y en especial al análisis de su obra *La catedral*, con la intención de hacer una

propuesta de edición práctica para que otros alumnos y guitarristas que como yo gustan de su música puedan acceder a mi edición como una herramienta válida de estudio que les permita comprender a priori los elementos de esta obra y así tener un estudio más consciente y mejor dirigido desde el inicio.

Esta tesis consta de tres capítulos: en el capítulo uno encontraremos información relativa a la vida de este músico y las características de la época artística en la que se desarrolló. En el capítulo dos se abordarán aspectos relativos a su técnica de ejecución, así como su estilo compositivo. En el capítulo tres por otro lado, se hace una revisión historiográfica de *La catedral*, se analizan las grabaciones de algunos guitarristas nacionales e internacionales que han interpretado su obra, se hace una revisión exhaustiva de los manuscritos existentes, se comparan de las primeras ediciones que aparecieron durante la época de los años 1970 y 1980 y posteriormente se hace un análisis estructural de cada movimiento para finalmente proponer mi edición práctica que está disponible como último apartado del tercer capítulo.

Al final de la tesis se encuentra la sección de anexos en donde encontrarán los manuscritos actualmente disponibles de *La catedral*, también se incluyen otros documentos relacionados con este trabajo de investigación que podrían resultar de interés.

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

Y me dijo: «Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos»

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

Tomóla, obedeciendo el mandato de TUPA poniéndola bien junto al corazón, abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente.

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

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

Agustín Barrios Mangoré¹

¹ Stover, Richard D. *Six Silver moonbeams* "The life and Times of Agustín Barrios Mangoré". Clovis, California: Querico Publications. 1992, 111.

1. El entorno histórico y musical de Agustín Barrios “Mangoré”

1.1 Semblanza Biográfica

Agustín Pío Barrios Ferreira nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay, hijo de los argentinos Doroteo Barrios y Martina Ferreira.² Nacido en el seno de una familia diplomática con un sólido gusto por la música, la filosofía y las letras, comenzó a tocar la guitarra a muy temprana edad gracias a la influencia de su padre Don Doroteo Barrios quien era un aficionado de las danzas populares sudamericanas que solía tocar con su guitarra.



Figura 1.1. Fotografía: Anónimo.
Título: **Barrios Agustín, 1910.**
Imagen tomada de barriosworldwid
(Página Web en línea) Disponible:
<http://www.barriosworldwide.com>.
(Consulta: 2023, febrero 11)

Sus primeros años como guitarrista los estudió bajo la tutela del profesor Gustavo Sosa Escalada (1877 – 1943), quien a temprana edad introdujo a Barrios en los métodos de estudio de los clásicos Ferdinando Carulli, Fernando Sor y Dionisio Aguado; así como los románticos, Francisco Tárrega, José Viñas, Julián Arcas y Juan Parga entre otros. Al mismo tiempo también continuó con la ejecución de piezas populares sudamericanas que formaban parte de su herencia musical como por ejemplo los arreglos del folclorista Juan Alanis.

Agustín Pío Barrios fue un guitarrista y compositor dedicado, que sobresalió por sus capacidades técnicas e interpretativas. Fue un excelente dibujante, calígrafo y políglota (guaraní, inglés, francés y alemán), y mostró, además un gran interés por la filosofía, poesía y la teosofía.

Gracias a Gustavo Sosa Escalada, se trasladó a la capital (Asunción) para continuar con sus estudios. Agustín Barrios llegó a la edad de 13 años y fue inscrito en el *Colegio*

² Martina Ferreira nació en la provincia de Corrientes, Argentina pero su madre fue Encarnación Ferreya de nacionalidad paraguaya que tuvo que escapar de Paraguay durante la guerra de la triple alianza, motivo por el cual su hija Martina nace en Argentina, pero su herencia familiar es paraguaya y por lo tanto Guarní.

Nacional de Asunción para realizar sus estudios secundarios y en el *Instituto Paraguayo* para estudiar guitarra bajo la dirección de Sosa Escalada. Ahí tuvo la oportunidad de conocer al maestro Niccolino Pellegrini³ con quien estudió teoría musical. Gracias a él y a Gustavo Sosa Escalada, el joven Barrios tuvo la oportunidad de recibir una educación musical completa pero no formal.

Debido a las condiciones de las artes en América Latina (mismas que aún prevalecen) el joven Agustín Barrios descubrió que era difícil vivir solo del concertismo, por ello se vio en la necesidad de ofrecer clases de guitarra, además de probar en otros trabajos ajenos al mundo artístico por algún tiempo.

Paraguay no estuvo a la altura de sus expectativas artísticas por lo que después de algunos años, salió de su natal Paraguay para tocar en otros destinos. El primero de ellos fue Argentina, a donde se trasladó en 1909⁴ y en donde tuvo la oportunidad de escuchar a grandes guitarristas de la época provenientes de Europa. También tuvo la oportunidad de entablar relaciones con otros artistas, profesionales e intelectuales y acceder a música clásica, popular y folclórica que forman parte de su estilo compositivo.

Durante su estancia en Argentina tuvo contacto con la música incidental que se hacía en el cine que por ese entonces era mudo. Musicalizar las escenas de las películas le permitió improvisar muy a menudo. Su comienzo como “gran concertista” en Argentina no fue fácil, además de ambientar los filmes mudos con música incidental, Barrios también tocó en obras de teatro, cafés y funciones privadas, todo lo necesario para proveer un sustento.



Figura 1.2. Fotografía: Anónimo. Título: **Barrios Agustín, Martín Borda y Pagola y Carlos Trápani. Montevideo Uruguay, 1912.** Imagen tomada de Portal de Acervo Cultural (Página Web en línea) Disponible: <http://acervo.observatoriocultural.gov.py> (Consulta: 2023, febrero 11)

³ Niccolino Pellegrini: músico de origen italiano radicado en Paraguay, director del Instituto Paraguayo y fundador de la banda de policía de Asunción, en época de Barrios.

⁴ Stover, *Six Silver moonbeams*, 33.

En 1912, Barrios conoce en Uruguay al ganadero Martín Borda y Pagola⁵, quien además de su amigo se convirtió en su benefactor, lo cual le permitió concentrarse en la composición por algún tiempo. La relación que Agustín Barrios tendría con Martín Borda y Pagola sería crucial no solo desde el punto de vista emocional y económico; gracias a él, Barrios escribió en el papel mucha de su música.

Borda y Pagola fue el encargado de conservar muchos de sus manuscritos haciendo posible parte del legado de Agustín Barrios. Actualmente estos manuscritos forman la *Colección Martín Borda y Pagola*⁶. En Montevideo, conoció a Carlos Trápani⁷, quien se convirtió en su promotor y primer editor de sus obras (1921); sin embargo, Barrios siempre mostró interés en publicar sus obras en Estados Unidos, hecho que jamás logró concretar en vida.

Barrios recibió duras críticas en Argentina en parte por su repertorio (a menudo folclórico y modesto), así como por el uso de cuerdas de metal que a diferencia de las cuerdas de tripa que proporcionaban un sonido más dulce y redondo impactaban directamente en su sonido, el cual era mucho más brillante y directo y le permitían además tener una amplia gama de timbres y efectos sonoros que no eran posibles con las cuerdas de tripa. En estas críticas podría haber influido el hecho de que por aquellas épocas Argentina estaba llena de inmigrantes europeos que estaban más inclinados hacia la música y vanguardia europea que a la americana; es decir, a la tradición guitarrística que había sido heredada por guitarristas como Fernando Sor, Dionisio Aguado y Francisco Tárrega en donde el uso de cuerdas de tripa en la ejecución de este tipo de repertorio era lo usual. En esta confrontación Barrios no solamente usaba cuerdas de metal, además como el hábil compositor que era, gustaba de incluir motivos folclóricos de Latinoamérica en varias de sus obras, hecho que no agradaba a los puristas de la antigua escuela europea.

Richard D. Stover⁸ creía que Barrios utilizaba cuerdas de metal debido a que eran las únicas cuerdas disponibles en su natal San Juan Bautista de las Misiones cuando comenzó a

⁵ Martín Borda y Pagola: ganadero de origen uruguayo y guitarrista aficionado que apoyó financieramente a Barrios por al menos 15 años. Gracias a él se conservan un número significativo de sus obras hoy en día.

⁶ Colección Martín Borda y Pagola: es una colección de fotografías, cartas y manuscritos originales de Agustín Barrios.

⁷ Carlos Trápani: De origen uruguayo fue el primer editor de las obras de Barrios.

⁸ Stover, Richard D. *Six Silver moonbeams "The life and Times of Agustín Barrios Mangoré"*. Clovis, California: Querico Publications. 1992.

estudiar y Cayo Sila Godoy⁹ cree que fue debido a que le sudaban las palmas de las manos, particularmente cuando se tenía que presentar en público impidiendo así el uso de las cuerdas de tripa. En investigaciones más recientes¹⁰ se asegura que Agustín Barrios utilizó cuerdas metálicas como en el violín, al igual que su padre Don Doroteo Barrios y decidió continuar con su uso posteriormente.

Cualesquiera que haya sido el motivo, lo cierto es que Barrios estaba muy acostumbrado al sonido metálico de este tipo de cuerdas y se sentía mucho más atraído por la música popular y folclórica en donde no importaba el tipo de sonido que producía al tocar. A pesar de ello, trabajó constantemente en su “**toque**”¹¹, desarrollando así una amplia variedad de sordinas que tenían como propósito mitigar el sonido metálico de las mismas.

Utilizar cuerdas metálicas trajo para Barrios como consecuencia muy positiva la exploración tímbrica de su instrumento a través del ataque y colocación de los dedos de la mano derecha, que comparada con un ataque recto y frontal que muchos guitarristas de la época tenían proveía a su interpretación muchas más posibilidades tímbricas y de interpretación.

Abatido por las duras críticas de los argentinos, Barrios se trasladó a Brasil en 1916. A partir de ahí se puede notar un considerable crecimiento artístico. Aumentó significativamente su repertorio (incluyendo varias piezas de música clásica); así como sus propias composiciones (ej. *Un sueño en la floresta*, 1918, *La catedral*, 1921, etc.) y numerosas transcripciones para guitarra.

Existen muchas evidencias de la gran cantidad de conciertos que dio a lo largo de su vida tanto en su natal Paraguay como en otras partes de América Latina y Europa. La precariedad y la falta de aprecio por las artes sobre todo en Latinoamérica evitó que Barrios pudiera traducir su éxito artístico en éxito monetario. Su amigo y mecenas Martín Borda y Pagola lo apoyó moral y financieramente durante muchos años y recurría a él cada vez que era necesario.

⁹ Godoy, Sila y Szarán Luis. Mangoré “*Vida y obra de Agustín Barrios*” Asunción, Paraguay: Editorial Don Bosco/ Editorial Ñandutí, 1994.

¹⁰ Pinnell Richard T and Sheppard Frederick “The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré”. Los Ángeles, California. America Guitar Foundation of América. 2020.

¹¹ “Toque”: es un recurso técnico empleado en la guitarra clásica que determina la forma y ángulo en el que un guitarrista pulsa las cuerdas.

Richard D. Stover sostiene que fue el primer guitarrista clásico¹² en grabar su música de manera profesional en discos de acetato (posteriormente vinilo) de 78 rpm gracias a la compañía Atlanta/Artigas (Uruguay). Posteriormente grabará también para Odeón Recording Company (Argentina) y Crosley Home Recorder (El Salvador). Grabar en 78 rpm tenía varios inconvenientes ligados sobre todo a la duración, pues a menudo se tenían que recortar¹³ las piezas y/o tocarlas en una velocidad distinta a la original¹⁴ para que los surcos de sonido pudieran entrar en la limitada capacidad de almacenamiento de este soporte de grabación si se compara con los que están disponibles actualmente.



Figura 1.3 Foto: Archivo ÚH. Título: **Inalcanzable. Vestido como el cacique Nitsuga Mangoré.** Imagen tomada de Última Hora 50 años (Página Web en línea). Disponible: <https://www.ultimahora.com/> Consulta: 2023, febrero 11)

Barrios fue un genio incomprendido, que sufrió tribulaciones económicas durante toda su vida, pero esto no le impidió ser generoso con personas menos afortunadas que él cada vez que podía. El rechazo constante de los críticos fue tal vez la razón por la cual ya a partir de 1930¹⁵ se puede observar una gradual transición de “Agustín Pío Barrios” a “Nitsuga¹⁶ Mangoré”. A partir de su estancia en Brasil es donde se observa esta transformación en el nombre y en la vestimenta que usaba para presentarse.

En 1932¹⁷ se presentó en Venezuela con gran éxito en donde el instrumento nacional por excelencia era la guitarra. Posteriormente se presentó en Colombia, Panamá y Costa Rica logrando obtener finalmente el reconocimiento como un gran artista no solo desde el punto de vista técnico sino también por su sensibilidad y gran capacidad para comunicar a través de su arte. Durante este periodo Barrios pudo

¹² Stover, *Six Silver moonbeams*, 46 – 47.

¹³ “Recortar”: término empleado para indicar que una obra no fue grabada en su extensión total.

¹⁴ “Original”: Velocidad establecida por el autor en una partitura.

¹⁵ Stover, *Six Silver moonbeams*, 111.

¹⁶ Nitsuga: es el nombre de Agustín escrito al revés. Stover, Richard D. *Six Silver moonbeams “The life and Times of Agustín Barrios Mangoré”*. Clovis, California: Querico Publications. 1992, 113.

¹⁷ Stover, *Six Silver moonbeams*, 126.

saborear finalmente el éxito debido a que fue muy bien recibido además de que pudo convivir con personalidades de las más altas esferas de la sociedad.

Agustín Barrios fue claramente un nacionalista. En una entrevista hecha en El Salvador para el periódico La prensa el 12 de julio de 1933, declaró lo siguiente:

A lo largo de las Américas en este momento hay una tendencia de nacionalismo; esto se observa en América del Sur y Central. En México, por lo que entiendo, el sentimiento nacionalista es más profundo. Estamos cansados de las imitaciones, y estamos volviendo a lo que es nuestro. Europa se dirige indiscutiblemente hacia la decadencia mientras estamos en el camino de escalar grandes alturas. América tiene un futuro brillante y esto se ve reflejado en las artes, en la literatura, la escultura, las artes pictográficas y música ¹⁸

Sus primeros desencuentros con la crítica argentina de la época fueron debido a esto, ya que en su repertorio de concierto predominaba mucha música popular y folclórica, por lo que de manera paulatina tuvo que introducir piezas “clásicas” en su programa (Bach, Sor, Albéniz, Tárrega, etc.). Sin embargo, nunca abandonó sus raíces y su música es un claro ejemplo de esto. Su mejor época como concertista fue vestido como indio guaraní tomando de esta cultura el nombre de Mangoré (antiguo jefe guaraní que muere trágicamente por amor).

El nacionalismo como corriente estética se inicia en Europa en el siglo XIX, pero en América se desarrolla más tarde en el siglo XX. Para entender el nacionalismo paraguayo y por ende parte de la cultura, educación y forma de pensar de Agustín Barrios probablemente haya que remitirse a la Guerra de la triple Alianza que se desarrolló en Paraguay antes de que Barrios naciera, específicamente entre el 1865 y el 1870.

Esta guerra ayudó a forjar el sentimiento nacionalista que se desarrolló en esa región sudamericana conformada por Brazil, Paraguay, Uruguay y Argentina quienes tenían relativamente poco tiempo de haberse independizado de sus colonizadores. Durante esta guerra, más de la mitad de los paraguayos perdieron la vida, de los cuales el 80% aproximadamente eran hombres, lo que trajo como consecuencia una crisis demográfica debido a que en Paraguay, después de la guerra había más mujeres que hombres. No solo

¹⁸ Stover, *Six Silver moonbeams*, 146.

eso; Paraguay perdió en esta guerra parte de su territorio (25% aproximadamente) y quedó endeudado. La disparidad entre los contrincantes, de los cuales Paraguay era el más débil, trajo como consecuencia que el nacionalismo paraguayo fuera más exacerbado.

Para 1933¹⁹ Barrios visita por primera vez El Salvador y Guatemala presentándose con gran éxito y en ese mismo año²⁰ llegaría a México, en donde compuso la canción de *La hilandera* que fue dedicada a Heriberto Lascano. Barrios solía dedicar obras a conocidos y amigos (Ej. *Las abejas* dedicado a Martín Borda y Pagola, *Vals Op.8 No.4* dedicado a Dionisio Basualdo, *Lalita* dedicada a Lalyta Almirón, etc.).

Agustín Pío Barrios no pudo llegar con su gira a Estados Unidos, debido a que le fue negada la visa estadounidense a su compañera sentimental Gloria Silva. Otra hipótesis apunta al hecho de que tanto Gloria como Barrios no contaban con el documento (pasaporte) necesario para iniciar los trámites de su visado²¹.

En México conoció al embajador paraguayo Tomás Salomoni quien al igual que Martín Borda y Pagola se convertiría en su protector y amigo. Tomas Salomoni fue quien finalmente logró convencer a Barrios de que presentarse en el escenario personificado de “Nitsuga Mangoré” podría considerarse inapropiado. Gracias a Salomoni, Barrios pudo trasladarse primero a Cuba y posteriormente a Europa para presentarse en países como Bélgica y España. El estallido de la guerra civil española lo obligaría a regresar a América.

En 1939²² sus problemas de corazón comenzaron a ser evidentes, mismos que ignoró en un principio y que finalmente serían los causantes de su deceso unos años más adelante. Ese mismo año se traslada definitivamente a El Salvador gracias a la invitación del presidente salvadoreño General Maximiliano Hernández Martínez para trabajar como profesor en el conservatorio de música Rafael Olmedo. Aunque continuó dando conciertos, sus últimos años los dedicó principalmente a la enseñanza de la guitarra; es por ello que en esta época compone muchas piezas de estudio. Un ejemplo de ello es: *Estudio para ambas manos* (1940), *Estudio del ligado 1 y 3*, *Estudio en arpeggio* (1941), *Escala y Preludio* (1942) entre otras composiciones y arreglos de otros compositores.

¹⁹ Stover, *Six Silver moonbeams*,145.

²⁰ Stover, *Six Silver moonbeams*,150.

²¹ Stover, *Six Silver moonbeams*,151.

²² Stover, *Six Silver moonbeams*,166.

Como compositor Barrios logra fusionar exitosamente elementos de la música tradicional Iberoamericana (*choro, estilo, cueca, maxixe, milonga, pericón, tango, zamba, zapateado*) con los estilos compositivos de Europa. Con ello, se ubicó entre los primeros compositores sudamericanos en introducir elementos de la música popular dentro de la música escolástica. Su entendimiento sobre el folclore se debe en gran parte a la gran cantidad de viajes y estancias prolongadas que experimentó a lo largo de sus giras musicales. Separar este elemento en muchas de sus obras es casi imposible y es por ello que entre su catálogo se destaca *La catedral*, la única pieza escrita que respeta los cánones de la composición formal de la música culta y en donde no se observan elementos de la música tradicional de algún lugar de América Latina excepto tal vez por el Preludio.

El guitarrista y compositor paraguayo Cayo Sila Godoy²³ (1919 – 2014) escribió al respecto en 1944 poco después de la muerte de Agustín Barrios lo siguiente: “Hay países en América en los que las composiciones de Barrios sobre motivos folclóricos no han sido superadas por músicos nativos de esas naciones”²⁴

Compuso más de 300 obras para guitarra en varios estilos musicales como el barroco, clásico, romántico y descriptivo y en distintos formatos como preludios, estudios, suites, vales, mazurcas, tarantelas y romanzas; etc. El esfuerzo por rastrear y reunir sus partituras y discos a lo largo de los años son resultado de la revalorización de su trabajo musical como compositor y su importancia dentro de la historia de la guitarra de concierto del siglo XX. Actualmente existe un amplio catálogo disponible de su música con editoriales como Mel Bay Publications y Les Productions d’OZ solo por mencionar algunas.

En su trabajo como compositor se puede observar un manejo impecable de la armonía, el contrapunto y la estructura musical. Otro elemento a considerar es la complejidad técnica e interpretativa que implica el estudio de un gran número de ellas. En la siguiente tabla (Figura 1.4), se muestran algunas obras que contienen elementos de un alto grado de dificultad tanto técnica como interpretativa.

²³ Cayo Sila Godoy: reconocido guitarrista y compositor de origen Paraguayo.

²⁴ Stover, *Six Silver moonbeams*, 180.

Obras con alto grado de dificultad técnica e interpretativa

Figura No.1.4

OBRA	AÑO
Un sueño en la floresta	1918
Pagina d'album	1919
Mazurka Appassionata	1919
La Catedral (I.Andante Religioso; II. Allegro Solemne)	1921
Preludio en Sol	1921
Valses Op.8	1923
Danzas Paraguayas	1924
Choro Da Saudade	1929
Julia Florida (Barcarola)	1938
Una Limosna por el Amor de Dios	1944

Barrios se presentó en varios países de Sudamérica, Centroamérica y Caribe: Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile, México, Guatemala, Honduras, Panamá, Colombia, Cuba, Haití, República Dominicana, Trinidad y Tobago, Puerto Rico, etc. Fue el único guitarrista sudamericano de su época que no hizo distinción entre las ciudades, foros y/o público; lo mismo podía presentarse en una gran ciudad o un gran teatro o bien podía tocar en pueblos pequeños en donde muy a menudo el pago no cubría siquiera los honorarios del guitarrista. Amable y generoso decidió dedicarse por completo a la guitarra a pesar de que ello significó toda una vida de privaciones económicas.

Su extensa gira inició en 1910 y culminó en 1944 con su muerte, logrando presentarse también en Europa en países como España, Alemania, Bélgica e Inglaterra. Cabe mencionar que Barrios solía quedarse semanas y hasta meses en varios de los países donde se presentaba y tuvo la oportunidad de vivir por períodos más largos en: Argentina, Brasil, Uruguay, Venezuela, Costa Rica y El Salvador (Figura 1.5).

Con un corazón sumamente debilitado moriría en El Salvador el 7 de agosto de 1944 a la edad de 59 años. En su acta de defunción fue registrada como la causa de muerte “Insuficiencia Cardíaca”. A su última composición hecha apenas dos meses antes de morir se le conoce como *El gran trémolo* o *Una limosna por el amor de Dios*.

Desplazamientos de Agustín Barrios por Latinoamérica.

Figura No.1.5

PAIS	PERIODO	AÑOS	EDAD
Argentina	1910 - 1912	2 años	24 años
Uruguay	1912-1916 aprox	9 años	27-31 años
	1920 – 1926 aprox		34-39 años
Brasil	1916-1920	4 años	30-34 años
	1923 - 1926	3 años	
	1930	1 año	
Paraguay	1922 - 1923	Retorna a su tierra después de 12 años de gira.	36 años
Venezuela	1932		40 años
Costa Rica	1933	1 Año	41 años
El Salvador	1940 - 1944	4 años	56 años



Figura 1.6. Fotografía: Carlos RM. 2014. Título: Museo Nacional de Antropología Dr. David J. Guzmán (MUNA) San Salvador, El Salvador. Exposición “Bajo el Signo de Mangoré” Imagen tomada del Portal Flickr (Página Web en línea) Disponible en: <https://www.flickr.com>. (Consulta: 2023, febrero 12)

1.2 El Contexto Histórico de “Mangoré”

Para poner en contexto a Agustín Barrios Mangoré es necesario entender el contexto histórico y social en el cual Barrios creció y se forjó como músico. Paraguay se encuentra ubicado en el corazón de América del Sur, colindando con Bolivia, Brasil y Argentina. La mayor parte de los inmigrantes europeos recibidos en ese siglo (XIX) se alojaron en países como Argentina y Uruguay, hecho que beneficiaría a estos dos países en todos los ámbitos posibles (económico y cultural, principalmente). Paraguay era un país próspero hasta antes de la Guerra de la Triple Alianza.

Antes del nacimiento de Barrios se desarrolló en Paraguay la guerra de Guasú o Guerra de la Triple alianza; conflicto que inició en un primer momento debido a cuestiones de índole político y económico y que rápidamente escaló a una disputa armada en la cual estuvieron involucradas cuatro naciones: Paraguay por una parte y Brasil, Uruguay y Argentina por la otra.



Figura 1. 7. Imagen: Worl Atlas. Título: **Bandera de Paraguay**. Imagen tomada de Worl Atlas (Página Web en línea). Disponible: <http://worldatlas.com> Consulta: 2023, febrero 11)



Figura 1. 8. Imagen: CIA. Título: **Mapa político pequeña escala de Paraguay**. Imagen tomada de Mapas Owje (Página Web en línea). Disponible: <http://mapas.owje.com> Consulta: 2023, febrero 11)

En esta guerra sumamente desigual que duraría 6 años (1864 – 1870) perecieron aproximadamente la mitad de los paraguayos. Inició en Uruguay debido a que existía una disputa armada entre los dos partidos políticos predominantes en el país: el partido blanco y el partido colorado. El conflicto se desarrolló posteriormente entre los países de Uruguay, Paraguay, Brasil y Argentina.

El 1º de mayo de 1865 fue firmada la Triple Alianza entre Uruguay, Brasil y Argentina en contra de Paraguay, quienes eran muy superiores en número y armamento. La guerra se empezó a pelear mayoritariamente en el territorio paraguayo que pasó de una estrategia ofensiva a una defensiva. El conflicto duraría varios años terminado en una guerra total en donde tuvieron que luchar niños y ancianos por parte del ejército paraguayo.

La población de este país terminó reducida a la mitad. La agricultura y la ganadería habían desaparecido lo cual trajo como consecuencia que el país tuviera que importar cualquier cantidad de artículos básicos debido a que el sistema de producción de bienes era inexistente. Y no solo eso, Brasil estuvo en Paraguay hasta 1876 mientras que Argentina lo haría hasta 1879. Para el final del conflicto Paraguay había perdido parte de su territorio y había quedado sumido en la pobreza y la carestía.

Territorio de Paraguay antes y después de la Guerra de la Triple Alianza



Figura 1. 9. Imagen: BBC, 2020. Título. **Territorio de Paraguay antes y después de la Guerra de la Triple Alianza.** Imagen tomada de BBC News Mundo (Página Web en línea). Disponible: <http://bbc.com> (Consulta: 2023, febrero 11)

La guerra de la Triple alianza está considerada como la guerra más sangrienta de América del Sur de todos los tiempos. Este conflicto armado ayudó entre otros factores al desarrollo del nacionalismo en la región y particularmente en Paraguay quien fue el país más afectado al término de esta guerra.

Otro hecho de relevancia que es necesario mencionar en este sentido, es el relativo a la herencia cultural guaraní²⁵ que se mantuvo fuerte en la población durante la época de la colonia, siendo el único país sudamericano en incluir en su constitución el uso de dos lenguas (castellano y guaraní²⁶ respectivamente).

²⁵ Los guaraníes fueron un grupo de pueblos nativos que se establecieron en los territorios de la actual Paraguay, Argentina, Brasil, Bolivia y algunas zonas de Uruguay y por lo tanto forman parte de la cultura de estos pueblos proviene de esta herencia indígena.

²⁶ Guaraní: Lengua materna del Paraguay

Este sentimiento nacionalista permeó fuertemente en Barrios quien nació en 1885 mientras el país se recuperaba de la devastadora guerra. Su recuperación después de la guerra será gracias a la demanda de materias primas por parte de monopolios comerciales extranjeros y a la ganadería. Como en otras partes del territorio americano, en Paraguay los latifundistas evitarán el desarrollo de pequeños agricultores, acentuando la pobreza entre los grupos más vulnerables.

Un número significativo de inmigrantes europeos llegaron a Paraguay después de la guerra, particularmente a Asunción, en donde se concentraron las actividades económicas, políticas y culturales del país y dejando de lado las regiones del interior, entre ellas San Juan Bautista de las Misiones. El padre de Agustín Barrios, Don Doroteo Barrios había sido nombrado vicecónsul de Argentina en Paraguay y fijado residencia en San Juan Bautista de las Misiones en la época de su nacimiento. Sin maestros de música disponibles en su área, Barrios tuvo como influencia musical a su padre Don Doroteo Barrios que gustaba de tocar la guitarra y amenizar las tertulias familiares con valeses, polcas y otros ritmos folclóricos propios del país y de la región.

La discrepancia económica y cultural de Paraguay estaba muy alejada de las condiciones de Argentina y Uruguay que habían recibido por una parte el grueso de la inmigración europea y por la otra el hecho de que ellos no habían quedado devastados al término de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870).

En este contexto, Barrios creció e inició su transformación como artista, las condiciones económicas, políticas y culturales le obligaron a salir del Paraguay (1910) bajo la influencia del español Viriato Díaz Pérez para poder desarrollar su arte, debido a que en estas condiciones no podía prosperar como artista. Su regreso a Paraguay sería 12 años más tarde (1922) ya consagrado como un gran compositor e intérprete. En 1923 la situación política era tan inestable que Agustín Barrios se tuvo que marchar de Paraguay realizando un último concierto tocando al aire libre en la Plaza Uruguaya por haberle negado el Teatro Municipal para su exhibición. Después de este último encuentro se marchó a Uruguay y continuó su peregrinación hasta llegar a México, Guatemala y finalmente El Salvador donde moriría en 1944 y donde se encuentran sus restos.



Figura 1.10. Fotografía: LA PRENSA/ archivo Título: **La tumba de Mangoré se encuentra en el cementerio Los Ilustres.** Imagen tomada de La Prensa Gráfica (Página Web en línea) Disponible: <http://www.laprensagrafica.com> (Consulta: 2023, febrero 11)

Agustín Barrios Mangoré se encuentra enterrado en el cementerio de Los Ilustres de San Salvador. Se han hecho dos tentativas para trasladar sus restos a Paraguay, mismos que han sido desechados por el gobierno Salvadoreño, debido a que la tumba del célebre compositor y guitarrista está considerada como un monumento nacional de El Salvador.

1.3 El Romanticismo a finales del siglo XIX

El romanticismo como corriente estética surge en Europa a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, iniciando en Alemania e Inglaterra y extendiéndose por toda Europa y América posteriormente. Las primeras manifestaciones en hacer este cambio de paradigma del Neo-clasicismo así como de la Ilustración hacia una nueva forma de pensamiento y acción fue la literatura; escritores como Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Lord Byron (1788-1824), Víctor Hugo (1802-1885), entre otros se encargaron de valorar la subjetividad del artista en la producción de sus obras. Como corriente artística estuvo caracterizado por una ruptura con la tradición; este nuevo espíritu creador fue abrazado por las artes, la filosofía, la política e incluso la ciencia.

Desde el punto de vista geopolítico esta época se distingue por las distintas guerras de independencia que se dieron a lo largo de Europa y América. Un ejemplo de ellas son:

1. Europa

- La Revolución Francesa (1799). Movimiento en contra de la monarquía absoluta en Francia.
- Guerra de independencia española (1808 – 1814). Movimiento en contra de la monarquía española y la invasión napoleónica.
- Guerra de independencia italiana. (1848) Primera guerra de independencia. (1859) Segunda guerra de independencia.

2. América

- Independencia de las Trece Colonias (1783). La primera en América que se independiza en este caso de Gran Bretaña.
- Independencia de México (1810). Se independiza de España.
- Independencia de Brasil (1822). Se independiza de Portugal.
- Independencia de Argentina (1816). Se independiza de España.
- Independencia de Uruguay (1825). Se independiza de España.
- Independencia de Paraguay (1842). Se independiza de España.

Desde el punto de vista artístico se observa claramente un cambio en el paradigma que fue heredado gracias a la Ilustración del siglo XVIII. Se hace una clara distinción entre las artes mayores y las artes menores y se observa una ruptura gradual con el mecenazgo que durante muchos siglos fue el motor de creación en la escultura, pintura, arquitectura, música, etc.

En este periodo habrá un incremento en el número de personas que aprenderán a tocar un instrumento musical debido en parte, a que tendrán más tiempo y recursos para dedicarse al aprendizaje de la música, lo que también traerá como consecuencia el aumento en la construcción de instrumentos musicales.

Durante el periodo Neoclásico se revalorizan los cánones de la antigüedad Greco - Romana dando paso a una corriente estética de imitación, proporción y equilibrio. Durante el Romanticismo por otro lado se da paso a la originalidad, imaginación y expresión de la individualidad del artista, poniendo las emociones por encima de la forma y el orden. Esta libertad creadora trajo como consecuencia la pérdida de la sensación de seguridad que proveían las obras por encargo y que solían tener un tema y estilo bien definidos. En esta

época no hay un molde establecido y el arte hasta cierto punto era ecléctico²⁷ al menos en sus inicios. Los artistas se inclinaron por lo novedoso, hubo muchas innovaciones técnicas a consecuencia de la revolución industrial y muchos artistas optaron más por la experimentación. Rousseau fue el filósofo adoptado por los románticos debido a que en sus escritos sentó las bases para justificar la imposición de la emoción sobre la razón, nada más alejado de los principios rectores del periodo clásico llamado el *Siglo de la Luces*²⁸.

En la pintura por ejemplo podemos observar a finales del 1700 y principios del 1800 que los pintores se empezaron a alejar de los temas de la antigüedad greco-romana y a interesarse más por retratar pasajes de la historia moderna, como por ejemplo *La muerte de Marat* (1793) de Jacques – Louis David que siendo neoclásico retrata este pasaje de la historia.

Un factor que afectó el desarrollo de las artes durante este periodo y los subsecuentes fue la revolución industrial; la producción en serie de diversos artículos puso en jaque a distintos oficios que fueron desapareciendo poco a poco. Los gustos de un cierto porcentaje de la población fueron afectados por la producción de obras de bajo costo. La nueva clase media surgida en este periodo gracias a la revolución industrial y a los nuevos medios de producción carecía de una verdadera tradición y conocimientos, lo que terminó modificando gradualmente los gustos del público.

Los artistas se dividieron en dos: aquellos que realizaban sus obras con fines de lucro y se cuadraron con los gustos y deseos del público y aquellos que veían sus obras como un vehículo para expresar su individualidad y necesidades creadoras más íntimas. Muchos de estos artistas (los del segundo grupo) solo obtuvieron el reconocimiento de su contribución artística en la historia después de su muerte, como le pasaría al mismo Barrios quien realmente ha sido apreciado y valorado con mayor objetividad después de su deceso.

En Europa el centro artístico de este movimiento fue París, Francia al menos en lo que a pintura se refiere. En América este periodo artístico se desarrolló en una época posterior y con algunas características propias del contexto económico, político y social imperante en el continente americano.

²⁷ Ecléctico: Es un término que se utiliza para indicar que algo (persona o cosa) no tiene un estilo definido y toma o está conformado por elementos o ideas de distintos orígenes, estilos y/o características.

²⁸ Siglo de las Luces : Término empleado para denominar al movimiento cultural e intelectual desarrollado en Europa durante el siglo XVIII en países como Inglaterra, Francia y Alemania.

Durante la segunda mitad del siglo XIX aparecerán inventos que tendrán un impacto significativo en algunas artes y en el estilo de vida de las personas en general, como por ejemplo la aparición de la cámara fotográfica (1839) de la cual se desprende un nuevo arte llamado fotografía. Este invento dio paso al cinematógrafo desarrollado en Francia por los hermanos Lumière (1895) del cual nace lo que hoy es considerado como el séptimo arte, es decir, el cine. El fononautógrafo (1857) del francés Édouard - Leon Scott de Martinville fue el primer invento capaz de probar que las ondas de sonido podían capturarse en un cilindro de cera. En 1877 Thomas Alba Edison desarrolló el fonógrafo, considerado como el primer aparato capaz de grabar y reproducir sonido y que 10 años más tarde se transformaría en gramófono a consecuencia de las modificaciones hechas por el inventor Emil Berliner, quien desarrolló como soporte de grabación un disco plano en lugar de un rodillo de cera, naciendo de este modo la industria discográfica. Gracias a estos dos inventos (fonógrafo y gramófono) los músicos pudieron dejar una evidencia tangible de su música y de su arte. La forma de consumir y escuchar música se transformó para las siguientes generaciones, entre ellas, la de nosotros. Gracias a estos inventos Agustín Barrios pudo dejar constancia no solo de su música, si no de su trabajo como ejecutante e intérprete. Es muy posible que haya sido el primer guitarrista clásico americano en grabar en este tipo de formato auditivo (disco plano)²⁹. Aquí en México existe el antecedente del guitarrista y compositor veracruzano Octaviano Yañez quien cuenta con grabaciones que resalen a 1906, pero cuyo repertorio grabado fue popular y no clásico³⁰.

Las primeras grabaciones de Barrios están datadas en el año 1914 y forman parte de su legado además de sus partituras. Grabó para la compañía discográfica Atlanta/ Artigas un total de 57 obras en 1914 y más adelante entre 1921 a 1929 grabó para la compañía Odeón otro tanto. En 1943, poco antes de su muerte, grabó en El Salvador dos discos más bajo el sello discográfico Cosley Home Recorder.

²⁹ Stover, *Six Silver moonbeams*, 46 y 47.

³⁰ Fonoteca Nacional, “15 minutos con Octaviano Yañez”, YouTube, 7 de julio del 2020. Video, 15:00.



Figura 1.11. Título: **Etiquetas de la empresa uruguaya Atlanta/ Artigas**. Imagen tomada del libro: Stover, Richard (1992). *Six Silver Moonbeams* (1ra Ed). USA: Querico Publications.

A finales del siglo XIX el arte romántico seguía transformándose, apareciendo así nuevos géneros y estilos como el *Art Nouveau* que se desarrolló principalmente en la arquitectura y las artes decorativas que buscaban dejar atrás los problemas creados gracias a la revolución industrial de este siglo y que se comentó anteriormente. La sociedad y el arte en su conjunto se encaminaba ya hacia el modernismo.

1.4 El Romanticismo en la Música

Al hablar del romanticismo musical, es necesario aclarar que mientras en otras artes esta transición se dio desde la imitación de las antiguas culturas greco-romanas, en el caso particular de la música, esta transición vino desde el clasicismo musical ya que la música empezó a escribirse a partir de la Edad Media gracias al surgimiento de la notación musical.

En cuanto a sus características generales, la música de este periodo buscará comunicar más que agradar. El instrumento predilecto de esta época será el piano, en gran medida por su gran capacidad armónica, así como su variedad tímbrica (ambas características propias de este periodo) y un gran número de obras serán de gran virtuosismo desde el punto de vista técnico. Las melodías acompañadas tuvieron un papel muy importante y la complejidad armónica tuvo un desarrollo muy notorio por lo que la música instrumental también pasará a ser protagonista de la escena musical

Los músicos de este periodo también buscarán como en otras artes romper con las reglas establecidas de la música buscando la originalidad, la variedad tímbrica y el desarrollo de la armonía como elementos centrales de la composición. El padre del romanticismo musical fue el alemán Ludwig Van Beethoven (1770 – 1829) quien fue considerado un rebelde por ir en contra de los cánones establecidos de la época.

Desde el punto de vista compositivo habrá un mayor uso del cromatismo, las alteraciones, las modulaciones y el uso de tonalidades menores con mayor frecuencia. El uso de ritmos variados también es una característica de este periodo, así como una mayor variedad y explotación tímbrica. El desarrollo de la Ópera como la máxima forma vocal tendrá su lugar en esta época y la Orquesta sinfónica seguirá su expansión tímbrica al incorporar en su dotación nuevos instrumentos sobre todo de aliento metal.

Los compositores del periodo romántico entrarán en conflicto con la forma clásica, lo que traerá como consecuencia la tendencia a componer piezas de un solo movimiento. En Alemania (cuna del romanticismo musical) se desarrollará con mayor plenitud el *Lied*³¹ asignándole al piano un mayor protagonismo y perdiendo así la función de instrumento acompañante. La balada³² se desarrollará gracias a su resurgimiento en esta época.

Habrà un interés genuino por incorporar elementos de la música folclórica a la música culta desarrollándose así un apasionado deseo de identidad nacional e independencia que posteriormente traerá como consecuencia el movimiento nacionalista en las artes y que buscaría reivindicar el folclore nacional en los distintos países, valorando las expresiones de la cultura desde dentro y no hacia fuera. Este movimiento empezó a gestarse en Rusia y en Europa del este en países como Polonia, Checoslovaquia y Hungría y extendiéndose inevitablemente al resto de Europa y posteriormente a América.

Una de las premisas de este movimiento lo constituyeron dos géneros: la canción popular y la danza popular; gracias a las cuáles en toda Europa hubo una reconfiguración amplia y meticulosa de estos géneros. Se pueden identificar ya desde finales del siglo XVIII la incorporación de melodías y motivos populares en la música culta, danzas como el vals comenzaron a representar un papel importante en la producción de los músicos del periodo romántico.

³¹ Lied: Palabra alemana que significa, cuyo uso se generalizó durante el siglo XV.

³² Balada: Canción épico-lírica medieval de la poesía inglesa desarrollada durante la Edad Media.

La importancia del Nacionalismo como corriente musical no tiene que ver sólo con el hecho de valorizar el folclore. Desde el punto de vista armónico la música popular no se sujeta a los rigurosos cánones de la música culta, lo que dio como resultado que en este periodo hubiera nuevas sucesiones interválicas y de acordes que hasta entonces no eran utilizados por compositores de la música escolástica, gestándose así nuevos horizontes que permitieron ampliar y refinar el sistema sonoro del periodo romántico.

Al hablar del nacionalismo como corriente es necesario aclarar que al igual que el resto de los períodos o corrientes artísticas, éstas no se dan de golpe si no de manera gradual y cada nación tendrá por ende sus propias características en cuanto al desarrollo de esta corriente se refiere. El desarrollo del nacionalismo es en cierto modo una consecuencia lógica en los lugares en donde las clases dominantes han adoptado como cultura las expresiones de otra cultura o como sucedió en América como respuesta a un sistema colonizador opresor. El nacionalismo como corriente artística, llegaría hasta los inicios del siglo XX cuando un conflicto armado de grandes proporciones irrumpió en Europa: La Primera Guerra Mundial.

1.5 El Romanticismo musical en Latinoamérica y el Nacionalismo.

Al hablar del Romanticismo en América Latina es necesario considerar varios aspectos; el primero de ellos es el que tiene que ver con los colonizadores de América: España, Portugal, Inglaterra, Francia entre otros y las consecuencias funestas que todas las civilizaciones americanas sufrieron de estos hechos a lo largo de los siglos y que son visibles a plena luz del siglo XXI como lo son por ejemplo: el idioma y la religión presentes en muchos países de Latinoamérica, particularmente de la española.

En el siglo XIX muchos países de América Latina se liberarán del yugo de sus colonizadores; estas luchas de independencia traerán como consecuencia la exaltación de los valores populares y nacionales en las nuevas naciones. En un primer paso se puede ubicar el movimiento nacionalista sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX; pero en muchos casos el movimiento nacionalista se prolongó hasta la primera mitad del siglo XX.

Ubicar el nacionalismo en un espacio temporal determinado resulta difícil ya que a diferencia de otros movimientos no hubo una uniformidad temporal e ideológica de manera específica. En México por ejemplo el nacionalismo se prolongará hasta 1950

aproximadamente, mientras que en Europa la Primera Guerra Mundial de 1915 marcaría una pausa repentina de las actividades artísticas. Por obvias razones, sin contar con el hecho de que en la historia Occidental, Europa fue durante mucho tiempo el puntero en cuanto a manifestaciones artísticas se refiere.

En América Latina se puede observar una progresiva adaptación de los bailes europeos de salón inspirados en motivos populares, ya desde la segunda mitad del siglo XIX. Algunos ejemplos que se pueden citar al respecto son las *contradanzas* de Manuel Samuell (1817 – 1870) y *Danzas Cubanas* de Ignacio Cervantes (1847 – 1905) en Cuba o *Aires de Pampa* de Alberto Williams (1862 – 1952) en Argentina. Otros ejemplos de esta corriente en el siglo XIX también son el vals *Sobre las Olas* de Juventino Rosas (1864 – 1994) en México.

En el siglo XX en el nacionalismo latinoamericano como en el europeo los compositores van a estar fuertemente influenciados por la música de sus respectivos países como: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México, Heitor Villa-lobos en Brasil y Alberto Ginastera en Argentina por citar algunos. Agustín Barrios Mangoré supo combinar de manera magistral la música popular y folclórica con la música académica.

Retomando el comentario del guitarrista y compositor paraguayo Cayo Sila Godoy de 1944 se puede leer lo siguiente: “Hay países en América en los que las composiciones de Barrios sobre motivos folclóricos no han sido superadas por músicos nativos de esas naciones”³³.

La formación musical de Barrios no fue fortuita. Aunado a su gran destreza como ejecutante e intérprete se le debe añadir su habilidad para transcribir y componer música, lo cual le permitió desarrollar obras dignas del nacionalismo latinoamericano, muchas de las cuales son referentes de su trabajo. En el estilo compositivo de Barrios se puede observar cómo supo adaptar las formas musicales europeas del siglo XIX (Ver figura 1.12). *Julia florida* por ejemplo, utiliza como forma musical la Barcarola³⁴, mientras que la canción de *Un sueño en la floresta* desarrolla la técnica del trémolo.

³³ Stover, *Six Silver moonbeams*, 181.

³⁴ Barcarola: forma musical de origen italiano que resale al siglo XVIII y que era utilizada por los gondoleros venecianos.

Adaptación de algunas formas musicales europeas en la música de Barrios

Figura 1.12

OBRA
Mazurka Apasionata
Vals Op. 8 No.3
Vals Op. 8 No.4
Madrigal - Gavota
Junto a tu corazón
Julia Florida
Un sueño en la Floresta
La Catedral
Preludio en Sol menor

Adicional a estas adaptaciones que no fueron exclusivas de Barrios, la influencia nacionalista va a ser más directa en ciertos temas.(Ver figura 1.13)

Algunas obras con motivos folclóricos

Figura 1.13

OBRA
Aconquija
Aire de Zamba
Aire popular Paraguayo
Armonías de América
Habanera
Jha Che Valle: Danza Paraguaya No.2
London Carape: Danza Paraguaya No. 3
Maxixe
Pericón
Zapateado Caribe
Danza paraguaya No. 1

Barrios compuso muchas obras con motivos folclóricos no solo de su país. Sus múltiples viajes y sus estancias prolongadas en varios países le permitieron asimilar su

música popular y/o folclórica de un modo más profundo. Esto aunado al dominio teórico y técnico de su instrumento le permitió componer piezas con un alto grado de dificultad técnica.

Si bien el nacionalismo como corriente del periodo romántico responde a esa libertad creadora que los artistas experimentaron en esta época, en el caso particular del continente americano y más específicamente en Latinoamérica, se debe añadir el concepto per sé (Latinoamérica) debido a que hasta antes de las guerras de independencia del siglo XIX el nuevo mundo estaba integrado simplemente por colonias.

Al analizar la música de Agustín Barrios Mangoré se pueden identificar claramente características tanto del romanticismo como del nacionalismo, no solo desde el punto de vista compositivo sino también desde la propia personalidad y modo de vida del creador.

Otras evidencias de este movimiento artístico y cultural se encuentran documentadas en el Libro de Firmas de 197 páginas que ha quedado hoy como legado del trabajo de Agustín Barrios Mangoré. Este libro fue regalado por el presidente venezolano Juan Vicente Gómez (1857 – 1935) a Agustín Barrios en 1932 a su llegada a Venezuela y está titulado como “Álbum de autógrafos de Agustín Barrios”. Dicho documento ha salido recientemente a la luz después de permanecer en las sombras por décadas en el museo de antropología “Dr. David Guzmán” de San Salvador, El Salvador. Actualmente este libro se puede consultar gracias a la American Guitar Foundation a través de la serie monográfica No.3.³⁵

La esposa de Barrios, Gloria Silva fue la encargada de consignar este libro al museo en octubre de 1944 y ahí permaneció completamente ignorado en el tiempo hasta que fue finalmente reconocido por el biógrafo Guillermo Cuéllar en el año 2017. El presidente salvadoreño Salvador Sánchez Cerén concedió el permiso a Richard T. Pinnell y Frederick Sheppard para publicar las fotografías del libro de recuerdos de Agustín Barrios Mangoré.³⁶

La primera firma de este libro corresponde a Juan José Churún con fecha 1 de marzo de 1932 quien estableció de manera involuntaria la forma en la que el resto de los firmantes escribirían sus epígrafes; es decir, indicando la fecha y el lugar de la firma.

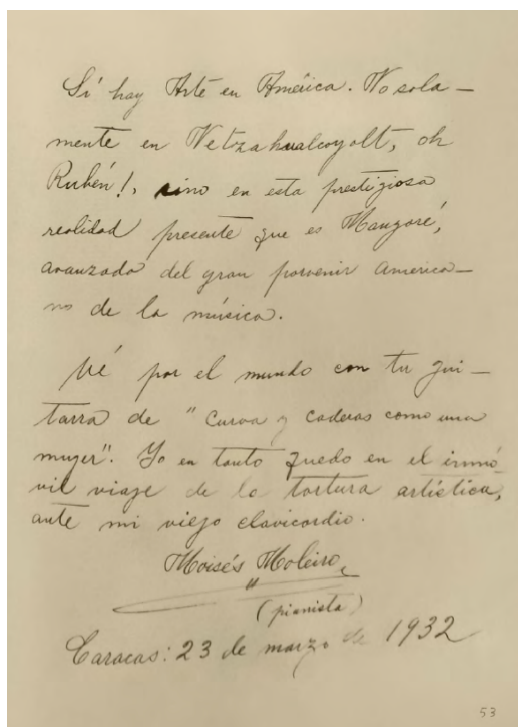
Este álbum de autógrafos resulta importante debido a que se convertiría no solo en un libro de firmas, sino al mismo tiempo en un registro de los conciertos que Agustín Barrios

³⁵ Pinnell, Richard and Sheppard Frederick. *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré (1932 – 1939): A Spanish – English Critical Edition*. Los Angeles, California: Guitar Foundation of America, 2020.

³⁶ Pinnell, Richard and Sheppard Frederick. *The Concert Diary*, 2020.

tuvo durante esta época y en donde se encuentran contabilizados 75 recitales junto con sus respectivos epígrafes y/o testimonios de lo ocurrido en ellos.

Este libro acompañó a Agustín Barrios por los siguientes 8 años acumulando firmas por Latinoamérica durante sus conciertos, convirtiéndose así en una de las principales evidencias documentadas de su carrera como concertista. Contiene no solo información acerca de Agustín Barrios Mangoré y su música, al mismo tiempo es evidencia del movimiento musical nacionalista que se desarrolló en esta parte del continente Americano. Algunas evidencias relativas al movimiento nacionalista que se encuentran documentadas a modo de epígrafes en este libro son las siguientes:



Sí, hay arte en América. No solamente en Nezahualcōyotl³⁷ - Oh Rubén!, sino en esta prestigiosa realidad presente que es Mangoré, avanzando del gran porvenir Americano de la música. Moisés Moleiro, pianista. Caracas: 23 de marzo de 1932 (AB 36)

Figura 1.14. Título: Sin título. Imagen tomada del libro: Pinnell Richard T and Sheppard Frederick, (2020) *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré (1932 – 1939): A Spanish – English Critical Edition* (1ra Ed). USA: Guitar Foundation of America, 114.

³⁷ Nezahualcōyotl fue un tlatoani de Texcoco.

A Barrios Mangoré -

El no es un europeo: es un digno representante de la raza indígena con una gran alma de artista.

F. Samoza, violinista.

Profesor escuela de música y declamación

Inspector general de bandas militares.

Caracas 23 de marzo de 1932 (AB 37)

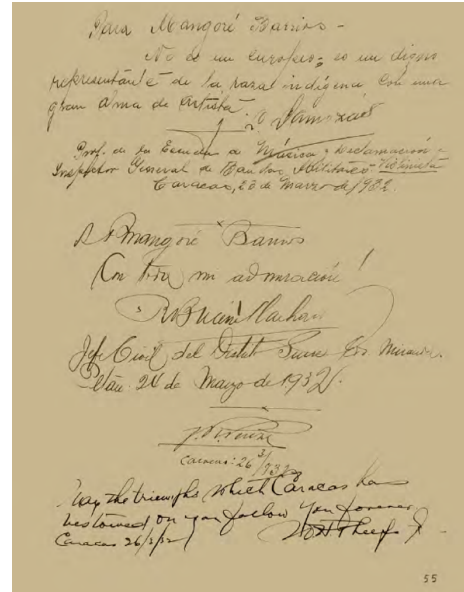


Figura 1.15. Título: Sin título. Imagen tomada del libro: Pinnell Richard T and Sheppard Frederick, (2020) *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré (1932 – 1939): A Spanish – English Critical Edition* (1ra Ed). USA: Guitar Foundation of America, 115.

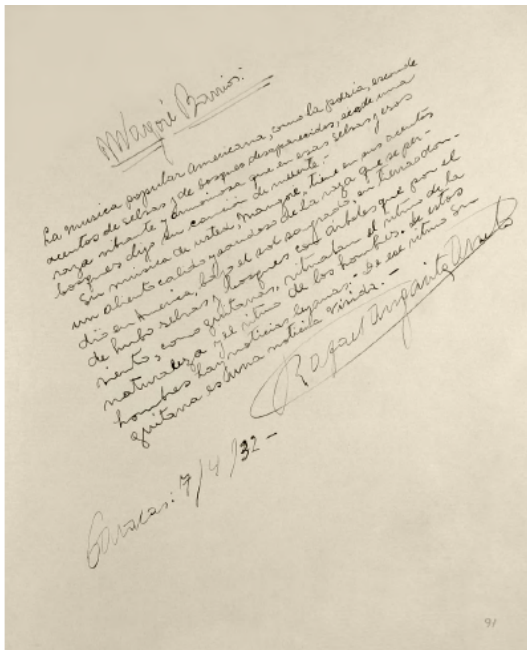


Figura 1.16. Título: Sin título. Imagen tomada del libro: Pinnell Richard T and Sheppard Frederick, (2020) *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré (1932 – 1939): A Spanish – English Critical Edition* (1ra Ed). USA: Guitar Foundation of America, 136.

La música popular americana, como la poesía, esconde acentos de selvas y de bosques desaparecidos, signos de una raza vibrante y armoniosa que es esas selvas y esos bosques dejó su canción de muerte.

Su música de usted, Mangoré, tiene en sus acentos un aliento cálido grandeza de la raza que se perdió en América, bajo el sol sonado, en tierras donde hubo selvas y bosques con árboles que por el viento, como guitarras, retratan el ritmo de la naturaleza y el ritmo de los hombres, de estos hombres hay noticias lejanas. Desde ese ritmo su guitarra es una noticia vivida.

Rafael Angarita Anits. Caracas 7 de abril de 1932 (AB 58).

1.6 El Romanticismo y la guitarra de concierto

La guitarra en el siglo XX y siglo XXI es consecuencia de un largo desarrollo que se remonta a varios siglos atrás. Durante el siglo XVIII los esfuerzos para establecer una técnica bien definida se concentraron en aspectos como la posición, el toque de los dedos de la mano derecha y la función del pulgar en la mano izquierda. En este siglo sobresalieron por sus contribuciones a la didáctica de la guitarra los italianos Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani y Matteo Carcassi.

Ferdinando Carulli (1770 – 1841) publicó su *Método Op.27*³⁸ en 1810, el cual fue reconocido debido a que además de los aspectos técnicos desarrollados, la música era capaz de mostrar las posibilidades expresivas del instrumento. En este método de guitarra dividido en tres partes, se analizan conceptos fundamentales relativos a la correcta posición de la guitarra así como de la mano izquierda y mano derecha; se desarrollan varias lecciones con el propósito de trabajar ligaduras, armónicos, trinos, etc. La última parte de su método incluye algunos estudios a dos guitarras cuyo propósito es el dominio completo del diapasón y de todas sus posiciones. En 1825 este método fue reeditado a petición del mismo Carulli para hacer algunos cambios relativos a la técnica y función de los dedos de la mano derecha principalmente.

Mauro Giuliani (1781 – 1829) publica en 1812 su libro *Studio per la chitarra*³⁹. En este libro se pueden encontrar exclusivamente ejercicios relativos a la técnica guitarrística que abarcan distintos elementos como arpeggios, escalas, adornos y 12 lecciones progresivas para guitarra. Dividido en cuatro partes, la primera de ellas contará con 120 ejercicios de arpeggios. La segunda parte estará dedicada a la práctica de *portamentos* con la mano izquierda con un total de 16 lecciones. En la tercera parte las lecciones desarrolladas son para trabajar el *legato* y los distintos acentos que puede haber en una melodía, así como sus adornos. La última parte está compuesta por doce lecciones progresivas como se había mencionado anteriormente.

³⁸ Carulli, Ferdinando. *Méthode Completé (pour Guitare ou Lyre)*, Op. 27, Paris, Carli. 1810.

³⁹ Giuliani, Mauro. *Studio per la chitarra*, Wien, Artaria, 1812.

Matteo Carcassi (1790 – 1853) publicó en 1836 su *Méthode Complète pour la Guitare op. 59*⁴⁰ que al igual que los precedentes se centra en aspectos como la posición, independencia de los dedos de la mano izquierda y mano derecha. En este método que está dividido en tres partes, se analizan cuestiones técnicas de ambas manos y se desarrolla una sección relativa a la teoría musical. Carcassi como otros pone en consideración la correcta posición del instrumento y desarrolla lecciones para trabajar con escalas, arpeggios, acordes y adornos como las ligaduras y el *pizzicato*.



Fig. 1.17 Fernando Carulli Fig. 1.18 Mauro Giuliani Fig.1.19 Matteo Carcassi

Figura 1.17. Imagen: Fine Art Images, Título: Retrato del compositor Ferdinando Carulli. Imagen tomada de Alamy. es (Página Web en línea) Disponible: <http://alamy.es> (Consulta: 2023, febrero 11).

Figura 1.18. Imagen: Anónimo, Título: Mauro Giuliani – Serenata para violín, violonchelo y guitarra Op.19. Imagen tomada de el mundo de la guitarra (Página Web en línea) Disponible: <http://elmundodelaguitarra.com> (Consulta: 2023, febrero 11)

Figura 1.19. Imagen : Anónimo, Título: Matteo Carcassi. Imagen tomada de 19 trastes (Página Web en línea) Disponible: <http://19trastes.com>. (Consulta: 2023, febrero 11)

En España sobresalieron Dionisio Aguado (1784 – 1849) quien publicó un buen número de obras relativas a la didáctica de la guitarra y Fernando Sor (1778 – 1839). Aguado es posiblemente entre los guitarristas del siglo XVIII de los más dedicados a la didáctica guitarrística y la realización de métodos para el estudio de la guitarra. Fue uno de los pioneros en el uso de las uñas de la mano derecha para pulsar las cuerdas. Además de los aspectos técnicos relativos a la ejecución de la guitarra también incluyó en sus métodos aspectos de teoría musical, armonía y acústica. Otros aspectos que fueron desarrollados a través de sus distintas publicaciones fueron dedicados a la práctica de arpeggios, trinos, ligados, escalas, etc.

⁴⁰ Carcassi, Matteo. *Méthode Complète pour la Guitare*. Op.59. Paris, l’Auteur – Troupenas, 1836.

Por otra parte, Fernando Sor publicó en 1830 su único método para guitarra⁴¹ que abarcó aspectos como la posición de la guitarra y sus problemas de estabilidad (de dimensiones más pequeñas comparada con la actual) así como la independencia y función de los dedos de la mano izquierda y la mano derecha. Uno de los puntos más significativos de su único método para guitarra fue que al publicarse de manera tardía en comparación a otros trabajos propios tuvo la capacidad de reflexionar, analizar y sintetizar sus propios conceptos técnicos e interpretativos.

Entre las contribuciones de Sor y Aguado a la técnica actual son aquellas relativas a la utilización del pulgar como apoyo exclusivo a los dedos 1,2,3 y 4 de la mano izquierda y el uso de las uñas de la mano derecha con su respectivo impacto en la calidad y potencia del sonido en la guitarra.



Fig. 1.20 Fernando Sor



Fig. 1. 121 Dinosio Aguado

Figura 1.20. Imagen: Sor, jpg, Título: **Fernando Sor (1770 – 1839)** Imagen tomada de Hispana Música (Página Web en línea) Disponible: <https://hispanamusica.wordpress.com> (Consulta: 2023, febrero 12).

Figura 1.21. Imagen: El Museo Universal 1858. Título: **Dionisio, Aguado. Grabado** Imagen tomada de Wikipedia (Página Web en línea) Disponible: <https://es.wikipedia.org/wiki> (Consulta: 2023, febrero 12).

Al hablar del siglo XVIII los aspectos técnicos mayormente desarrollados durante este siglo estuvieron relacionados con la posición de la guitarra y la utilización de un banco (la síntesis actual de estas conclusiones se han traducido en posapies y soportes para guitarra).

⁴¹ Sor, Fernando. *Méthode de Guitare*. Paris, l'Auteur, 1830.

El ataque de los dedos de la mano derecha se hacía exclusivamente con las yemas de los dedos y el dedo meñique se apoyaba sobre la tapa superior de la guitarra con regularidad. Los dedos mayormente utilizados para pulsar las cuerdas eran el pulgar, el índice y el medio. En cuanto a la mano izquierda el dedo pulgar que servía como apoyo se podía utilizar para tocar los bajos de la sexta cuerda (una técnica similar se usa hoy en día en la guitarra eléctrica).

Al ubicarnos de manera específica en el siglo XIX, el piano es el instrumento por excelencia ya sea desde el virtuosismo de la ejecución o desde su uso en la música de cámara. La guitarra comienza a cobrar mayor importancia ya hacia finales del siglo XVIII debido entre otras cosas a un aumento de personas que comenzarán a hacer música de manera doméstica, lo que traerá un aumento en la producción de instrumentos musicales, particularmente de aquellos que permitan hacer tanto melodías como armonías. Por ello a partir del siglo XIX la guitarra comenzó a ser muy popular en toda Europa, además de revelarse como un excelente instrumento para acompañar la voz.

Sin embargo, veremos que los grandes compositores de la época continuarán dejándola de lado debido entre otras cosas a la falta de sonoridad que la caracterizaba; es decir, en una época en donde la orquesta sinfónica no hace más que expandir su tamaño incorporando ya un mayor número de instrumentos de aliento metal (para ese entonces la sección de cuerdas frotadas y aliento madera ya estaban consolidadas), queda claro que la guitarra será difícil de incorporar si se considera su sonoridad. Su papel quedó entonces como un instrumento de salón más que de concierto. El desarrollo de la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX comenzó en países como España con guitarristas como Francisco Tárrega y Miguel Llobet hasta culminar en el siglo XX con Andrés Segovia, quien contribuyó a que la guitarra fuera vista como instrumento de concierto.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se operará uno de los cambios más significativos en cuanto a didáctica se refiere. Estos cambios serán impulsados por una parte gracias al laudero Antonio Torres Jurado (1817 – 1892) quien modifica de manera significativa las dimensiones de la guitarra dotándola de mayor potencia sonora. Aumentará las dimensiones de la caja armónica respecto a la de la guitarra romántica además de re - posicionar la ubicación del puente alargando de esta manera el largo en la tensión de las cuerdas con respecto a la cejilla.

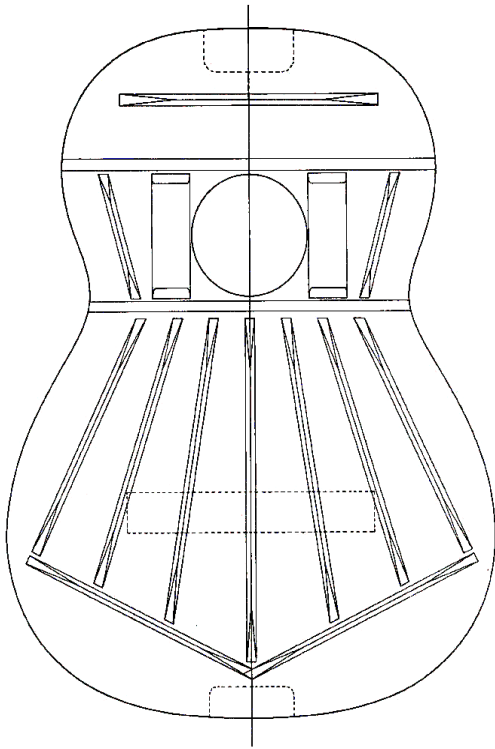


Figura 1.22. Imagen: La Chitarra. Título: **Plano de una tapa armónica de Antonio Torres Jurando, Almería.** Imagen tomada del libro Allorto, Enrico(1990) *L'Organologia*, in *La Chitarra*, a cura di Ruggero Chiessa. (Torino E.D.T), 64.

La caja armónica a pesar del aumento en sus dimensiones no incrementará su peso debido a los refuerzos interiores en el varetaje de la caja armónica: 3 cadenas transversales (dos sobre la boca y una abajo), 7 líneas verticales atravesarán la zona del puente y dos más se encontrarán a los costados de la boca de la guitarra. Este cambio significativo en la dureza y resistencia de la tapa superior de la guitarra permitirá aumentar la tensión de las cuerdas, lo que traerá como consecuencia un impacto en el aumento de la sonoridad del instrumento.

Otros cambios significativos introducidos por Antonio Torres tuvieron que ver con las dimensiones del brazo y el diapasón de la guitarra, así como la forma del puente y la selección de las maderas utilizadas en su construcción. Ejemplo de

esto: el palisandro para la caja armónica, el cedro para el brazo y el ébano por su dureza y resistencia para el diapasón.

El aumento en las dimensiones generales de la guitarra de Torres también contribuirá a una mejor posición del instrumento particularmente en el apoyo de la pierna derecha como primer punto de apoyo, la mano derecha colocada sobre las caderas del instrumento como segundo punto de apoyo y finalmente en pecho pasará a ser el tercer punto de apoyo. Este mejoramiento en la posición permitirá al ejecutante abrazar la guitarra de manera más cómoda y natural.

Antonio Torres construyó guitarras para los concertistas españoles más importantes de finales de siglo como Julián Arcas, Antonio Cano, Miguel Llobet, Francisco Tárrega y Emilio Pujol. Los cambios operados en el modelo de Torres fueron rápidamente aceptados por lauderos de la talla de Manuel y José Ramírez en España; Rober Bouchet en Francia, Hermann Hauser en Alemania y Albert Augustine en U.S.A por citar algunos.

El guitarrista español Francisco Tárrega Eixea (1852 – 1909) comenzó a tocar con una guitarra Torres a partir del año 1864 lo cual le permitió poner en evidencia las mejoras hechas en el instrumento. Tárrega además de trabajar con el llamado *Toque libre*⁴² comenzó a utilizar lo que denominamos como *apoyando*⁴³ permitiendo mejorar la proyección sonora de ser necesario. También fue capaz de perfeccionar la técnica del trémolo que tiene como propósito sostener una línea melódica como lo harían los instrumentos de arco o los instrumentos de aliento. A este respecto el mismo Barrios escribió acerca de Tárrega lo siguiente: “Si Tárrega no hubiera existido nosotros habiéramos sido irrelevantes. Él abrió las maravillosas puertas de una nueva técnica”⁴⁴

Emilio Pujol (1886 – 1980) será el alumno de Tárrega que será capaz de sintetizar la técnica desarrollada por su maestro y uno de los precursores en la didáctica de la guitarra del siglo XX.

La guitarra como instrumento romántico permite trabajar con ricas e interesantes armonías debido a su naturaleza armónica. Tiene una posibilidad tímbrica muy interesante que estará condicionada no solo por el tipo de cuerdas que use, además influirá en estas posibilidades el ataque, el limado de las uñas y las yemas de los dedos, sin incluir la sensibilidad e individualidad del propio ejecutante. Fue precisamente este hecho el que motivó a Barrios a usar cuerdas de metal, pues a pesar de las constantes críticas, esta variedad tímbrica dada por las cuerdas de metal lo convenció de continuar con su uso. A este respecto se puede leer en el libro *Six Silver moonbeams “The life and Times of Agustín Barrios Mangoré”* de Richard Stover las impresiones de Miguel Herrera Kingler⁴⁵ quien escribió:

⁴² El “Toque libre” es aquel en el que los dedos de la mano derecha pulsan las cuerdas y regresan a su posición original con la intención de relajar los dedos y al mismo tiempo encontrarse en posición para el siguiente ataque.

⁴³ El apoyo es un recurso técnico en el que los dedos de la mano derecha pulsan la cuerda apoyándose inmediatamente en la cuerda superior; su propósito es el de aumentar el volumen para resaltar una nota o melodía específica.

⁴⁴ El libro de Oro Vol. 1 “The Barrios Method”. R. Calderón y F. Sheppard. P.13

⁴⁵ Miguel Herrera Kingler: Guitarrista uruguayo, amigo y admirador del trabajo de Barrios.

Había presentado un programa que musicalmente era malo, pero con una bella y extrañamente conmovedora interpretación. Si la interpretación musical que atrae y conmueve a las personas es un arte, entonces Agustín Barrios fue un artista, y en esta ocasión lo fue doblemente porque tocó solo composiciones modestas a las que les faltaba jerarquía. La novedad era la cuerda de metal, de la que él extrajo efectos raros con sonoridades que eran desconocidas para nosotros, debido a su manera de aplacar la aspereza del metal, haciéndolo apropiado para un concierto.⁴⁶

En América, la guitarra será muy popular debido entre otras cosas a la facilidad para adquirir un instrumento de estas características comparado con las dificultades financieras que supondría un piano, por ejemplo. De acuerdo con las investigaciones de Richard Stover, en los tiempos en que Agustín Barrios comienza a tocar la guitarra en San Juan Bautista de las Misiones no había un piano. Esta escena se replicará en muchas partes y rincones de América, en donde será más fácil acceder a un instrumento de cuerdas como la guitarra que cualquier otro. Los instrumentos de cuerda pasarán entonces a ser los predilectos en América por la razones antes mencionadas, lo cual se refleja sobre todo en la música popular.

Entre los métodos para guitarra disponibles en América a finales del siglo XIX, aparte de los ya mencionados se deben incluir los de Napoleón Coste. Todos estos fueron promovidos en el continente por los guitarristas Gaspar Sagreras, Carlos Garcia Tolsá y Antonio Jiménez Manjón quienes utilizaron sus vastos conocimientos de guitarra para guiar a generaciones de guitarristas y compositores.

Este salto cualitativo en la técnica de que hemos hecho recuento permitirá a los guitarristas y compositores como Agustín Barrios explotar todas las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, lo cual trajo como consecuencia el aumento en la producción de obras originales que incluyen en muchos casos las manifestaciones y folclore propio de las civilizaciones americanas.

Gracias a las contribuciones del laudero Antonio Torres la sonoridad de la guitarra fue mucho más potente, lo cual permitió que reapareciera en las salas de concierto. Consciente de estas posibilidades técnicas y de los cambios operados en la construcción del instrumento, Barrios empezó a modificar el diapason en cada una de las guitarras que mandaba construir aumentando el número de trastes a veinte. Este aumento le permitió

⁴⁶ Stover, *Six Silver moonbeams*, 43.

componer obras como *Un sueño en la floresta* que se distingue por el uso de sobreagudos que además de las dificultades técnicas que supone su ejecución confieren a la melodía una sonoridad diferente.

2. La técnica y el estilo compositivo de Barrios

Antes de iniciar con el análisis formal de *La catedral*, es necesario conocer y comprender las características y estilo compositivo de Barrios. Examinar sus conceptos técnicos nos permite comprender cómo abordar ciertas dificultades que supone el estudio de muchas de sus obras. A lo largo de este capítulo se tratará de abordar los aspectos básicos tanto de su forma de ejecución como de composición de su música, lo cual aportará dirección al análisis de la obra en cuestión.

Barrios tuvo como profesor formal únicamente a Gustavo Sosa Escalada, bajo su dirección tuvo la oportunidad de estudiar y dominar todo el curso de Dionisio Aguado, Fernando Sor, las composiciones de Julián Arcas y Carlos García Tolsá y posteriormente al grandísimo Francisco Tárrega (este último capaz de sintetizar la técnica de sus predecesores de manera magistral).

Uno de los aspectos relevantes que es importante mencionar en la técnica desarrollada de Aguado y por consiguiente en Barrios, será el ataque de las cuerdas con la mano derecha para tocar la guitarra. Una de las innovaciones que fue introducida por Aguado y que hoy en día está generalizada en el estudio de la guitarra clásica tiene que ver con el ataque lateral de los dedos en relación con las cuerdas, además de la combinación de la uña y la yema de los dedos. Nada más alejado si se compara con un ataque frontal que preveía únicamente el uso exclusivo de la yema en los ejecutantes anteriores a Aguado.



Fig.2.1 Ataque frontal de la Mano derecha



Fig. 2.2 Ataque Lateral usado por Barrios

Figura 2.1 y 2.2. Fotografía: Anónimo Título: **Sin título**. Imágenes tomadas del libro: Ramsés Calderón y Frederick Sheppard (2019) . *El Libro de Oro*. Vol.1 “El Método de Barrios”. Canadá: Les Productions d’Oz, 17.

Esta nueva forma de ataque de la mano derecha traía como ventajas una mayor sonoridad del instrumento y muchas más posibilidades tímbricas de las cuerdas. Dicha forma de atacar las cuerdas también fue consolidada por Francisco Tárrega y posteriormente utilizada por muchos guitarristas, entre ellos Gustavo Sosa Escala y en consecuencia por Barrios.

Otro cambio fundamental en la técnica de la mano derecha que fue introducido por Aguado fue la liberación del meñique derecho, que anteriormente se apoyaba sobre la tapa de la guitarra. Esto permitió liberar a la mano derecha permitiendo modificar tanto el ángulo del ataque de los dedos, así como la distancia de la mano en relación con la caja armónica, ayudando entre otras cosas a la distensión de la mano derecha para una mejor proyección sonora.



Figura 2.3. Fotografía: Anónimo Título: **Sin título**. Imágenes tomadas del libro: Ramsés Calderón y Frederick Sheppard (2019) . *El Libro de Oro*. Vol.1 “El Método de Barrios”. Canadá: Les Productions d’Oz, 18.

Como se puede observar en esta imagen, al liberar el meñique como punto de apoyo sobre la caja de resonancia, la distancia y el ángulo de ataque de los dedos de la mano derecha se modifica de manera sustancial. Actualmente la técnica de colocar el meñique sobre la tapa en la guitarra clásica o de concierto está prácticamente en desuso.

La utilización del índice y anular como digitación en la ejecución de escalas fue otro cambio introducido por Dionisio Aguado y que Barrios utilizó como principio técnico en sus propios estudios. Como ejemplo se puede citar el *Estudio para Ambas Manos* compuesto por Barrios ya hacia el final de su vida, etapa en la que asentado en San Salvador se dedicó casi por completo a la enseñanza del instrumento.

Las recomendaciones generales de Barrios relativas al uso de las manos se pueden resumir de la siguiente manera⁴⁷:

1. Los movimientos de los dedos deberán ser practicados muchas veces de manera lenta y relajada cuidando los aspectos generales de la postura y la posición hasta desarrollar elegancia, claridad, fuerza y confianza en la producción del sonido.
2. No golpear las cuerdas. Pulsar con amor, delicadeza y confianza.
3. Tomar ventaja del ángulo entre las cuerdas y los dedos de la mano derecha: el ángulo ligeramente abierto produce sonidos dulces y el ángulo cerrado produce expresiones enérgicas y claras.
4. El pulgar es el dedo más rápido por su estructura anatómica. Al igual que los otros dedos de la mano derecha debe pulsar las cuerdas de modo relajado para producir un mejor sonido.
5. Practicar los pasajes difíciles muchas veces hasta dominarlos, así como todas las piezas y estudios que serán presentados en concierto. Realizar diferentes ejercicios, estudios y repertorio para destacar las capacidades técnicas y artísticas del ejecutante en el instrumento.

Sonido, potencia, claridad, tensión y distensión eran conceptos fundamentales en la técnica desarrollada por Barrios y el virtuosismo, elegancia, musicalidad y la confianza en la ejecución solo podía obtenerse a través de la práctica constante haciendo énfasis en el cuidado progresivo de la técnica. Demás del dominio técnico como ya se mencionó, Agustín Barrios Mangoré tenía una comprensión absoluta de la armonía y el contrapunto, dominó varios géneros y estilos tanto escolásticos como folclóricos. Su trabajo de transcripción le permitió asimilar sus características de modo claro y conciso como se puede observar en muchas de sus obras. Un ejemplo son sus piezas de estilo barroco que muy probablemente salieron a la luz después de haber hecho transcripciones de Johann Sebastian Bach.

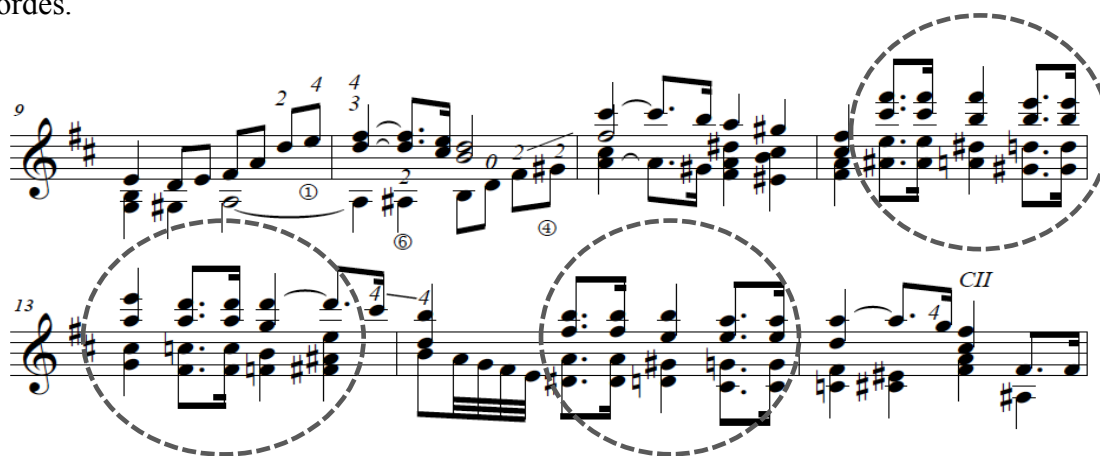
⁴⁷ Ramsés Calderón y Frederick Sheppard. *El Libro de Oro*. Vol.1 “El Método de Barrios”. Canadá: Les Productions d’Oz,2019.

Durante el periodo romántico la producción de Bach adquiere una amplia divulgación gracias en gran medida a la *Pasión según San Mateo* interpretada por Félix Mendelssohn y el coro de la Singakademie en Berlín el 11 de marzo de 1829⁴⁸. Este hecho que parece aislado permitió redescubrir a este icónico músico del Barroco. Muchas transcripciones de este compositor se han hecho desde entonces para guitarra.

Barrios no tiene un “molde” definido en cuanto al estilo, sin embargo, en cuanto a su sensibilidad estética podemos ubicarlo dentro del romanticismo que en América como corriente artística se dio en un momento histórico diferente al europeo. Era capaz de comprender y asimilar la música folclórica de un país o una región e integrarla en sus composiciones, lo cual no impidió que hubiera diferencias de opinión en su trabajo.

Desde el punto de vista popular la música de Barrios era demasiado refinada y compleja. Desde el punto de vista formal su música chocaba fuertemente con la vanguardia europea de aquellas épocas, debido a que en Europa el modernismo y las vanguardias como el serialismo y dodecafonismo habían irrumpido en la escena.

Desde el punto de vista armónico Barrios suele trabajar con acordes abiertos lo cual permitía aprovechar al máximo el diapason de la guitarra. Los acordes abiertos son aquellos que exceden la octava y un claro ejemplo de su uso se puede observar en el *Andante Religioso* de *La catedral*, en donde el clímax del movimiento se hace justamente con este tipo de acordes.



Ejemplo 2.1: Agustín Barrios, extracto del *Andante Religioso*, compases 9 – 15.

⁴⁸ Hamel, Fred y Hürlimann Martin. *Enciclopedia de la música 1*. Traducción y adaptación Mayer, Sierra Otto. Distrito Federal, México. Editorial Grijalbo, 1987, 263.

Los acordes abiertos utilizados por Barrios buscan expandir la sonoridad de la guitarra, pero al mismo tiempo pueden ser técnicamente difíciles debido a las extensiones que debe de realizar la mano izquierda principalmente. Existen numerosos ejemplos de su uso como veremos a continuación. En el compás 45 – 49 de *Confesión* encontramos acordes en posición abierta que obligarán al ejecutante a hacer extensiones con el dedo uno y tres de hasta cuatro trastes.

Ejemplo 2.2: Barrios, Agustín, *Confesión*, compases 45 – 49.

Fuente: *Music for guitar No.1*, A. Barrios Mangoré, revisado por Jesús Benítez. R. Zen – On Music Company (Ed) ,1977.

En esta pieza Barrios utiliza una afinación poco convencional debido a que la 5ª y 6ª cuerda están afinadas un tono abajo, es decir, en Sol y Re respectivamente. Sin esta afinación en particular, algunos de los acordes usados serían técnicamente difícilísimos por las extensiones resultantes de las armonías propuestas.

En este ejemplo vemos que en el compás 45 se propone el dedo 3 para la nota Do del V traste de la cuerda cinco, que contrasta con el Fa# del IV traste de la cuerda cuatro y el La del II traste de la cuerda tres. Esta extensión podría evitarse utilizando el dedo 4 para la nota Do. El pasaje se desarrolla hasta llegar al compás 48 en donde hay una extensión de la cejilla propuesta, del traste II con el dedo 1 hasta el traste V con los dedos 3 y 4 para las notas de Mi y Do.

Una pieza muy conocida por extensiones de hasta cinco trastes es *Choro da saudade* que nuevamente maneja la afinación en la 5ª y 6ª cuerdas un tono abajo (Sol y Re). En el compás 27 de esta pieza encontraremos la extensión más significativa del *Choro*. El primer acorde propuesto de Do# disminuido comienza con el bajo de Mi becuadro en el traste II de la 6ª cuerda; el Si bemol por su parte se encontrará en el traste VI de la 1ª cuerda junto al Do # del traste VI de la 2ª cuerda y el Sol del V traste de la 3ª cuerda. Esta posición ya prevé una extensión de cinco trastes a la que se le agrega el Mi bemol del traste I de la 6ª cuerda.



Ejemplo 2.3: Agustín Barrios, *Choro da Saudade*, compás 27.
 Fuente: Agustín Barrios, *Choro da Saudade*, Stefan Apke, 2017.

En los estudios compuestos por Barrios en El Salvador hay numerosos ejemplos de estas extensiones que incluía de manera consciente con el fin de que sus estudiantes desarrollarán esta habilidad en los dedos de la mano izquierda.

Otra característica que sobresale son las modulaciones que usa para ligar desde los acordes más simples hasta los más complejos. *Un Sueño en la Floresta* es una pieza de gran formato cuyo grado de dificultad técnica e interpretativa está presente a lo largo de todo el discurso musical. Con una afinación poco usual (6° en Re y 5° en Sol) cuyo propósito es expandir la sonoridad del instrumento al aprovechar al máximo las posibilidades armónicas y las cuerdas al aire, la pieza está conformada por varias partes. En ella vamos a encontrar una modulación que va de Sol mayor a Sol menor.

Un Sueño en la Floresta

Agustín Barrios Mangoré



Ejemplo 2.4: Agustín Barrios, *Un Sueño en la Floresta*, compases 1 - 16
 Fuente: *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*, Stover, Vol.2. Mel Bay Publications Inc, 2003.

La pieza está llena de detalles como por ejemplo los portamentos de la introducción que será desarrollados en el interludio.

Ejemplo 2.5: Agustín Barrios, *Un Sueño en la Floresta*, compases 64 – 71.

El uso de modulaciones visibles en esta pieza se observan en el movimiento de Sol mayor a Sol menor y viceversa, por ejemplo. El discurso musical se desarrolla en modo mayor hasta llegar al compás 104; a partir del compás 105 – 108 se produce la modulación hacia el tono de Sol menor que inicia formalmente en el compás 109.

Ejemplo 2.6: Agustín Barrios, *Un Sueño en la Floresta*, compases 104 – 110.

El regreso a la tonalidad original se hará visible en el compás 116 y será operada por medio de dominantes auxiliares del VII°.

Ejemplo 2.7: Agustín Barrios, *Un Sueño en la Floresta*, compases 113 – 116.

De este modo podemos encontrar en su estilo compositivo muchas coincidencias con el Romanticismo musical:

1. Uso de modulaciones y cromatismos: *Un Sueño en la floresta*.
2. Piezas virtuosísimas: *Un sueño en la floresta*, *El gran trémolo*, *Choro da saudade*, etc.
3. Piezas Inspiradas en la naturaleza: *Las abejas*.
4. Con motivos folclóricos: *Danzas paraguayas 1,2,3*. *Diana guaraní*, *Milonga*, *Pericón*, *Zapateado caribe*, etc.

La música de Barrios considerando el aspecto técnico es muy completa, pensemos solamente en la obra *Vals. Op.8 no.4* por citar alguna. En ella podemos encontrar una sección del vals tiene un arpeggio **p,i,a,m,p,i** que al usar las cuerdas al aire para ejecutar los acordes da como resultado una campanella⁴⁹.

⁴⁹ Campanella: efecto musical que se da en un instrumento de cuerda pulsada cuando se toca un arpeggio aprovechando el mayor número de cuerdas al aire; de tal modo que, los sonidos se superponen dando la impresión sonora de unas pequeñas campanas. The Grove Music Online.

Ejemplo 2.8: Agustín Barrios, *Vals Op. 8 No.4*, compases 94 – 108.
 Fuente: *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*, Stover, vol.3.

Este arpeggio sostiene una línea melódica ejecutada por el dedo pulgar en la 4º cuerda que progresivamente se va alternando con bajos de la 5º y 6º cuerda para posteriormente regresar a la melodía en la 4º cuerda.

También podemos observar el uso de pequeñas escalas, como por ejemplo las encontradas en: *Tempo di Valzer* (con brío) que se encuentran después de la introducción. La melodía en esta sección se desarrolla completamente a través del uso de escalas ascendentes y descendentes que le imprimen dinamismo a la parte y que está conformada por un periodo de 16 compases.

Ejemplo 2.9: Agustín Barrios, *Vals Op. 8 No.4*, compases 12 – 19.

En la coda del *Vals Op.8 no.4* podemos observar también acordes en plaqué que se van alternando con una melodía en los bajos ejecutada por el pulgar.

Ejemplo 2.10: Agustín Barrios, *Vals Op. 8 No.4*, compases 130 – 139.

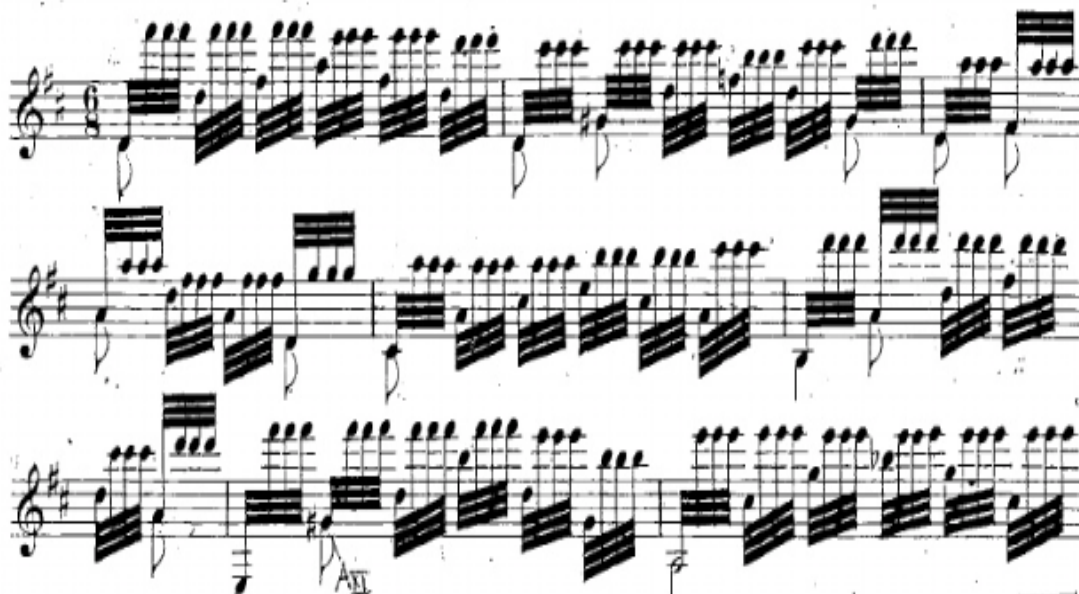
Haciendo alusión a otros recursos técnicos, podemos mencionar el uso del trémolo en obras como: *La hilandera*, *El gran trémolo*, *Contemplación* y *Un sueño en la floresta*. Este recurso técnico ayuda a soportar una línea melódica al conferirle un soporte armónico constante por medio de una nota pedal aguda que acompaña a la melodía. Este elemento fue consolidado de cara al siglo XX por Francisco Tárrega. Su obra *Recuerdos de la Alhambra* (1899) es un referente del desarrollo del trémolo.

Francisco Tárrega

Ejemplo 2.11: Francisco, Tárrega, *Recuerdos de la Alhambra*, compases 1 – 4.

Fuente: Francisco Tárrega, *Música para Guitarra "Obras Escogidas"*. Madrid, España: Orfeo Tracio, S.A. 1920.

Esta obra fue editada en 1920. El manuscrito original resale al año de 1899 pero existe un antecedente anterior en la obra del italiano Giulio Regondi (1822 – 1872) quien en 1864 incorporó el trémolo en la pieza *Op. 19: Reverie – Nocturne*; 35 años antes de que Francisco Tárrega compusiera *Recuerdos de la Alhambra*. La pieza inicia en un compás de $\frac{3}{4}$ que cambia a $\frac{6}{8}$ en el compás 20; el trémolo comienza en el compás 32 – 75 y continúa con su desarrollo a partir del compás 107 - 161.



Ejemplo 2.12: Giulio Regondi, *Reverie – Nocturne*, compases 32 – 38.

Fuente: Giulio Regondi, *Op. 19 “Reverie. Nocturne”*. Londres, Inglaterra: Offenbach’s and M. chez Jean André. 1864.

En la Canción de *La hilandera* compuesta por Barrios en 1935 durante su estancia en México se puede observar el uso de este recurso. El pulgar será el encargado de la línea melódica mientras que el anular, medio e índice serán los encargados de completar cada una de las figuras del trémolo. La dificultad técnica de este recurso de la mano derecha consiste en ejecutar su figuración rítmica de manera fluida y equilibrada, la melodía debe destacar sin que el trémolo pierda presencia pero sin sonar pesante.

Canción de la Hilandera

Agustín Barrios Mangoré
Mexico, March, 1933

Andantino

con ternura expresiva

Ejemplo 2.13: Agustín Barrios, *La Hilandera*, compases 1 – 4

Fuente: *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*, Stover, vol.1. Mel Bay Publications Inc, 2003

Las composiciones de trémolo de Barrios son diferentes a las de Francisco Tárrega debido a que la línea melódica está concebida de manera independiente a la línea del bajo. La línea de la soprano encargada del trémolo se aprecia mucho más libre a diferencia de la rígida estructura vertical del trémolo de *Recuerdos de la Alhambra* en donde la figura del trémolo se mantiene más estática.

Ejemplo 2.14: Francisco Tárrega, *Recuerdos de la Alhambra*, compases 21 – 26.

Los trabajos de trémolo de Agustín Barrios tienen por una parte el bajo hecho en la 5° y 6° cuerda que se mantiene en todo el compás, la melodía en el registro intermedio y el trémolo que se ubicará generalmente en la 1° y 2° cuerdas.

Un Sueño en la floresta (1918)⁵⁰ es una de sus primeras obras en incluir el trémolo. En ella se van a encontrar dos secciones con trémolo, la primera en Sol Mayor y la Segunda en Sol menor. La primera gran parte inicia en el compás 30, después de la introducción.

Ejemplo 2.15: Agustín Barrios, *Un Sueño en la Floresta*, compases 32 – 35

Fuente: *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*, Stover, Vol.2. Mel Bay Publications Inc, 2003.

Su última obra fue *El gran trémolo* o *Una limosna por el amor de Dios*. En esta obra se observa un estilo consolidado en el tratamiento del trémolo y guarda similitudes con otras obras de trémolo del mismo autor.

Una Limosna por el Amor de Dios

Agustín Barrios Mangoré

Ejemplo 2.16: Agustín Barrios, *Una limosna por el Amor de Dios*, compases 1 -5.

Fuente: *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*, Stover, Vol.2. Mel Bay Publications Inc, 2003.

⁵⁰ La primera referencia que se tiene de esta obra resala a un programa de mano con fecha 19 de mayo de 1918 y cuyo título original era “Souvenir d’un reve”

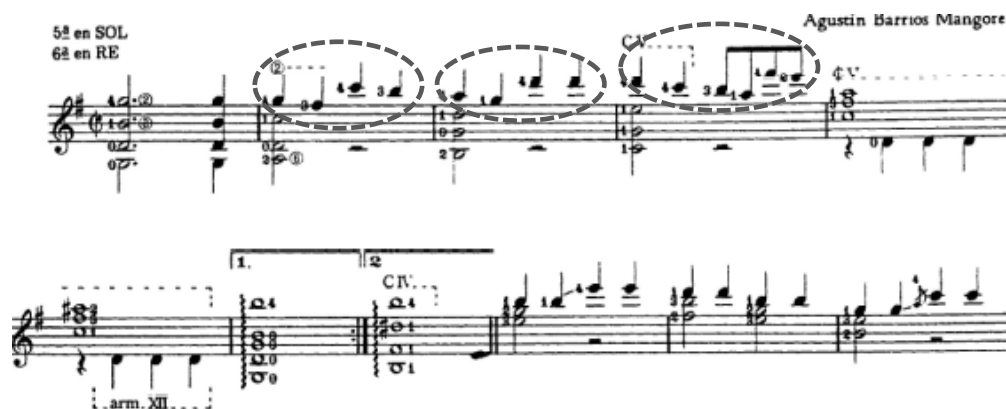
Otra característica en la música de Barrios es el amplio dominio del diapasón y los constantes traslados hasta las partes más agudas ubicadas en trastes como el XIV, XV, XVII, XIX y XX se encuentran en algunas de sus obras. Para tener estos registros mandaba construir guitarras con el traste XX que en aquella época no era usual, ya que en muchas de sus composiciones la utilización del registro sobreagudo era frecuente.

En los compases 107 -110 de *Un sueño en la floresta* se observa que la melodía entra en el registro sobreagudo de la guitarra hasta llegar al traste XX. En el compás 108 vemos la nota de La como nota pedal del trémolo; esta nota podría quedarse hasta el compás 110, pero vemos que Barrios decide llevar la melodía hasta la nota Do que se ubicará en el traste XX, siendo esta última la nota más aguda de la guitarra. En esta pieza observamos que Barrios empuja la melodía más allá de las limitaciones propias del instrumento.



Ejemplo 2.17. Agustín Barrios, *Un sueño en la floresta*, compases 107 -110

Las melodías en Barrios se encontrarán a menudo en el registro superior o inferior y serán soportados frecuentemente por acordes plaqué, trémolos o arpeggios.



Ejemplo 2.18: Agustín Barrios, fragmento de la introducción de un *Sueño en la Floresta* en donde la melodía se encuentra en el registro superior, compases 1 -11.

Revisión de:
 Jesús Benites R.

La Catedral

大聖堂

I Preludio (Saudade)

Agustín Barrios Mangoré

Lento

Ejemplo 2.19: Agustín Barrios, *Preludio Saudade* de La Catedral. La melodía está soportada por arpegios en Style Brisé que fue desarrollado en el siglo XVII, compases 1 – 4. Fuente: *Music for guitar No.1*, A. Barrios Mangoré, revisado por Jesús Benites R. Zen – On Music Company (Ed), 1977.

Confesión - romanza

(Confession - romance)

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Moderato
 con alma

Ejemplo 2.20: Agustín Barrios, *Confesión*, compases 1 -14.

En este ejemplo la melodía está en el registro medio- grave encontrándose en la 4°, 5° y 6° cuerda principalmente. La lista de los recursos técnicos utilizados por Barrios continúa con *ligados, mordentes, apoggiaturas, glissandos, etc.*

La Catedral es sin duda la obra más importante de Barrios debido entre otras cosas a la estructura y el número de partes que la conforman. Es la única obra compuesta en tres partes que forman una idea única en la que los tres movimientos se encuentran íntimamente relacionados no solo desde el punto de vista armónico. También podemos encontrar motivos desarrollados en los tres movimientos a partir de la misma idea.

El trabajo de Barrios es vasto y ha dejado un legado importantísimo para la guitarra moderna con obras sumamente bellas y técnicamente difíciles como *Un Sueño en la Floresta*, *Choro Da Saudade*, *Contemplación*, *Una Limosna por el amor de Dios*, etc. Todas estas obras a pesar de su belleza, musicalidad, grado de dificultad técnica o extensión, se han quedado en piezas individuales. Por eso *La Catedral* sobresale de todas ellas, debido a que no fue concebida como una única pieza. Si bien en un inicio la obra nace como “Dístico Sacro”⁵¹, el *Preludio Saudade* terminó de redondear dicha pieza.

Como la gran mayoría de sus piezas, hay una gran historia detrás de ella y muchos guitarristas importantes a lo largo del mundo y a lo largo del tiempo la han incluido en sus programas de concierto y en sus producciones discográficas. Es por ello que esta obra requiere de un capítulo a parte a través del cual conoceremos su historia, su estructura y sus características.

En sus últimos años de vida ya asentado en El Salvador se dedicó a la composición de estudios y obras dedicadas al desarrollo de una adecuada técnica guitarrística. En estas composiciones se sintetizan de manera clara y concisa los elementos técnicos necesarios para abordar su propia obra y es por ello que son dignos de atención si se desea comprender mejor las exigencias técnicas en su repertorio.

El método y el programa de estudio de Barrios abarcaba un periodo de 4 años. Además del estudio progresivo de algunas piezas, se abordaban aspectos como la posición, la afinación, las posibilidades expresivas del instrumento, efectos especiales de sonido y ligados. Adicionalmente al estudio de escalas, también se incluía el estudio de acordes, así como el método de Juan Parras del Moral, libreta de Cecilio Orellana, Napoleón Coste, Dionisio Aguado, piezas de Francisco Tárrega y estudios y piezas realizadas por Barrios.

⁵¹ Dístico Sacro es el subtítulo que Barrios dio a *La Catedral* y que consta en el manuscrito de Martín Borda y Pagola de 1921.

Barrios es uno de los pioneros que lograron fusionar exitosamente la música heredada de la tradición europea y la música americana proveniente de la cultura y folclore de los pueblos americanos elevando esta última a un nivel que jamás se había visto antes. Su reconocimiento como uno de los principales compositores para guitarra del siglo XX se dio después de su muerte con guitarristas como María Luisa Anido, que le haría justicia después de las duras críticas hechas por su padre cuando ella era aún muy joven.

En la década de los años 1950 aparecerán en escena Laurindo Almeida y Abel Carlevaro, en 1970 Alirio Díaz revisará y editará varias de sus obras y definitivamente el disco de 1977 de John Williams será crucial en el reconocimiento de la labor de Barrios como compositor. En las décadas posteriores habrá todo un esfuerzo por documentar la vida y las extensas giras de Barrios, así como la recuperación de partituras y grabaciones de su obra. El libro *Six Silver Moonbeams* de Richard Stover será el primer libro de referencia sobre la vida del músico. Desde entonces varios han escrito acerca de su vida y de su obra como lo son: Saturnino Ferreira⁵², Bacon Duarte Prado⁵³, Víctor M. Oxley⁵⁴, Cayo Sila Godoy⁵⁵ entre otros.

El trabajo compositivo de Barrios tiene mucha relevancia en la historia de la guitarra moderna por varios motivos. Como ya se ha mencionado fusiona exitosamente la música escolástica con la música folclórica; sus composiciones respetan las características y naturaleza propias de la guitarra, haciéndolas muy guitarrísticas. A este respecto el reconocido guitarrista australiano John Williams expresó en 1977 lo siguiente: “Su música es muy guitarrística; como lo es Chopin para el piano”⁵⁶

En los comienzos del siglo XXI las aportaciones de su música en la historia de la guitarra moderna han quedado ampliamente demostradas. La música de Barrios puede ser difícil de ejecutar desde el punto de vista técnico, pero el verdadero reto es poder interpretar su obra que está llena de muchos detalles y cuyas melodías pueden ser muy sentidas y apasionadas.

⁵² Saturnino Ferreira Bacon. *Agustín Barrios: Su entorno, su época y su drama*. Asunción, Paraguay: Ediciones Comunerros, 1990.

⁵³ Bacón Duarte Prado, *Agustín Barrios un genio insular*. Asunción, Paraguay: Editorial Araverá, 1885.

⁵⁴ Oxley, Víctor M. *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, cultos, sacrilegios y profanaciones*. Asunción, Paraguay: ServiLibro, 2010.

⁵⁵ Godoy, Cayo Sila y Szarán Luis. *Mangoré “Vida y obra de Agustín Barrios”* Asunción, Paraguay: Editorial Don Bosco/ Editorial Nandutí, 1994.

⁵⁶ Stover, *Six Silver Moonbeams*, 179.

2.1 La personalidad de Barrios

Barrios tuvo una personalidad particular, a veces eufórico y otras veces depresivo, podía pasar largos periodos sin tocar cuando se encontraba en ese *estado*. Por otro lado, durante sus periodos de vitalidad podía estudiar doce horas continuas y sin interrupciones. Perfeccionista y metódico; así es como lo describen quienes lo conocieron. Su método de las 100 repeticiones consistía en tocar 100 veces seguidas una obra de principio a fin para verificar si la obra en cuestión estaba lista para su ejecución en público. Durante las grabaciones de sus discos de 78 rpm, se dice que grababa sus ejecuciones a la primera y sin ningún tipo de error.

Sencillo en sus modos y a pesar de vivir en la precariedad era solidario y empático cuando las personas estaban en dificultad, muchas veces donó las ganancias de sus conciertos cuando alguna comunidad pasaba por alguna calamidad.

El 20 de julio Barrios dio un concierto a beneficio del Hospital Rosales que contó con los himnos nacionales de El Salvador y Paraguay. En febrero de 1936 Gloria y Agustín llegan a Caracas donde dan un concierto benéfico el 27 de febrero para la Federación de Estudiantes. Esto era seguido de otro concierto benéfico el 7 de marzo para "los heridos de febrero 14" (quizás las víctimas de otro huracán).⁵⁷

Barrios tuvo una vida difícil, debido no solo a las presiones económicas a las que estuvo sujeto. Su vida transcurrió la mayor parte del tiempo entre hoteles y pensiones hasta que se estableció definitivamente en San Salvador casi al final de su vida. Se hubiera establecido antes de haber logrado que el gobierno paraguayo abriera un conservatorio de música en el año de 1924, solicitud que le fue negada por el partido en el poder a cargo (el liberal).

Fue un amante del Mate y hacía ejercicio diariamente, lo que le permitía estar en excelente forma física. Desde muy joven dedicó su vida a la guitarra impidiéndole hacerse cargo de su hijo Pedro Virgilio Barrios. Mantuvo una fuerte conexión con su tierra natal, prueba de ello se puede observar en la pieza *¡Jha Che Valle!* (Mi tierra) como tributo a su

⁵⁷ Stover, *Six Silver Moonbeams*, 157.

propio lugar de origen y cuyo arreglo a dos guitarras se encontrará en la sección de anexos en el número 13.

Barrios pudo expresar una fuerte identidad cultural a través de la guitarra que junto con el arpa estaban considerados los instrumentos por excelencia a nivel nacional. Nunca dudó de su gran talento y siempre supo que su contribución como compositor e intérprete dejaría una profunda huella en el mundo de la guitarra. Defendió sus orígenes y su identidad, prueba de ello es su transición a Agustín Barrios “Mangoré” y el hecho de no hacer de lado el dialecto guaraní de su tierra natal. Quienes lo conocieron aseguran que Barrios era un buen conversador y tenía una excelente memoria auditiva lo que le permitía escribir a la primera y sin errores las melodías que eran de su agrado. Su gran desarrollo auditivo también le permitió poder componer obras con motivos folclóricos hasta elevar dicha música a su expresión más pura y refinada.

3. La Catedral

En este capítulo se encontrará un análisis de las fuentes primarias de la obra; es decir, de los manuscritos que están disponibles actualmente y que corresponden a los años 1921, 1938 y 1939 respectivamente. Adicionalmente también se comparan las primeras ediciones hechas por Jesús R. Benítes, Alirio Díaz y Richard D. Stover. Se analizan distintas grabaciones de *La catedral* con el propósito de reflexionar acerca de los *tempi* usualmente considerados para su ejecución en contraste con los tiempos establecidos por el mismo compositor.

Además de las comparaciones hechas entre las ediciones antes mencionadas se analizan los cambios hechos por el compositor entre el primer manuscrito de su obra en 1921 y los hechos en 1938 y 1939. Existe un último manuscrito no datado que fue hecho en San Salvador presumiblemente entre los años 1940 a 1944; sin embargo, no hay acceso a este manuscrito actualmente.

Al final de este capítulo se encontrará el producto de esta tesis; es decir, mi propuesta de edición práctica de *La catedral* y que es resultado de la investigación, análisis y reflexión que fueron objetos de esta tesis.

3.1 Análisis de fuentes primarias

La catedral fue escrita por Agustín Barrios Mangoré en el otoño de 1921 con dos movimientos: *Andante religioso* y *Allegro solemne*⁵⁸. El tercer movimiento: *Preludio saudade* fue agregado 17 años más tarde en La Habana, Cuba.

Una anécdota popular en torno a la composición de esta obra original para guitarra refiere que fue compuesta en Montevideo, Uruguay en 1921 y fue dedicada a la Catedral Metropolitana de la “Inmaculada Concepción y Felipe y Santiago en Montevideo”. Los orígenes de construcción de este recinto se remontan hasta 1740, consagrándose en 1804. Fue elevada a la categoría de catedral metropolitana en 1897 por el papa León XIII. Esta misma anécdota indicaría que Barrios estuvo hospedado en el Hotel ABC propiedad de Rómulo Bonilla y que se encontraba ubicado a pocas cuadras de la catedral, desde donde

⁵⁸ Ver anexo No.1

escuchaba sus campanadas cada media hora y que sirvieron como inspiración para la creación de esta obra.



Figura 3. 1. Catedral Metropolitana de Montevideo, Uruguay

Fotografía: Anónimo. Título: **Catedral Metropolitana (Iglesia Matriz)**. Imagen tomada de Montevideo Antiguo (Página Web en línea) Disponible en: <https://montevideoantiguo.net> (Consulta: 2023, febrero 12).

La catedral de Agustín Barrios fue estrenada el 17 de abril de 1921 en el Conservatorio de La Lira en Montevideo, Uruguay y escrita entre los meses de septiembre a diciembre del mismo año sin precisar de manera exacta su datación. El primer manuscrito del que hay constancia es el manuscrito del otoño de 1921 y pertenece a la colección de manuscritos de Martín Borda y Pagola.

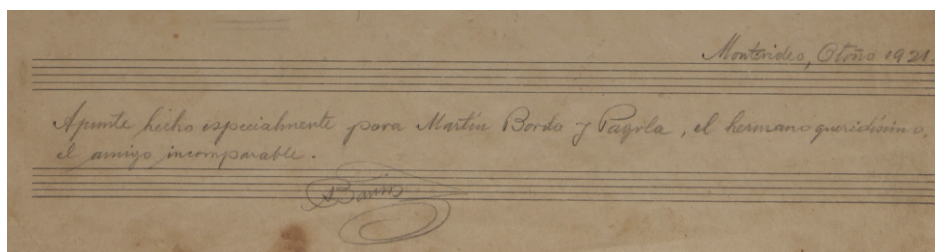


Figura 3.2 Título: **Sin título**. Imagen tomada del Manuscrito de Martín Borda y Pagola de 1921, 3. Final de la página tres en donde solo aparece el lugar, el año y la estación en que fue escrita la obra.

Este manuscrito consta de tres páginas, en él se puede observar el *Andante religioso* y el *Allegro solemne*. En la primera página además del título se encuentra el *Andante religioso* que ocupa solamente los primeros 5 sistemas de la hoja; a partir del sistema 6 y

hasta el final de la tercera página se observa por completo el *Allegro solemne*. Por ser un manuscrito de 100 años de antigüedad, se observa un color de papel oscurecido, lo cual puede dificultar la lectura del mismo. Resulta claro al menos por el subtítulo (*Dístico Sacro*), que la primera intención de Barrios al componer esta obra fue la de escribir originalmente una pieza en dos movimientos.

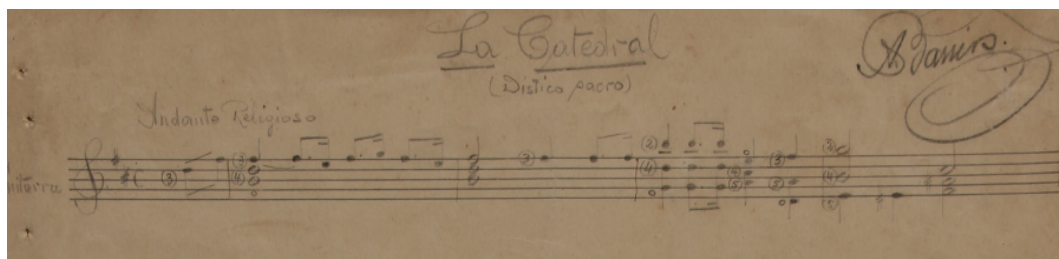


Figura 3.3 Título: **La Catedral**. Imagen tomada del Manuscrito de Martín Borda y Pagola de 1921,1. Título original de la obra donde aparece como subtítulo “*Dístico Sacro*”

Es muy posible que Barrios haya querido añadir un tercer movimiento a su obra, debido a que durante la primera mitad del siglo XX en Europa la música culta de importancia contaba con tres movimientos. Actualmente la versión más difundida de esta obra es justamente la que contempla las tres partes.

Los manuscritos originales que se tienen identificados acerca de esta obra son:

1. Colección Borda y Pagola de 1921: *La Catedral* (Dístico Sacro: Andante Religioso y Allegro Solemne)
2. Colección Luis Pasquet: *La Catedral* (Andante Religioso)
3. Recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro: Manuscrito del *Preludio Saudade* de la Habana, Cuba de 1938.⁵⁹
4. Manuscrito procedente de Costa Rica de 1939.⁶⁰
5. El Salvador (No datado)

⁵⁹ Ver anexo No. 2 y 3

⁶⁰ Ver anexo No. 4

1. Colección Borda y Pagola

En esta colección se encuentra el primer manuscrito de *La catedral* hecho por Barrios en 1921 y consta de tres páginas en donde se puede observar el *Andante religioso* como primer movimiento y el *Allegro solemne* en segundo lugar. Esta obra titulada como *La catedral* tiene como subtítulo “Dístico Sacro”; el cual no se volverá a encontrar en los manuscritos posteriores de la obra.

Esta colección se encuentra en Maldonado, Uruguay; pero algunos documentos han sido donados a lo largo de los años a “El Cabildo” para la “Colección El Cabildo” que está considerada actualmente como una de las mayores colecciones originales de la música de Barrios. Los manuscritos de esta colección se conservan en la bóveda central del Banco de Paraguay, a cargo del gobierno de Paraguay.

2. Colección Luis Pasquet

Dentro de esta colección de manuscritos originales aparece el primer movimiento de la obra; es decir, el *Andante religioso* junto a otra obra titulada *Cueca*; consta de 4 páginas en las cuales aparece este primer movimiento que abarca la primera página y los tres primeros sistemas de la página número dos; el resto de las páginas están ocupadas por *Cueca*. A parte del título (*La catedral*) y el movimiento (*Andante religioso*) no existe información adicional acerca del lugar y la fecha en que este manuscrito fue hecho. Esta colección de manuscritos se encuentra en Salto, Uruguay.

3. Recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro

Dentro de estas recopilaciones aparecen por separado los tres movimientos de *La catedral*:

1. *Saudade* (no indica si forma parte de *La catedral*); con fecha 28 de enero de 1938, La Habana, Cuba. Consta de dos páginas en donde se observa de manera incompleta este “nuevo movimiento” dedicado a Gloria Silva.

2. *Preludio*: en este segundo manuscrito se puede observar este movimiento ahora como “Preludio”. Consta de dos páginas y al final de la segunda página se puede observar nuevamente el lugar y la fecha de su elaboración (La Habana, Cuba. 28 de enero de 1938).
3. *Andante religioso*: este manuscrito consta de una página y no tiene información adicional aparte del título.
4. *Allegro*: en este manuscrito de tres páginas se observa el *Allegro* en las dos primeras páginas y termina en los dos primeros sistemas de la página número tres junto al inicio del *Adagio sostenuto* de la Sonata XIV de Beethoven.

La colección de manuscritos del guitarrista César Amaro se encuentra en Montevideo, Uruguay. Poco antes de su muerte en 2012 abrió un blog en el portal blogger.com en donde aparentemente puso a la venta su colección de manuscritos originales de Agustín Barrios.

3.2 Ediciones modernas de la obra

Existen actualmente numerosas ediciones de *La catedral*, de todas ellas las primeras en importancia corresponden a:

1. Di Giorgio Ediciones: esta fue una de las primeras ediciones hecha por una editorial brasileña quien transcribió la obra directamente de un manuscrito de Agustín Barrios. El original forma parte de la Colección de Manuscritos de Cayo Sila Godoy y consta de 35 páginas con distintas composiciones de Barrios. Por su importancia histórica este original se encuentra bajo resguardo en la bóveda central del Banco de Paraguay y la oficina responsable es el Centro Cultural el Cabildo.
2. Benites Jesús R: publicada en el año 1977 por ZEN – ON Music Company, Ltd.
3. Richard D. Stover publicada en el año de 1979 por Belwin Mills Publishing Corporation.
4. Richard D Stover: The complete works of Agustín Barrios Mangoré Vol.1 Mel Bay Publications, INC. 2003
5. Díaz, Alirio. La Catedral. Edizioni G. Zanibon. 1983

Durante la primera mitad del siglo XXI, debe de mencionarse :

6. *El Libro de oro Vol.4: Messages from the Guaraní Race* de Ramsés Calderón y Frederick Sheppard. 2020

Este trabajo corresponde a Les Productions d'Oz, en él se pueden apreciar las distintas versiones que Agustín Barrios Mangoré escribió directamente de la obra, respetando cabalmente los manuscritos originales existentes de esta obra y aparecen en este orden:

1. Preludio saudade (1938)
2. Andante religioso (1921)
3. Allegro solemne versión 1
4. Allegro solemne versión 2

3.3 Grabaciones de La Catedral

La catedral cuenta con muchas grabaciones alrededor de todo el mundo. En general, la gran mayoría de estas integran los tres movimientos que conforman finalmente la obra. Los artistas internacionales que escogí son claros referentes de la guitarra clásica en el siglo XX y se distinguen por sus dotes técnicos e interpretativos, además sus grabaciones de la obra sobresalieron en su momento. En el ámbito nacional escogí a aquellos guitarristas que han grabado la obra y que además son claros referentes en México.

Intérprete: Agustín Barrios Mangoré

Las primeras grabaciones fueron hechas directamente por Agustín Barrios bajo la firma discográfica Odeón en Brasil. La fecha de grabación registrada fue 1º de agosto de 1928 y está hecha por medios electrónicos. En los registros de su discografía se pueden encontrar dos series diferentes de la obra:

1. Serie 40021, Odeón 2960
2. Odeón 5099 lado A

En esta grabación se puede escuchar a Barrios interpretando la obra con los dos movimientos originales: *Andante religioso* y *Allegro solemne*. La calidad y fidelidad del sonido de esta grabación comparada con la tecnología desarrollada actualmente es muy inferior debido a que en ella se percibe el *hiss*⁶¹ característico de las grabaciones musicales de aquella época.

El *Andante religioso* que podemos escuchar en esta grabación oscila entre los 44 – 45 bpm, el tiempo marcado convencionalmente en este rango de velocidad corresponde a un tiempo *Lento*, mientras que el *Allegro solemne* interpretado por Barrios se encuentra entre los 261 – 262 bpm. Debido a que este movimiento se encuentra compuesto en 6/8, este rango de velocidad se encontraría en el *Prestissimo* considerando la corchea como tiempo de referencia.

1. Intérprete: John Williams

Durante el siglo XX guitarristas como Alirio Díaz (1923-2016) y Laurindo Almeida (1917-1995) realizaron grabaciones sobre la música de Barrios. Sin embargo, por su importancia e influencia dentro de la guitarra clásica a nivel mundial, fue el guitarrista australiano John Williams el primero en poner el foco sobre su música en la escala global, al grabar por primera vez en 1977 un disco completo con la música de Barrios.

En aquel entonces los formatos físicos de grabación disponibles eran el LP y el audiocassette; sin embargo, actualmente se encuentran disponibles dos discos de este guitarrista con la música de Barrios en formato CD y versión digital bajo el sello discográfico Sony Music. Para la grabación de este disco, John Williams tuvo la posibilidad de acceder a algunos de los manuscritos originales de sus obras; así como, algunas de sus grabaciones. Esta información fue proporcionada por él mismo en una entrevista que le fue realizada para

⁶¹ Hiss: es un ruido de banda ancha similar a una “S” que abarca todo el espectro audible y que tiene mayor intensidad en los sonidos de frecuencia alta. Se denomina como ruido de fondo en una grabación y su intensidad se expresa en decibelios (dB). El nivel de ruido depende directamente de la calidad de los componentes de audio con los que se realiza una grabación.

la televisión inglesa en 1976 y se que se encuentra disponible en el sitio web de videos YouTube.

En esta grabación aparece *La catedral* con los tres movimientos de la obra:

1. Preludio Saudade
2. Andante Religioso y;
3. Allegro Solemne

El *Preludio saudade* que se escucha tiene una duración de 2:16 minutos y una velocidad promedio de 44 – 45 bpm, a partir del minuto 2:21 inicia el *Andante religioso* cuya velocidad oscila entre los 57 – 58 bpm y dura 1: 81 minutos, posteriormente se encontrará el *Allegro solemne* a partir del minuto 4:06 hasta el minuto 7:01, siendo esta última la de mayor duración. La velocidad promedio que da John Williams a este movimiento es de 240 - 245 bpm.

Otro aspecto que es importante recalcar es que la versión que John Williams interpreta del *Andante* y del *Allegro* no es la original compuesta en 1921. Escuchando detenidamente la obra y comparándola contra el manuscrito se puede notar que hace algunas adecuaciones en el *Andante* que son similares a la edición de Richard Stover de 1979, mientras que el *Allegro solemne* es similar a la versión escrita en La Habana, Cuba de 1939 en donde la sección A, B y C tienen algunos cambios en su estructura interna además de la coda.

2. Intérprete: David Russel

El guitarrista inglés David Russel, también de reconocimiento a nivel mundial, presentó en 1995 una producción discográfica completa de la música de Barrios. Este disco titulado *Music of Barrios* fue grabado bajo el sello discográfico estadounidense Telarc en Little Bridges Hall, Claremont, California y consta de 21 temas dentro de los cuales también se encuentra incluida *La catedral* con una duración de 6:49 minutos. Este disco se encuentra en formato físico (CD) y también está disponible en plataformas como Spotify, Apple Music, entre otros.

Esta grabación inicia con el *Preludio saudade* el cual tiene una duración de 2:03 minutos; la velocidad tomada por David Russel oscila entre los 50 – 51 bpm. El *Andante religioso* por otra parte dura 1:42 minutos, su velocidad promedio es de 58 – 60 bpm. En el caso del *Allegro solemne* la duración reportada es de 3:04 minutos y el tiempo estimado se encuentra entre los 245 - 246 bpm.

La versión del *Allegro solemne* que David Russel interpreta corresponde a la del manuscrito original de MBP⁶² de 1921. Al analizar la grabación se puede percibir que probablemente utilizó la edición de Alirio Díaz ya que la música corresponde con esta edición de 1981.

3. Intérprete: Bertha Rojas

Bertha Rojas es una guitarrista de origen paraguayo con una reconocida trayectoria musical a nivel internacional que es famosa por sus interpretaciones de la música de Barrios. Sus esfuerzos por difundir este repertorio la llevaron a organizar el *Barrios WorldWideWeb Competition*⁶³, en donde se presentan guitarristas de todo el mundo interpretando la música de su connacional. En 1998 grabó el disco *Intimate Barrios* que consta de 19 grabaciones entre las que también podemos escuchar *La catedral* con sus tres movimientos. Este álbum fue grabado originalmente por el sello Dorian Recordings en 1998, fue remasterizado en el 2008 bajo la firma Fondec.

Iniciando por el *Preludio saudade* encontraremos que la duración de este movimiento es de 2:13 minutos, el *Andante religioso* por otra parte dura 2:06 minutos mientras que el *Allegro Solemne* se encuentra en los 3:09 minutos. Las velocidades de referencia utilizadas por la guitarrista Bertha Rojas son las siguientes: 47 – 48 bpm para el *Preludio*, 49 – 50 bpm para el andante y 240 bpm para el *Allegro* tomando como referencia a la corchea. En cuanto a la versión ejecutada del *Allegro solemne*, esta corresponde con la versión original que Barrios compuso en Montevideo en el otoño de 1921.

⁶² MBP: Manuscrito de Martín Borda y Pagola de 1921.

⁶³ “*Barrios WorldWideWeb Competition*” es un concurso mundial de guitarra clásica organizado por Bertha Rojas.

4. Intérprete: Enno Voorhorst

Enno Voorhorst es un guitarrista holandés que estudió bajo la dirección de Hubert Käppel y David Russel ganando numerosos concursos internacionales de guitarra. En 1994 grabó su primer CD con música de Agustín Barrios bajo la firma discográfica Sony Music. Rico Stover escribió al margen de esta producción discográfica lo siguiente: “El CD Agustín Barrios Mangoré interpretado por Enno Voorhorst es el mejor que he escuchado hasta ahora”⁶⁴.

En el año 2003 Enno Voorhorst grabó el disco *Mangoré: Guitar Music*, Vol. 2, en donde incluyó *La catedral* que se encuentra ubicada en los tracks #2, #3, #4. Esta producción fue hecha por la compañía Naxos, estrenándose el 24 de septiembre del 2003 y consta de 18 temas en total. La duración de *La catedral* de Voorhorst para el *Preludio saudade*, *Andante religioso* y *Allegro solemne* es de 2:16, 1:59 y 2:59 minutos respectivamente. La velocidad promedio de cada movimiento en orden de aparición es de 47 – 48 bpm, 60 – 65 bpm y 250 – 255 bpm. La versión que se escucha del *Andante religioso* y el *Allegro solemne* corresponde al manuscrito de MPG, 1921.

5. Intérprete: Juan Carlos Laguna

Siguiendo con los intérpretes a nivel nacional uno de ellos es Juan Carlos Laguna quien por su trayectoria musical y pedagógica es un claro referente de la guitarra clásica en México. En el 2018 grabó para la compañía Urtex el disco titulado *Agua y Vino* que forma parte de la colección Música de las Américas volumen VII. Esta producción musical está compuesta por 11 temas pertenecientes a distintos compositores Americanos tales como Julio Cesar Oliva, Egberto Gismonti, Eduardo Angulo, Eduardo Gamboa y Ernesto Cordero. Los primeros tres temas en este disco corresponden a *La catedral*.

Los tres movimientos: *Preludio saudade*, *Andante religioso* y *Allegro solemne* duran 2:34, 2:28 y 2:51 minutos respectivamente. Las velocidades aproximadas de cada movimiento son: 41 – 42 bpm para el *Preludio*, 45 – 46 bpm para el *Andante* y 265 – 270 bpm para el *Allegro*, encontrándose de este modo entre las versiones más veloces de las

⁶⁴ Biography en <https://www.ennovoorhorst.com/>

analizadas. El *Andante religioso* y el *Allegro solemne* que interpreta Juan Carlos Laguna corresponden íntegramente con el manuscrito original de 1921.

6. Intérprete: Pablo Garibay

Pablo Garibay es otro notable guitarrista mexicano egresado de la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad) de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el año 2008 grabó *La catedral* en el álbum titulado “Pablo Garibay”. Este disco fue lanzado el 29 de julio del 2008 bajo la firma Fleur de Son Classics y consta de 16 temas entre los que se encuentran *La Sonatina meridional* y la *Sonata clásica* de Manuel M. Ponce. Los temas 9, 10 y 11 de este disco corresponden a la obra de Barrios.

El *Preludio saudade* tiene una duración de 2:25 minutos y una velocidad promedio de 44 – 45 bpm; en cuanto al *Andante religioso*, éste tiene una duración de 1:54 minutos y una velocidad promedio de 58 – 60 bpm, el *Allegro solemne* por otra parte tiene una duración de 3:46 minutos con 240 – 245 bpm. La versión que se puede escuchar en esta grabación también corresponde con la del manuscrito de MPG, 1921, siendo esta la versión mayormente ejecutada hasta ahora.

7. Intérprete: Omán Kaminsky

Siguiendo con los intérpretes de origen mexicano también destaca por su trayectoria el guitarrista egresado de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), Omán Kaminsky quien en el 2015 lanzó su disco titulado *Gran Recital*. Esta producción discográfica contiene 15 interpretaciones de música de distintas épocas entre las cuales los tracks 9, 10 y 11 corresponden a *La catedral*. La grabación fue hecha en el templo Santa María Madre de Dios en Culiacán, Sinaloa en enero del 2015.

El *Preludio saudade* de esta producción tiene una duración de 2:27 minutos y su velocidad oscila entre los 45 – 46 bpm. El *Andante religioso* tiene una duración de 2:00 con una velocidad de 55 – 56 bpm y el *Allegro solemne* dura 2:36 minutos con 249 – 250 bpm.

3.4 Análisis del *tempo* de la obra

Al escuchar detenidamente las interpretaciones de estos guitarristas se puede observar que el movimiento que permanece invariable en su estructura interna es el *Preludio saudade*. Por otra parte, el *Andante religioso* presenta pequeños cambios en algunas versiones, principalmente en la distribución de las voces del coral, aunque la mayoría está apegadas al manuscrito original de 1921. En cuanto al *Allegro solemne*, la versión más popular también corresponde al mismo manuscrito. Cabe mencionar que existe una segunda versión con cambios en cada una de las partes del rondó.

Al analizar las velocidades tomadas por los distintos intérpretes en los tres movimientos podemos observar lo siguiente:

Velocidad promedio de los movimientos de *La catedral*

Figura 3.4

Promedio	Preludio Saudade	Andante Religioso	Allegro Solemne
Velocidad Metronómica	♩ = 52	♩ = 53	♩ = 83
Tempo	Largo	Largo	Prestissimo

Tabla comparativa de velocidades de *La catedral*

Figura 3.5

Intérprete	Preludio Saudade ♩	Andante Religioso ♩	Allegro Solemne ♩
Agustín Barrios	X	44 - 45	270 - 275
John Williams	44 - 45	57 - 58	240 - 245
David Russel	50 - 51	58 - 60	245 - 246
Bertha Rojas	47 - 48	49 - 50	240 - 242
Enno Voorhorst	47 - 48	60 - 65	250 - 255
Juan Carlos Laguna	41 - 42	45 - 46	265 - 270
Pablo Garibay	44 - 45	58 - 60	240 - 245
Oman Kaminsky	45 - 46	55 - 56	249 - 250

Todos tenemos una apreciación subjetiva del tiempo, de ahí que el metrónomo sirva como una herramienta eficaz para tener una referencia precisa y objetiva acerca de él. Está claro que la interpretación de una pieza musical está siempre en esa delgada línea entre lo que el compositor desea comunicar de su obra y la idea y sensibilidad del propio intérprete. Es por ello que muchas veces el compositor hace indicaciones precisas acerca del pulso que debe servir como referencia.

En el *Preludio saudade* podemos ver que Barrios indica en el inicio de la partitura la palabra “*lento*”, para dar una referencia de tiempo. Esto nos da la posibilidad de interpretar la velocidad de la pieza; sin embargo, a partir del análisis de estas grabaciones vemos que en el imaginario del intérprete el tempo para esta pieza es *Largo* el cual de acuerdo con las indicaciones metronómicas y de tempo se ubica del 41 – 60 bpm.



Figura 3.6 Título: ***Preludio***. Imagen tomada del Manuscrito de La Habana Cuba, 1938, de las recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro.

En el caso del *Andante religioso*, tenemos como marco de referencia la grabación que el mismo Barrios realizó acerca de su obra. La palabra *andante per sé* ya es una indicación de tiempo que ubicaría la ejecución de este movimiento entre los 56 – 88 bpm considerando el cuadro de indicaciones metronómicas. Barrios ejecuta el *andante* a una velocidad promedio de 44 – 45 bpm; es decir, “*largo*”. En las grabaciones analizadas la velocidad de este movimiento fue variada, con una velocidad promedio de 53 bpm que ubica estas interpretaciones en el mismo rango de *tempo*.

El *Allegro solemne* es sin duda el movimiento más controversial en cuanto a velocidad se refiere. El título del movimiento ya da una indicación de tempo, al cual debemos agregarle una intención (*solemne*). El *allegro* como indicación metronómica se ubica entre los 120 – 168 bpm. Una ejecución veloz del *allegro* puede llegar hasta los 180 bpm, más allá de ese

rango la ejecución de este movimiento deja de ser un allegro en sí tomando como figura de referencia a la corchea.

Barrios ejecuta el allegro entre los 270 – 275 bpm; es decir, *prestissimo*. Las razones detrás de esta velocidad pueden ser variadas, aunque un motivo creíble podría haber sido la capacidad de almacenamiento en los discos de acetato de 78 rpm de esa época y que oscilaba entre los 3 a 3 minutos y medio. Al grabar *La catedral* en una sola cara del disco, la duración promedio tanto del *Andante* como del *Allegro* es de 5 – 6 minutos, por lo tanto, ejecutar el *Allegro* dentro de los límites establecidos para esta indicación de tempo, probablemente no habría sido posible.

Resulta lógico, después de escuchar la ejecución de Barrios que la velocidad promedio para este movimiento haya sido de 250 bpm, ubicando estas interpretaciones en el *prestissimo*. En esta velocidad de tiempo este movimiento resulta muy virtuoso desde el punto de vista técnico, pero se aleja completamente de la indicación e intención establecidas en el mismo título.

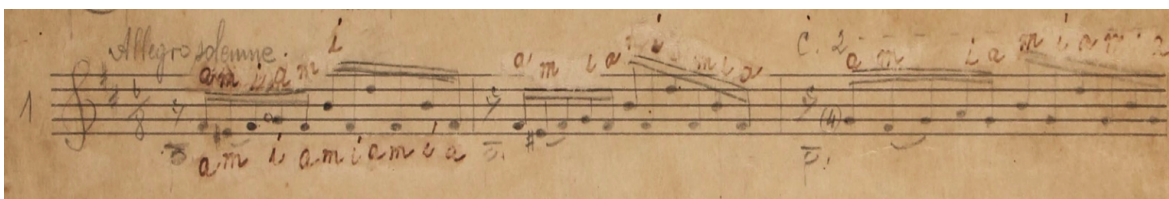


Figura 3.7 Título: *La catedral*. Imagen tomada del Manuscrito de Martín Borda y Pagola de 1921,1.

Después de escuchar y analizar varias interpretaciones, mi propuesta de ejecución para los movimientos de esta obra respetando las indicaciones del *tempo* establecido por el propio compositor es la siguiente:

Propuesta de tempo para *La catedral*

Figura 3.8

	Preludio Saudade	Andante Religioso	Allegro Solemne
Velocidad Metronómica	♩ = 56	♩ = 56	♩ . = 56 – 60 ♩ = 168 - 180
Tempo	Largo	Largo	Allegro/ Presto

3.5 Análisis de los movimientos de *La Catedral*

3.5.1 *Preludio Saudade*

Este preludio fue compuesto por Barrios a la obra original en 1938 e introducido en sus programas de concierto hasta 1939. Este hecho se puede deducir al observar los distintos programas de mano que quedaron como constancia de sus conciertos de esta época. Se escribió en La Habana, Cuba y forma parte de las recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro⁶⁵.



Figura 3. 9. Primera página del programa de mano del concierto que Agustín Barrios “Mangoré” dio en el Teatro Principal de La Comedia en la Habana, Cuba el jueves 11 de noviembre de 1937.

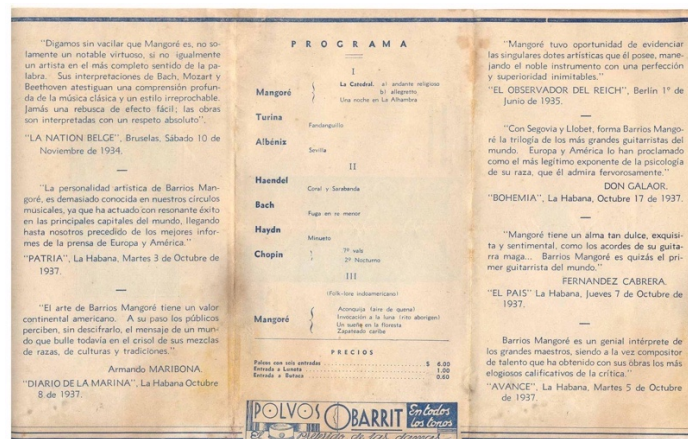


Figura 3.10 Segunda página del programa de mano del jueves 11 de noviembre de 1937, se observa como Barrios abre el concierto con *La catedral* a dos movimientos e integra dentro del mismo grupo *Una noche en la Alhambra*.

⁶⁵ Ver Anexo 2

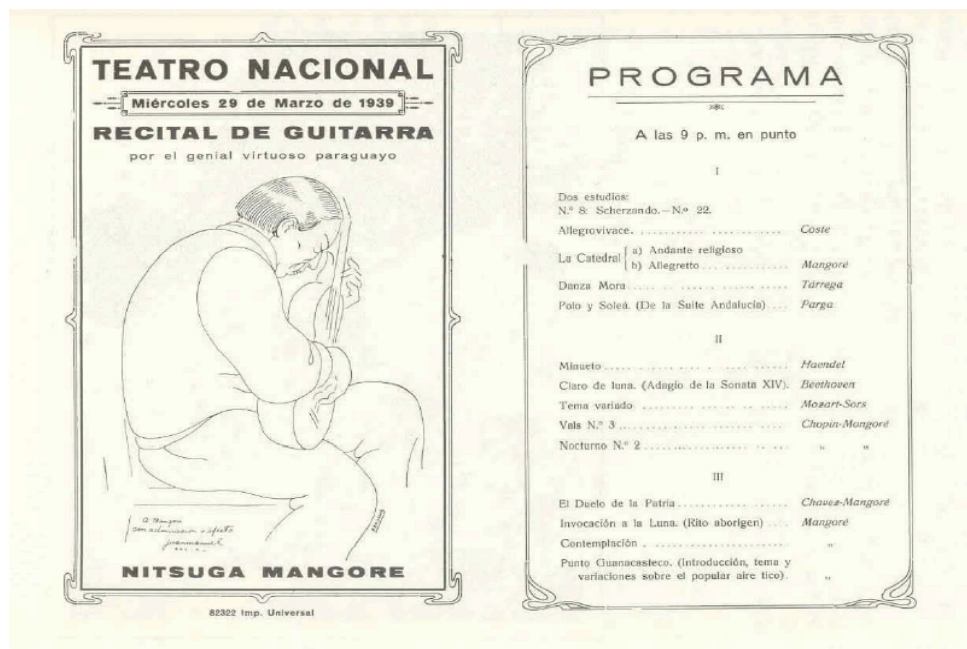


Figura 3.11 Título: **Sin título**. Imagen tomada del libro: *Stover, Richard (1992). Six Silver Moonbeams* (1ra Ed). USA: Querico Publications, 162. Programa de mano del concierto celebrado en el Teatro Nacional de San José, Costa Rica el miércoles 29 de marzo de 1939, podemos observar cómo se incluye *La catedral* (aún con dos movimientos).

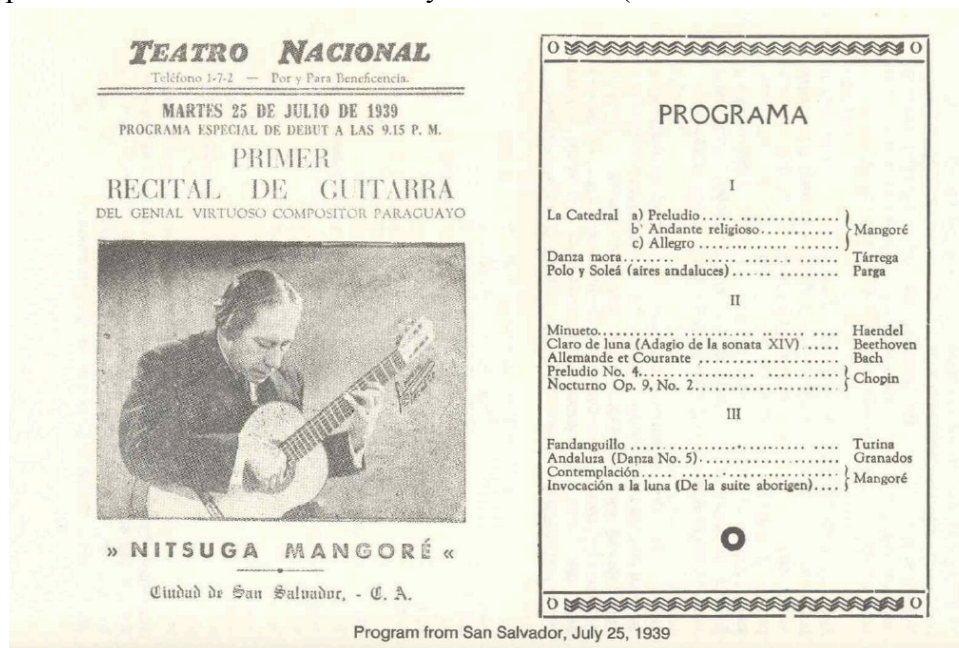


Figura 3.12 Título: **Sin título**. Imagen tomada del libro: *Stover, Richard (1992). Six Silver Moonbeams* (1ra Ed). USA: Querico Publications, 165. Programa de mano de concierto celebrado en el Teatro Nacional de San Salvador, El Salvador del martes 25 de julio de 1939, podemos observar que se incluye la nueva versión de *La catedral* con los tres movimientos.

A pesar de haber escrito este preludio 18 años después, existe una estrecha relación entre los tres movimientos desde el punto de vista armónico y melódico. Esta relación se hace visible en la tonalidad (Si menor), pasando por el motivo rítmico de la melodía tomado de los bajos del movimiento dos (*Andante religioso*) y por último también se observa en las codas tanto del *Preludio* como del *Allegro*. Resulta interesante que a pesar de guardar esta relación no haya indicado al menos en el título su integración a la obra en general.



Figura 3.13 Título: **Preludio**. Imagen tomada del Manuscrito de La Habana Cuba, 1938, de las recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro.

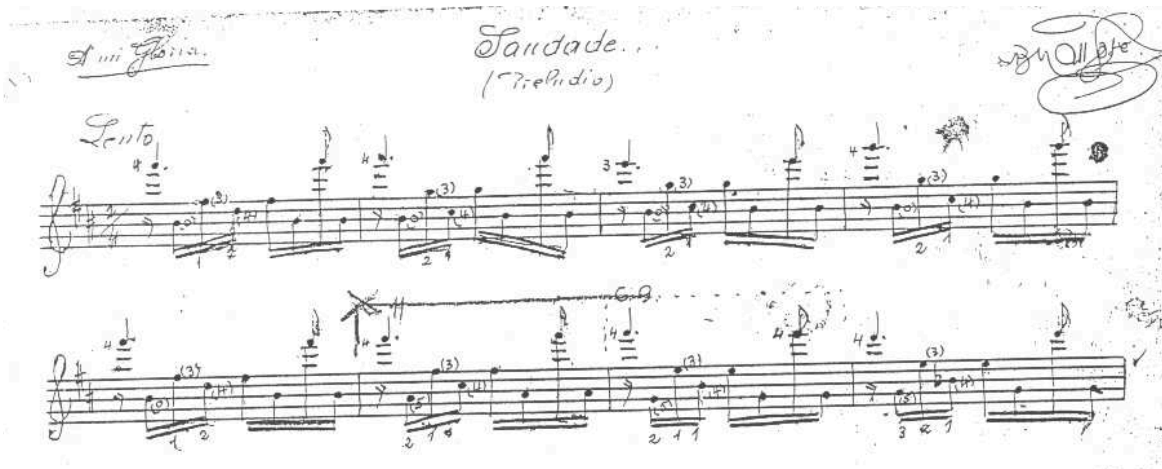


Figura 3.14 Título: **Saudade (Preludio)**. Imagen tomada del Manuscrito de La Habana Cuba, 1938, de las recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro. En este otro manuscrito del preludio también de La Habana, Cuba, tampoco se observa el título general de la obra, como sí aparece en los otros dos movimientos (*Andante religioso* y *Allegro solemne*)

3.5.1.1 Concepción General del movimiento

Este movimiento fue dedicado a la compañera sentimental de Barrios ya que, en el manuscrito de La Habana, Cuba de 1938 se observa como dedicatoria “*A mi Gloria*”. El *Preludio saudade*, busca transmitir un estado de quietud a través de una melodía que está sostenida armónicamente por medio de arpeggios.

El término “Saudade”, cuya traducción del portugués puede ser inexacta debido a que en el español no existe un término similar, hace referencia a la tristeza o la melancolía que se puede experimentar al extrañar algo o a alguien. El guitarrista, compositor y docente uruguayo Eduardo Fernández Odella en su curso Introducción a la investigación sobre interpretación musical⁶⁶ especula sobre el estado de ánimo de Agustín Barrios y sus motivos detrás de la composición del preludio ya que, durante su estancia en La Habana, Cuba, podría haber experimentado cierta nostalgia debido a que ambos malecones tienen ciertas similitudes. Observando imágenes de estos dos malecones podemos observar su “parecido” por lo que esta hipótesis podría tener sentido.



Figura 3.15 Fotografía: Anónimo. Título: **Vista del malecón habanero**. Imagen tomada de The Museum of Tourism (Página Web en línea) Disponible: <https://themuseumoftourism.org> (Consulta: 2023, febrero 15)

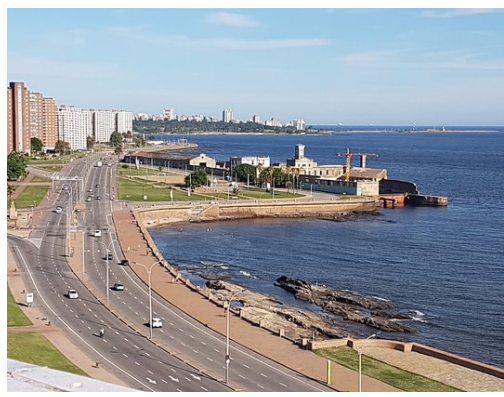


Figura 3.16 Fotografía: Anónimo. Título: **Rambla de Montevideo**. Imagen tomada de tripadvisor (Página Web en línea) Disponible: <https://www.tripadvisor.com.mx> (Consulta: 2023, febrero 15)

Las imágenes de las figuras 3.15 y 3.16 son ilustrativas debido a que son fotografías modernas y resulta lógico que estos lugares han sido transformados por las distintas construcciones a lo largo del tiempo, la manera precisa en que Agustín Barrios apreció la panorámica de estos dos lugares fue diferente.

⁶⁶ Para mayor referencia se puede ver las Obras de Consulta en el apartado “Videos”

3.5.1.2 Comparación del movimiento entre ediciones

Las ediciones que serán sujetas a esta comparación serán las de Jesús Benites, Richard Stover y Alirio Díaz. Las ediciones de Di Giorgio Ediciones y Les Productions d'Oz están transcritas de manera fiel a los manuscritos.

El movimiento que menos cambios contiene por ser el último que se compuso es el *Preludio*. Es importante señalar que los manuscritos que se tienen de esta pieza son menores comparados con los manuscritos que existen del *Andante Religioso* y del *Allegro Solemne* mismos que Barrios reescribió a lo largo de los años. Las ediciones de Richard D. Stover, Jesús Benites y Alirio Díaz, respetan casi de manera íntegra el manuscrito original del prelude compuesto en 1938. El compás más controversial o que posee mayores cambios es el compás No. 28 en la versión de Alirio Díaz.



Ejemplo 3.1: *Preludio*; compás 28.

Fuente: *Manuscrito de La Habana Cuba, 1938*, de las recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro.



Preludio Saudade, compás 28. Fuente: *Music for guitar No. 1*, Benites Jesús, Tokyo: ZEN – ON Music Company Ltd. 1979.



Preludio Saudade, compás 28 Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard, Miami: Belwin Mills, 1979



Preludio Saudade, compás 28. Fuente: *La Catedral con Preludio (1938)*, Alirio Díaz, Padova: G. Zaboni, 1983

Al analizar este compás se puede observar que tanto Richard Stover, como Jesús Benites transcriben de manera fiel la altura de las voces en el compás No.28, mientras que en la edición de Alirio Díaz se observan dos cambios sustanciales: el primero de ellos corresponde a la nota de La sostenido, que desde el punto de vista de la escritura musical puede justificarse como una enarmonía, mientras que desde el punto de vista armónico la nota correcta debería de ser un Si bemol tomando como referencia la armonía del acorde que es un Mi menor disminuido con séptima.

Por otro lado, podemos observar la nota de Fa sostenido en la parte del arpeggio, puede justificarse de dos modos:

- a) Como un error en la transcripción del compás y/o;
- b) El Fa como una nota de paso

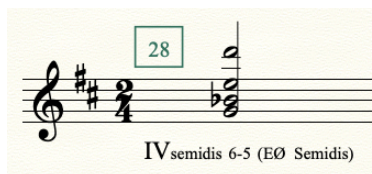
Este último caso, es el más improbable, debido a que el resto de los arpeggios no se pensaron de la misma manera.



Ejemplo 3.2: *Preludio*, compás 28. *Manuscrito de La Habana Cuba, 1938.*



Preludio Saudade, compás 28. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.



Preludio Saudade, armonía del compás 28.

La otra diferencia que se puede observar en estas tres ediciones corresponde exclusivamente al uso de ligaduras en los últimos 7 compases de la obra.

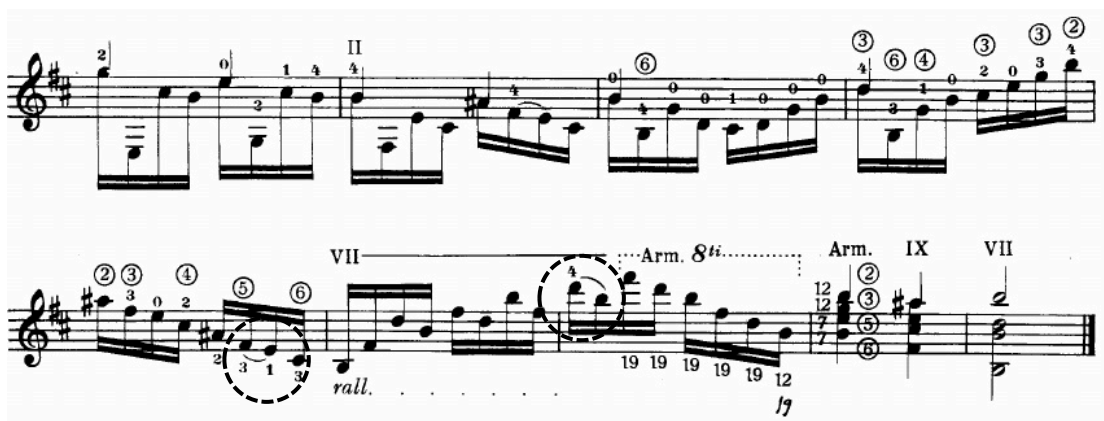
Ejemplo 3.3: *Preludio*; compases 41 - 49. Fuente: *Manuscrito de La Habana Cuba*. Aquí se pueden observar las ligaduras propuestas por Barrios en el final de este movimiento

Ejemplo 3.4: *Preludio Saudade*, compases 41 -49. Fuente: *Music for Guitar No.1*, Jesús Benites.

En las ligaduras propuestas por Benites, se observa la eliminación de la segunda ligadura

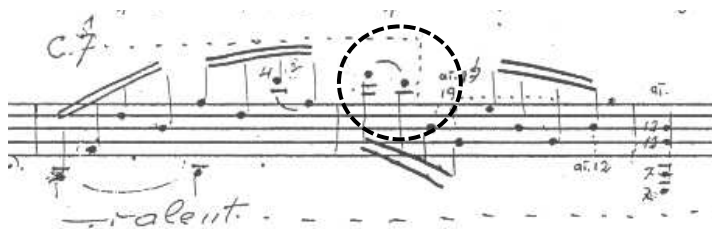
Ejemplo 3.5: *Preludio Saudade*, compases 43 – 49. Fuente: *La Catedral*, Stover Richard.

En la articulación propuesta por Stover, no se observa ninguna de la ligadura.



Ejemplo 3.6: *Preludio Saudade*, compases 41 – 49. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz. Las ligaduras propuestas por Díaz, son iguales a aquellas propuestas en la edición de Benites.

Analizando la digitación propuesta por Barrios, y aquellas propuestas por Stover, Benites y Díaz la eliminación de esta ligadura en estas tres ediciones se debe al aprovechamiento de la cejilla en el séptimo traste, en donde se encuentra ubicada la nota Si en la primera cuerda. De este modo resulta técnicamente más “conveniente” la ejecución de esta nota.



Ejemplo 3.7: *Preludio*; compases 46 - 47. Fuente: *Manuscrito de La Habana Cuba*.

Esta ligadura que aparece en el manuscrito de LHC está sugerida en la segunda cuerda con ayuda de la cejilla.

3.5.1.3 Relación del Preludio Saudade con el resto de los movimientos

Antes de iniciar con el análisis formal de la estructura del *Preludio* es necesario hacer algunas precisiones. La primera de ellas es definir el término “preludio” para entender a priori algunas de sus características.

Un preludio desde el punto de vista musical es una composición instrumental breve de carácter introductorio que genera una unidad tonal con los movimientos que le suceden y cuyo propósito inicial era atraer la atención del público. No tiene una estructura específica y a menudo era de carácter improvisatorio.

Este preludio de Barrios genera una unidad tonal con los otros dos movimientos que le siguen; y se aprecia que fue desarrollado a partir de ciertos motivos que se encuentran presentes en el *Andante religioso* y el *Allegro solemne*. Al analizar la rítmica del *Preludio* podemos observar que el motivo rítmico utilizado en este movimiento se relaciona con uno de los motivos rítmicos utilizado del *Andante religioso*.



Ejemplo 3.8: *Andante Religioso*, compases 1 – 13. Fuente: *Dibujo del Andante Religioso*, Nandayapa Lorena.

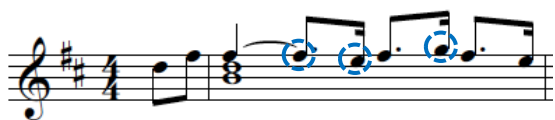
En esta imagen se aprecia que una rítmica recurrente en el *Andante religioso* es el octavo con puntillo seguido de un dieciseisavo. Un motivo rítmico similar también se observa en el *Preludio saudade*, en donde la negra con puntillo seguida de un octavo se usa a lo largo de todo el preludio hasta el compás 39 que anticipa el final de la pieza.



Una octava abajo

Ejemplo 3.9: *Preludio Saudade*, compases 1 -8. Fuente: Dibujo melódico, Lorena Nandayapa. Motivo rítmico desarrollado a lo largo de todo el preludio.

La melodía del primer compás del *Andante religioso* está desarrollada a partir de las notas Fa sostenido, Mi y Sol (ejemplo 2.10). Estas mismas notas serán utilizadas una octava arriba en la primera semifrase del *Preludio saudade* (ejemplo 3.10 bis). Ambos movimientos iniciarán su discurso musical a partir del quinto grado del acorde de Si menor.



Ejemplo 3.10: *Andante Religioso*, compás 1. Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.



Ejemplo 3.10 bis: *Preludio Saudade*, compases 1 - 4. Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

La misma coincidencia volverá a aparecer en el tratamiento melódico del compás 12 y 13 del *Andante* con las notas Fa sostenido, Mi y Re (ejemplo 3.11). En la segunda y tercera semifrase del *Preludio* estas mismas notas aparecerán ahora en la misma octava (ejemplo 3.11 bis).

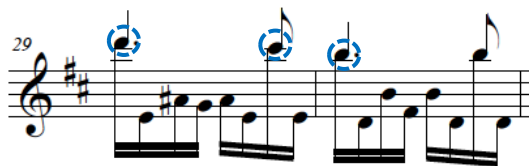


Ejemplo 3.11: *Andante Religioso*, compases 12 – 13, dibujo.



Ejemplo 3.11 bis: *Preludio Saudade*, compases 5- 12, dibujo.

Las notas Re, Do, Si del compás 29 del preludio nos recordarán el final del *Andante* en los compases 22 y 23 (ejemplo 3.12 bis).



Ejemplo 3.12: *Preludio Saudade*, compás 29, dibujo.



Ejemplo 3.12 bis: *Andante Religioso*, compases 22 - 25, dibujo.

El Salto de quinta justa de los compases 34 – 38 (ejemplo 2.13 bis), del *Preludio saudade* también se relaciona con los compases 17 – 19 del *Andante*.

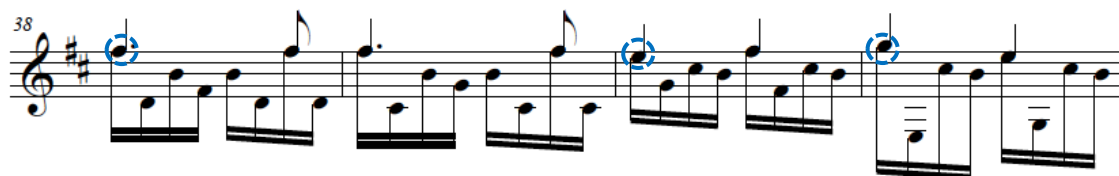


Ejemplo 3.13: *Andante Religioso*, compases 17 -19, dibujo.



Ejemplo 3.13 bis: *Preludio Saudade*, compases 34 - 38, dibujo.

En los compases 39 – 41 del *Preludio* se vuelven a reforzar las notas del primer compás del *Andante*: Fa sostenido, Mi, Sol (ejemplo 3.14)



Ejemplo 3.14: *Preludio Saudade*, compases 38- 41, dibujo.

Otra relación que podemos observar se encuentra entre la CODA del *Preludio saudade* y la del *Allegro solemne*, en donde se aprecian ciertas similitudes en su tratamiento; y es que ambos terminan en una melodía arpegiada que finaliza con tres acordes plaqué.



Ejemplo 3.15: *Preludio Saudade*, compases 43 - 49, dibujo.



Ejemplo 3.16: *Allegro Solemne*, compases 94 – 100.

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

3.5.1.4 Características generales del *Preludio Saudade*

En el tratamiento melódico del *Preludio saudade* se puede observar un estilo característico de la música para laúd del siglo XVII que tuvo su influencia en los compositores para teclado de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII y que consistía en arpeggiar las notas de un acorde. Este estilo recibió el nombre de *Style Brisé*.



Ejemplo 3.17: *Preludio Saudade*, compases 1 - 4, dibujo.

Este es un arpeggio de ocho notas que está sustentado armónicamente por un solo acorde. La voz superior llevará el canto y su figuración rítmica, como ya se mencionó es la negra con puntillo y octavo; para separarla del resto Barrios agregó además la indicación *Ben marcato il canto*. Por otro lado, la voz inferior permanecerá estática a lo largo de todos los arpeggios con excepción del final y la coda (compases 40 – 49), esta nota será a menudo la nota Si de la segunda cuerda al aire. Las voces intermedias armonizan la melodía con una especie de bordadura musical utilizando intervalos de 2da, 3ra y 4ta principalmente.

La base de este preludio tiene un esquema armónico que contiene, por lo tanto, acordes arpeggiados de 5ta y 7ma. Barrios asigna a cada acorde del esquema un diseño rítmico - melódico concreto a lo largo de toda la obra exceptuando a la coda y la cadencia final. En cuanto a la melodía el movimiento se hace por medio de grado conjunto o terceras con algunas excepciones.

Al ser escrita en *Style Brisé* la dificultad técnica en este preludio radicará en ejecutar los arpeggios de manera equilibrada y al mismo tiempo destacar la melodía de la voz cantante por parte del dedo anular o dedo medio. Mi propuesta de digitación en este sentido es la utilización exclusiva del dedo medio para llevar la voz cantante con mayor control y uniformidad tímbrica.

El lenguaje musical que predomina en este *Preludio* es diatónico, con el uso de acordes en su mayoría invertidos y el uso de dos dominantes auxiliares. La mayoría de las

disonancias de la melodía serán resueltas de modo convencional y los acordes presentados serán en su mayoría abiertos⁶⁷. Un preludio de manera general no tiene una estructura definida. En este preludio la forma que se observa es una estructura binaria con una pequeña coda de 9 compases.

La estructura de la parte A y B es cuadrada ya que es igual en ambos casos. Cada parte está compuesta por dos frases de 8 compases y una semifrase de preparación, puente o interludio. La coda de estilo libre se ubicará en los últimos 7 compases marcando así la última frase del movimiento. La estructura general del preludio queda de la siguiente manera:

Estructura General del *Preludio saudade*

Figura 3. 17

A 1 al 20			B 21 al 39			Coda 43 al 49
Frase 1 Compases 1 - 8	Frase 2 Compases 9- 16	Preparación 17- 20	Frase 3 Compases 21 - 28	Frase 4 Compases 29 - 36	Preparación 37 - 42	Coda 43 - 49

La estructura de las frases quedará de la siguiente manera:

Ejemplo 3.18: *Preludio Saudade*, compases 1 - 8, dibujo.

⁶⁷ Acorde abierto: un acorde abierto es aquel en el que algunas de las notas que lo conforman se encuentran fuera del rango de una octava.

A continuación, se muestra el análisis de la forma que tiene el *Preludio saudade*:

I. Preludio Saudade

Del Manuscrito LHC, 1938

Revisado y editado por:
Lorena Nandayapa Juarez

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885 - 1944)

A

ben marcato il canto

Motivo

Frase 1

5

D. A del IIIº (A7)
Inflexión al IIIº - Semicadencia

9

Resolución al Relativo Mayor IIIº (D)

Frase 2

13

D. A del Vº (C#7)
Inflexión al Vº (F#)

Frase Abierta

17

Resolución de la D.A (F#)

Semicadencia en el Vº

Semifrase de Transición

D. A del Vº (C#7)
Inflexión al Vº (F#)

Preludio Saudade

2

B

21

Retardo

Frase 3

25

Semicadencia en el IVº

29

Retardo

Frase 4

33

Frase cerrada

37

Semifrase de Transición

Cambio de ritmo en la melodía

41

Semicadencia al Vº

Coda

45

Preparación de la Cadencia final

arm VII iv - V - i arm XII arm XIX

Cadencia compuesta auténtica perfecta

Ejemplo 3.19: Análisis de la forma del *Preludio Saudade*.

Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

En cuanto al análisis armónico de este preludio se puede observar lo siguiente:

I. Preludio Saudade

Revisado y editado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios Mangoré
Del Manuscrito LHC, 1938

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The harmonic analysis is as follows:

- System 1 (Measures 1-4):**
 - Measure 1: i (Bm)
 - Measures 2-4: $II_{semidis} 2$ (C#0 Semidis)
- System 2 (Measures 5-8):**
 - Measure 5: i (Bm)
 - Measure 6: VI_{6-5} (Gmaj7)
 - Measure 7: IV_{4-3} (E7) dominante de VII°
 - Measure 8: VII_7 (A7) Dominante de III° Inflexión al III° (Relativo mayor)
- System 3 (Measures 9-12):**
 - Measure 9: III_{6-4} (D)
 - Measure 10: VII_7 (A7)
 - Measure 11: VII_{7dis}
 - Measure 12: i (Bm)
- System 4 (Measures 13-16):**
 - Measure 13: i_6 (Bm)
 - Measure 14: II_{4-3} (C#7) Dominante de V° Inflexión al V°
 - Measure 15: II_{4-3} Dominante de V°
 - Measure 16: V (F#)

A dashed line labeled "retardo" spans from the end of measure 4 to the beginning of measure 5.

17

iv (Em7)

II 6-5 (C#7)

II 2 (C#7)

V6 (F#)

Dominante de V°
Inflexion al V°

Dominante de V°

21

i (Bm)

IIsemidis 2 (C#Ø Semidis)

(retardo)

25

i (Bm)

V (F#)

VI maj7 (Gmaj7)

IVsemidis 6-5 (EØ Semidis)

29

VII 4-3 (arm) (A dis7)

i6 (Bm)

V9 (B9)

iv (Em)

Dominante del iv
Inflexion al iv°

iv 4-3 (Em7)

VI (G)

IIsemidis 2 (C#Ø Semidis)

i 6-4 (Bm)

II semidis 6-4
(C#Ø Semidis)

i6 (Bm)

IIsemidis 7 (C#7Ø Semidis)

IIsemidis 4-3
(C#Ø Semidis)

IIsemidis 6-5
(C#Ø Semidis)

IIsemidis 4-3

V7 (F#)

V 4-3 (F#7)

VI 6 (G)

VI6 (G)

IIsemidis7

V 4-3 (F#7)

i (Bm)

VI (G)

iv6 (Em)

iv
(Em)V7
(F#7)

i (Bm)

Cadencia compuesta autentica perfecta

Ejemplo 3.20: Análisis armónico del *Preludio Saudade*.Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

De estos análisis podemos concluir lo siguiente:

1. La voz cantante es llevada por una serie de notas agudas que se encontrarán principalmente en la primera cuerda.
2. La figuración rítmica de esta melodía está dominada principalmente por la negra con puntillo seguida de una corchea en un compás de 2/4.
3. Considerando las figuras rítmicas empleadas, así como su línea melódica podemos observar que, aunque el movimiento de la melodía es discreto, Barrios desarrolla un discurso coherente y expresivo a través de su armonización.
4. Si observamos la construcción de la línea melódica podremos ver que la melodía se mueve por grado conjunto y saltos de tercera mayor y menor principalmente
5. Al final de la primera frase se produce una inflexión al relativo mayor por medio de una dominante secundaria que marcará una semicadencia al final de la frase.
6. La frase dos está caracterizada, al igual que la frase uno por el uso de dominantes auxiliares.
7. La semifrase cinco se ubica en los compases 17 a 20 y se utiliza como transición para dividir el Preludio en dos secciones (A y B), en el final de esta semifrase se produce una semicadencia en el V°.
8. La parte B utiliza cadencias generadas a partir de 5 acordes: Mi menor, Sol, Do sostenido semidis, F sostenido y Si menor.
9. La frase tres termina con una semicadencia ahora en el IV°.
10. La melodía de la frase cuatro presentará por única ocasión saltos de quinta justa entre las notas Mi y Si respectivamente.
11. La semifrase 10 que va del compás 37 al 42 prepara la coda del *Preludio*. En el compás 40 se observa un cambio en la rítmica de la melodía que mantiene el acorde semidisminuido de Do sostenido, pero con cambios de posición en las notas de la voz cantante.
12. La coda inicia en el compás 43. Los acordes se presentan en forma de arpeggio y ya no se observa una línea melódica específica. La pieza termina con una cadencia compuesta auténtica perfecta IV, V, I que se encuentran en los últimos dos compases (48,49)

En términos generales el *Preludio saudade* tiene una estructura muy simétrica en donde el uso de dominantes auxiliares es recurrente en la primera mitad de la pieza. Los hallazgos más importantes se pueden resumir de la siguiente manera:

- Tonalidad Si menor.
- Estructura binaria simétrica.
- Textura de melodía acompañada.
- Carácter homogéneo sin grandes contrastes.
- Motivo rítmico – melódico uniforme.
- Preludio arpegiado para guitarra.
- Estructura binaria con 2 frases de 8 compases y una semifrase de transición de 4 compases y una cadencia final perfecta en los últimos dos compases.
- Predominan el uso de acordes abiertos con séptima.
- El uso de dominantes auxiliares en los compases 7 y 8, 14 y 15, 18 y 19.
- Sin modulaciones.

3.5.2 *Andante Religioso*

3.5.2.1 Concepción General del movimiento

El *Andante Religioso* de acuerdo con las conjeturas hechas entre otros por el guitarrista y compositor César Amaro⁶⁸ representaría las impresiones de un organista de la Catedral de San José en Montevideo tocando un coral de Johann Sebastian Bach. Esta misma conjetura también aparece referenciada en el libro escrito por Richard D. Stover⁶⁹ y podría ser imprecisa debido a que en la catedral de Montevideo no había órgano.

Barrios dominaba muy bien el estilo Barroco y los amplios acordes de este movimiento sugieren un coral similar a los que Johann Sebastian Bach solía componer. En

⁶⁸ César Amaro (1948 – 2012): guitarrista y compositor uruguayo que estudió bajo la guía del maestro Abel Carlevaro. Su colección de manuscritos de la música de Barrios figura entre las colecciones independientes de música de este compositor.

⁶⁹ Stover, *Six Silver Moonbeams*, 62.

el manuscrito original⁷⁰ hecho por Barrios para su benefactor y amigo Martín Borda y Pagola puede observarse como subtítulo de *La catedral* las palabras “Dístico Sacro”⁷¹

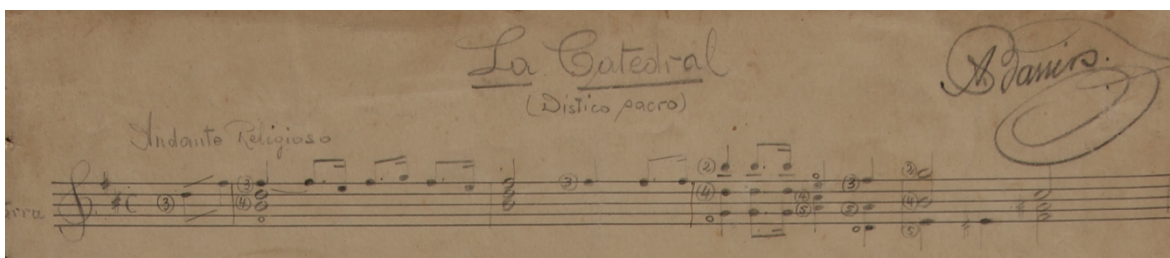


Figura 3.18 Título: ***La Catedral***. Imagen tomada del Manuscrito de Martín Borda y Pagola de 1921,1.

Del latín medieval. *choralis*, que deriva del latín *chorus*, un coral es un himno congregacional estrófico de la Iglesia Protestante alemana. Este término se usa a menudo en la música para describir melodías solas o que están armonizadas a tres o cuatro voces.

Los corales fueron importantes en la fe protestante debido a que ayudaron a diseminar los ideales de una nueva confesión de un modo sencillo y efectivo. Desde el punto de vista musical los corales estaban caracterizados por llevar la melodía en la voz superior con la intención de facilitar el canto. Johann Sebastian Bach fue quizá el último gran exponente del coral antes de su decadencia durante la Ilustración del S. XVIII.

Este *Andante religioso* tiene un esquema armónico que contiene acordes de tres y cuatro sonidos, dispuestos en su mayoría en una textura homofónica⁷². El uso de acordes abiertos y cerrados están presentes en todo el andante con un predominio de acordes de tres notas. La voz cantante se encontrará en el registro superior y la tonalidad sigue siendo Si menor con un total de 24 compases.

⁷⁰ Ver anexo no. 1

⁷¹ Dístico Sacro: no existe una definición exacta para este término compuesto por dos palabras, pero del significado de cada una de ellas podemos deducir que un dístico sacro hace referencia en este caso a una composición compuesta por dos partes o dos movimientos y a juzgar por la palabra sacro también podemos entender que se hace referencia a aquella música que se canta o toca en contextos litúrgicos o religiosos.

⁷² Homofonía: composición musical a varias voces en forma vertical.

3.5.2.2 Comparación del movimiento entre Ediciones

El *Andante religioso* no figura en el manuscrito de LHC; sin embargo, en el manuscrito procedente de Costa Rica se observa un *Andante* con una estructura diferente al compuesto en 1921. (Ver anexo 4). Este manuscrito cuenta con 3 compases extras y la inclusión de una repetición a la que Barrios agregó dos casillas; algunos acordes abiertos cambian su orden para que las voces internas estén más cercanas entre sí.

1. Edición de Jesús Benites

La edición de Jesús Benites de este movimiento no presenta cambios en los compases del 1 al 13, los cambios que se encontrarán de los compases 14 al 24 también serán mínimos.

El primer cambio se ubica en el compás 14 en donde Benites omite la ligadura de la voz superior.



Ejemplo 3.21: *Andante Religioso*, compás 14.

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.



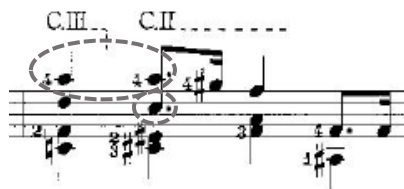
Ejemplo 3.21 bis: *Andante Religioso*, compás 14.

Fuente: *Music for guitar No. 1*, Benites Jesús, Tokyo: ZEN – ON

En el compás 16 también se omite una ligadura de unión y el Si del manuscrito original es cambiado por un Do.



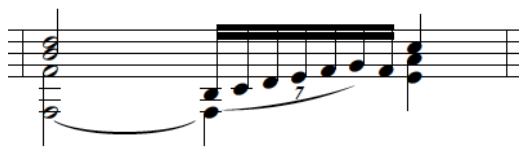
Ejemplo 3.22: *Andante Religioso*, compás 16, dibujo.



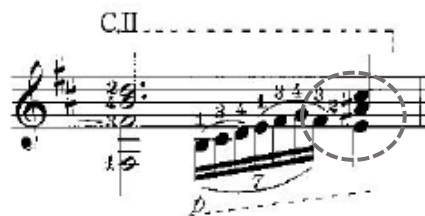
Ejemplo 3.22 bis: *Andante Religioso*, compás 16.

Fuente: *Music for guitar No. 1*, Jesús Benites.

En el compás 21 parece un La sostenido que no aparece en el manuscrito de MBP, 1921. Este sostenido se debe a razones armónicas.



Ejemplo 3.23: *Andante Religioso*, compás 21. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.23 bis: *Andante Religioso*, compás 21.

Fuente: *Music for guitar No. 1*, Jesús Benites.

En el compás 22 y 23 aparecen los últimos cambios en la edición de Jesús Benites, empezando por el Sol# en el bajo, en el acorde de la corchea con puntillo y dieciseisavo la nota Mi y Do son cambiadas a la octava inferior, la nota Fa desaparece del acorde y el dieciseisavo también es octavado. En el primer acorde del compás 23 la nota Re y Si también son cambiadas una octava abajo y la nota Fa también desaparece.



Ejemplo 3.24: *Andante Religioso*, compás 22 y 23. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.24 bis: *Andante Religioso*, compás 22 y 23. Fuente: *Music for guitar No. 1*, Jesús Benites.

2. Edición de Richard Stover

La edición de Richard Stover también presenta algunos cambios con respecto al manuscrito de MBP de 1921. La primera diferencia aparece al inicio del movimiento en donde no aparece la anacrusa.

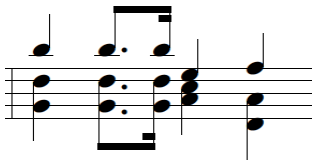


Ejemplo 3.25: *Andante Religioso*, compás 1.
Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola (MBP)*. Dibujo de Lorena



Ejemplo 3.25 bis: *Andante Religioso*, compás 1.
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard, Miami: Belwin Mills, 1979.

Siguiendo con la comparativa en el tercer compás desaparecen dos voces en el octavo con puntillo y dieciseisavo y en el acorde el último tiempo la nota de La es cambiada por la nota Re.



Ejemplo 3.26: *Andante Religioso*, compás 3. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.26 bis: *Andante Religioso*, compás 3.
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En el compás ocho aparece una ligadura unión en la nota Si del primer tiempo.



Ejemplo 3.27: *Andante Religioso*, compás 8. MBP, dibujo.

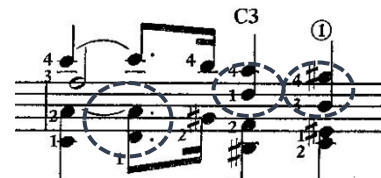


Ejemplo 3.27 bis: *Andante Religioso*, compás 8.
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En el compás once aparece un Re en la voz inferior del segundo tiempo, al Re del tercer tiempo le falta la alteración (#) y la nota Do del último tiempo es cambiada por un Si



Ejemplo 3.28: *Andante Religioso*, compás 11. MBP dibujo.

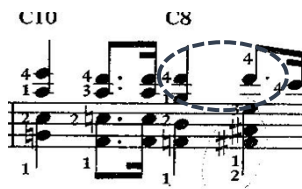


Ejemplo 3.28 bis: *Andante Religioso*, compás 11
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En el compás trece desaparece la ligadura de unión de la voz superior en el tercer tiempo.



Ejemplo 3.29: *Andante Religioso*, compás 13. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.29 bis: *Andante Religioso*, compás 13.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

El compás catorce presenta cambios significativos en su estructura, pues en la edición de R. Stover desaparecen los treintaidosavos del primer tiempo y serán sustituidos por dos negras, lo cual tendrá como consecuencia el desplazamiento de los dos últimos tiempos que aparecerán hasta el compás 15.



Ejemplo 3.30: *Andante Religioso*, compás 14. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.30 bis: *Andante Religioso*, compás 14.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

El compás quince empezará con los tiempos faltantes del compás catorce, desaparece la ligadura de unión de la voz superior en la nota La y los últimos dos tiempos también serán desplazados al siguiente compás



Ejemplo 3.31: *Andante Religioso*, compás 15. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.31 bis: *Andante Religioso*, compás 15.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

El compás dieciséis presenta los dos tiempos desplazados del compás quince y se agregan dos tiempos más, lo cual traerá como consecuencia que la versión de R. Stover tenga un compás adicional en el *Andante Religioso*.



Ejemplo 3.32: *Andante Religioso*, compás 15. MBP, dibujo.

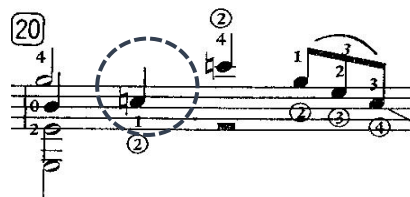


Ejemplo 3.32 bis: *Andante Religioso*, compás 16.
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En el compás 19/20 hay un retardo de la nota Do que aparecerá en forma de negra en el segundo tiempo.



Ejemplo 3.33: *Andante Religioso*, compás 19. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.33 bis: *Andante Religioso*, compás 20.
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En el compás veinte la nota Re de la voz superior se presenta una octava abajo y la nota Fa se presenta en una figuración rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavo. La secuencia de dieciseisavos cambia introduciendo treintaidosavos en las últimas 4 notas y al acorde final se le agrega un Fa como nota de paso.



Ejemplo 3.34: *Andante Religioso*, compás 20. MBP, dibujo.

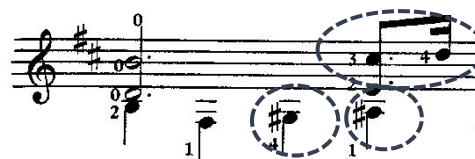


Ejemplo 3.34 bis: *Andante Religioso*, compás 21.
Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

El último cambio aparece en el compás 21, en donde la nota Sol aparece alterada con un sostenido y en el último tiempo la nota Do y Mi aparecen una octava abajo. Habrá un cambio armónico debido a que el Si# y el Fa serán cambiados por un La# alterando de este modo la armonía del acorde; la última nota del compás también se presenta una octava abajo.



Ejemplo 3.35: *Andante Religioso*, compás 22. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.35 bis: *Andante Religioso*, compás 22.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En el caso particular de Richard D. Stover se pueden observar muchos cambios en la disposición de las voces internas del coral en el *Andante religioso*. Estos cambios facilitan desde el punto de visto técnico la ejecución de la obra eliminando extensiones en ambas manos. En uno de los últimos manuscritos de este movimiento (1939) se observan cambios similares por parte de Agustín Barrios, lo cual trajo como consecuencia que los acordes se compactarán eliminando extensiones de la versión original.

3. Edición de Alirio Díaz

La versión de Alirio Díaz también presenta algunos cambios en su edición, empezando por la eliminación de la anacrusa al inicio de la pieza.



Ejemplo 3.36: *Andante Religioso*, compás 1. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.36 bis: *Andante Religioso*, compás 1. Fuente: *La Catedral con Preludio (1938)*, Alirio Díaz, Padova: G. Zaboni, 1983

En el compás cinco se agrega una ligadura de unión en la voz superior del primer tiempo.



Ejemplo 3.37: *Andante Religioso*, compás 5, dibujo.



Ejemplo 3.37 bis: *Andante Religioso*, compás 5. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás siete se elimina la ligadura de unión del tercer tiempo de las voces superiores.



Ejemplo 3.38: *Andante Religioso*, compás 7. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.38 bis: *Andante Religioso*, compás 7. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás once la nota de Re aparece con una indicación de becuadro.



Ejemplo 3.39: *Andante Religioso*, compás 11, MBP, dibujo.



Ejemplo 3.39 bis: *Andante Religioso*, compás 11. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás quince en el segundo tiempo la nota Sol aparece alterada.



Ejemplo 3.40: *Andante Religioso*, compás 15. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.40 bis: *Andante Religioso*, compás 15. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás dieciséis se agregan dos voces en el segundo tiempo, la nota Re del último tiempo aparece becuadro y se agregan tres voces en la última nota.



Ejemplo 3.41: *Andante Religioso*, compás 16. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.41 bis: *Andante Religioso*, compás 16. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás dieciocho la nota Re del último tiempo nuevamente aparece medio tono abajo.

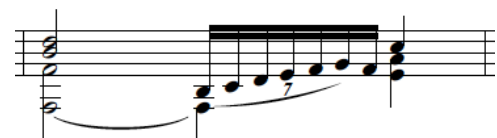


Ejemplo 3.42: *Andante Religioso*, compás 18. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.42 bis: *Andante Religioso*, compás 18. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás veinte la nota del último tiempo aparece medio tono arriba como parte de la armonía del acorde.



Ejemplo 3.43: *Andante Religioso*, compás 20. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.43 bis: *Andante Religioso*, compás 20. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

En el compás 21 la nota Sol del tercer tiempo aparece sostenida como parte de la armonía mientras que los compases 22, 23 y 24 permanecen sin cambios.



Ejemplo 3.44: *Andante Religioso*, compás 21. MBP, dibujo.



Ejemplo 3.44 bis: *Andante Religioso*, compás 21. Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

Al comparar las tres ediciones: J. Benites, R. Stover y A. Díaz podemos concluir que la edición que presenta mayores cambios es la de R. Stover que toma algunos elementos del manuscrito de Costa Rica de 1939, mientras que las en las otras ediciones los cambios que pueden apreciarse son mínimos. Del análisis y comparación de estas ediciones pude observar que muchos de estos cambios en las voces internas tienen como propósito facilitar la ejecución del *Andante*. La eliminación de ligaduras de unión fue recurrente en las tres

ediciones analizadas, el propósito de esta eliminación facilita la ejecución de los acordes plaqué en la guitarra.

3.5.2.3 Características generales del *Andante religioso*

El *Andante religioso* inicia su discurso melódico con una anacrusa al menos en el manuscrito de MPG de 1921. La voz cantante será llevada por la voz superior con algunos contrapuntos en el registro más grave. Al ser escrita como coral encontraremos acordes plaqué de 3 y 4 voces. La dificultad técnica radicará en ejecutar acordes donde se aprecien claramente todas las notas y al mismo tiempo destacar la melodía de la voz cantante.

Estructura General del *Andante Religioso*

Figura 3. 19

A 1 al 12		B 12 al 20		Coda 21 al 24	
Frase 1 Compases 1 - 4	Frase 2 Compases 5 - 8	Frase 3 Compases 9 - 12	Frase 4 Compases 12 - 15	Frase 5 Compases 16 - 20	Coda Compases 21 - 24

Se pueden distinguir de manera general cinco frases y una coda como se muestra en la figura 3.19. Las frases uno, dos y cuatro son desarrolladas en 4 compases mientras que en la frase tres resuelve su movimiento melódico y armónico en el primer tiempo del compás doce que son compensados en la frase cinco con cinco compases. Los motivos serán desarrollados en un compás y muchos de ellos serán de carácter anacrúsico resolviéndose en el primer tiempo del siguiente compás.

Ejemplo 3.45: *Andante Religioso*, compases 1 - 4.

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagol, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

A continuación, se muestra el análisis de la forma que tiene el *Andante Religioso*:

Andante Religioso

(Del Manuscrito Martín Borda y Pagola, 1921)

Revisado y editado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios "Mangore"
(1888 - 1944)

Anacrusa

Frase 1 Semicadencia en el V°

5

Frase 2 Cadencia Plagal iv - i

9

Frase 3 Dominante auxiliar del ii°

12

Elipsis Primera progresión por grado conjunto

Frase 4 Climax del movimiento por medio del uso de dominantes auxiliares Progresión por grado conjunto

16

Frase 5 Inflexión al IV° Inflexión al iv° Sexta Napolitana (II6 bemol)

20

Resolución Semicadencia en el V° CODA Cadencia Auténtica imperfecta V° - I°

Arm. VII Arm. XII

Ejemplo 3.46: Analisis de la forma del *Andante Religioso*.

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

En cuanto al análisis armónico de este andante se puede observar lo siguiente:

II. Andante Religioso

(Del manuscrito MBP, 1921)

Revisado y editado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios “Mangoré”
(1885 - 1944)

Harmonic analysis for measures 1-5:

i (Bm) ----- VI (G) VII (A) III (D) iv (Em) V (F#)

Harmonic analysis for measures 6-9:

i (Bm) ----- I (Bb) III (D) ----- ii (C) i 6-4 (Bm) ----- VI (G) iv (Em) i (Bm)

Harmonic analysis for measures 10-13:

iv 6 (Em) III 6-4 (D) ----- VII (A#dis) i (Bm) ----- V 6-4 (Fm) II/V (G#7) V/V (C#) Dominante del Vº Inflexión al Vº

D. A = Dominate Auxiliar

©LNJ

13

D.A. de I° (B) V6-5 (F7) D.A. del VI° (A) V6-5 (E7) D.A. del VI° (G) V6-5 (D7) D.A. del IV° (E) V6-5 (B7) D.A. del III° (D) V6-5 (A7) D.A. del V° (F#) V7 (C#7)

V (Fm) D.A. de IV° (E) V2 (B7) D.A. del III° (D) V2 (A7) D.A. no resulta del II° V7 V2 (G7) (F#7) i (Bm) D.A. del VII° (A) V2 (E7) D.A. no resulta de VI° V2 (D7) V (F#m)

Progresión Politécnica ----->

17

D.A. IV° (E) V2 (B7) D.A. IV° (E) V2 (B7)

i (Bm) IV6 (E) VI (G) V (F#) i (Bm) iv 6 (Em) i 6-4 (Bm) II 6 (bemol) (C) i 6-4 (Bm) VII 6-4 (A)

22

i (Bm) V 6-5 (F#) i (Bm) V7 (F#) i (Bm) Arm. VII Arm. XII

Ejemplo 3.47: Análisis armónico *del Andante Religioso*.

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

De estos análisis podemos concluir lo siguiente:

1. En la primera y segunda frase predominarán el uso de acordes de tres notas, en su mayoría en estado fundamental y la voz cantante del registro superior se moverá por grado conjunto y saltos de tercera y quinta principalmente.

2. Al ser escrito como coral es importante equilibrar la conducción de cada una de las voces. Su resolución se hará de manera convencional, es decir, por movimiento contrario y movimiento oblicuo.
3. La presentación del tema se realiza en los primeros cuatro compases la figuración de octavo con puntillo y dieciseisavo (característico de este movimiento) se hará presente desde el primer compás. En el primer periodo (ocho compases) se observa un proceso semicadencial en la primera frase y una cadencia plagal en la segunda frase.
4. En la frase tres cuya resolución se encuentra en el primer tiempo del compás doce, se forma una elipsis⁷³. Su movimiento melódico se encuentra dividido entre la voz superior e inferior y puede observarse un pequeño cambio rítmico en su melodía; lo que sugiere un puente o interludio que prepara el apogeo del movimiento y que se desarrolla en las frases cuatro y cinco y cuya característica principal es el uso de dominantes auxiliares y acordes abiertos con séptima de cuatro notas.
5. En el compás 12 se observa una inflexión al 5º grado marcando el inicio del clímax, este mismo tratamiento armónico (inflexión) también se observa en el *Preludio saudade*.
6. La frase cuatro está caracterizada por dos progresiones politónicas hechas por medio del uso de dominantes auxiliares que permiten el paso de acordes de tres a cuatro notas; el ritmo de cuarto y octavo con puntillo se reafirma en este pasaje.
7. Los acordes en posición abierta que exceden más de una octava no ofrecen muchas alternativas en cuanto a su digitación. Desde el punto de vista técnico la dificultad de este pasaje está marcado por el legato que se debe mantener. Otro aspecto que reafirma el estilo Barroco en esta composición se encuentra en la frase cinco en donde además de las inflexiones al IVº sobresale el uso de la sexta napolitana que empezó a utilizarse en este periodo y que resuelve a un 6/4 cadencial por grado conjunto.
8. Este movimiento finaliza con una coda que se desarrolla en la última frase y tiene como característica el uso de una cadencia auténtica imperfecta. La línea del bajo

⁷³ Elipsis: una elipsis se produce cuando el final de una frase y el inicio de la siguiente se produce en el mismo tiempo.

lleva la melodía y los acordes del Vº nos recuerdan el material rítmico melódico desarrollado.

Melodía y Textura:

Se trata de una melodía simple que se mueve principalmente por grados conjuntos y que se desarrolla en la voz superior con algunas alternancias en el bajo. La melodía y el bajo son las voces principales y las voces interiores contienen el mismo movimiento rítmico - melódico de la voz superior y/o inferior, completando así las voces del coral. Las inversiones armónicas y notas de paso generan variedad consiguiendo el desarrollo melódico de las voces superior e inferior y cuya tonalidad de principio a fin es Si menor.

En términos generales el *Andante religioso* tiene una estructura simétrica en donde el uso de dominantes auxiliares se hace presente durante todo el segundo periodo. Los hallazgos más importantes se pueden resumir de la siguiente manera:

- Tonalidad Si menor.
- Estructura binaria simétrica (A, B).
- Textura polifónica a tres y cuatro voces con tratamiento de coral.
- Predominio en el uso de acordes abiertos.
- Motivo rítmico recurrente de octavo con puntillo y dieciseisavo
- Frases de 4 compases.
- Estructura: 2 periodos de 8 compases, una semifrase de transición de 4 compases y una coda desarrollada en la última frase.
- El uso de dominantes auxiliares en los compases 12 al 17.
- Presencia del acorde de sexta napolitana en el compás 20.
- Cadencia final auténtica imperfecta en los compases 20 – 24.

3.5.3 *Allegro Solemne*

3.5.3.1 **Concepción General del movimiento**

El *Allegro Solemne* por su parte se aleja de la calma y espiritualidad del interior de la catedral para sumergirse en el bullicio callejero de la ciudad que se respira fuera del templo, donde el ajetreo de la vida mundana, de los autos, la gente y el bullicio podrían estar representados por esos acordes en semicorcheas estructurados en un compás compuesto de 6/8.

Otro elemento a considerar es el *tempo* que se encuentra indicado dentro del mismo título: *Allegro*. Recordemos que el *allegro* se encuentra por convención en el rango de los 120 a los 165 bpm. Si a esto le agregamos la palabra *Solemne*, podríamos deducir que este último movimiento no debería de ser ejecutado más allá de los 165 bpm. El término “Solemne” que se encuentra incluido en el título hace referencia al carácter que el intérprete debe considerar en su interpretación.

La palabra “solemne” proviene del latín *solemnis* y como adjetivo se relaciona con las palabras grave, majestuoso, imponente. La Real Academia de la Lengua Española también lo define como un hecho o ceremonia realizados en circunstancias extraordinarias e importantes.

La grabación original de *La catedral* fue hecha por Barrios bajo el sello discográfico Odeón con el número 2960 el primero de agosto de 1928 y en donde ambos movimientos (*Andante religioso* y *Allegro solemne*) debían entrar en un solo lado del disco (lado A); por lo tanto, es necesario comprender que el tiempo tomado por Barrios para dicha grabación estuvo condicionado por la capacidad de almacenamiento que los discos planos de 78 rpm tenían por aquel entonces y que oscilaba entre los tres minutos y medio. Una ejecución promedio de estos dos movimientos oscila entre los cinco y seis minutos. Si escuchamos dicha grabación podremos deducir por lo tanto que el *tempo* tomado por Barrios no tuvo nada de “Solemne”.

A pesar de esta indicación de tiempo (*allegro*), es usual escuchar versiones de este movimiento cuya velocidad está más cerca del *presto* que del mismo *allegro*. La problemática reside en el hecho de que la percepción del tiempo es subjetiva y la interpretación del ejecutante influye de manera inevitable sobre la velocidad que cada uno concibe sobre la misma obra.

En cuanto a los manuscritos disponibles, se encuentran sensibles diferencias entre el primer manuscrito de 1921, La Habana, Cuba de 1938 y Costa Rica de 1939 en donde se pueden observar modificaciones principalmente en las secciones B, C; así como, en la coda. Estas modificaciones tuvieron un impacto muy positivo sobre todo en la simetría de su estructura. La forma de escritura también cambió positivamente con el uso de barras de repetición a nivel motivico, permitiendo al ejecutante una lectura mucho más clara. De los tres movimientos que conforman la obra, el *Allegro* es sin duda el más complejo en cuanto a estructura, nivel técnico de ejecución e interpretación.

3.5.3.2 Comparación entre los manuscritos de 1921, 1938 y 1939

1. Manuscrito de 1921 de la Colección Borda y Pagola.

Este es el primer manuscrito original que se conoce de esta obra, y en él se observa un *Allegro solenne* con un total de 100 compases, el cual sirve como referencia para hacer comparaciones con los manuscritos posteriores. Su estructura es la siguiente:

Estructura General del *Allegro solenne*

Figura 3. 20

Intro	Refrain⁷⁴	B	Refrain	C	Refrain	Coda
--------------	-----------------------------	----------	----------------	----------	----------------	-------------

Esta estructura pertenece a una forma musical llamada Rondó; que está compuesta por tres secciones principales A, B, C. Del francés *rondeau*; el rondó como forma musical vocal fue introducida durante la Edad Media en Francia como una danza en círculo y está caracterizada por la repetición de una sección principal (A) que se intercala entre las distintas coplas de que está compuesta una pieza musical. La estructura típica de un rondó está conformada por tres secciones contrastantes en donde A es el tema principal que ha de repetirse después de cada sección dando como resultado la estructura ABACA.

⁷⁴ Refrain: Tema principal en la forma musical del rondó.

Esta forma musical fue muy popular para los clavecinistas del periodo Barroco e introducida a la forma sonata durante el clasicismo musical, dando como resultado una forma musical llamada sonata – rondó. Durante el siglo XVIII la forma rondó fue empleada tanto en piezas de carácter vocal como instrumental. En la música popular actual esta es la forma vocal más ampliamente utilizada, en donde el estribillo es el que se intercala entre las distintas estrofas de una canción.

Una de las principales características del rondó tiene que ver con su armonía ya que la sección o tema principal llamado A por lo regular se encuentra en la tonalidad original de la obra, mientras que las otras secciones B o C son contrastantes y a menudo se presentan en tonalidades afines al tono original de la pieza.

En el caso particular del *Allegro Solemne*, podemos decir que está compuesto por dos secciones contrastantes B y C que se intercalan con el tema principal A que está presentado en la tonalidad de Si menor.

2. Manuscrito de La Habana, Cuba del 1938 y San José, Costa Rica de 1939

El manuscrito de 1938 presentan cambios significativos en su estructura en comparación con el primer manuscrito de 1921. El manuscrito de 1939 es igual al de 1938, por ello se tomará como punto de comparación únicamente el manuscrito de La Habana, Cuba.

La primera diferencia se encuentra en la semifrase de unión en la presentación del tema que cambia en la versión de 1938 y 1939.

The image shows a musical score for the piece 'Allegro Solemne'. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 7 and ends at measure 9. The second staff begins at measure 10 and ends at measure 12. A purple bracket under the first staff is labeled 'Semifrase de unión'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Ejemplo 3.48: *Allegro Solemne*, compases 7 – 12 (Inicio).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.



Ejemplo 3.49: *Allegro Solemne*, compases 4 – 7 (Inicio).

Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

Al comparar estas dos semifrases, vemos que la armonía del primer grupo de dieciseisavos cambia en ambos casos. Esta semifrase transita fundamentalmente sobre el Vº grado, pero la disposición de las notas cambia en la parte central de la semifrase.

Dentro del tema principal denominado A también encontraremos cambios en algunos compases, aunque en términos generales el tema conserva su estructura. Los cambios observados son los siguientes:



Ejemplo 3.50: *Allegro Solemne*, compases 16 – 21 (Sección A).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

En el compás 19 del manuscrito de 1921 se observan cambios en las notas de los dos grupos de dieciseisavos que lo conforman. Las notas Mi sostenido y Mi becuadro del primer grupo cambian por las notas Re, Do, mientras que, en el segundo grupo, aunque los sonidos son los mismos aparece la nota de Si sostenido en lugar del Do becuadro. Los cambios de este compás pertenecen a la semifrase de transición que va del tema **a** al tema **b** y que formarán la sección A del rondó.



Ejemplo 3.51: *Allegro Solemne*, compases 10 – 15 (Sección A).

Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

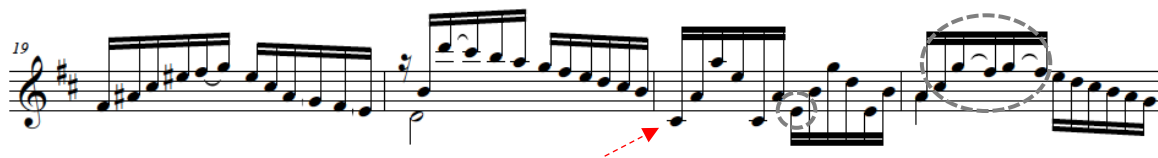
Al final de la sección A también se observan un par de cambios en los compases 27 y 28 del manuscrito de 1921.



Ejemplo 3.52: *Allegro Solemne*, compases 25 – 30 (Sección A).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

En el compás 27 la nota Si del segundo grupo de dieciseisavos cambiará por el Mi de la primera línea mientras que en el compás 28 la nota de La del primer grupo de dieciseisavos se encontrará una octava arriba. El Sol de la segunda línea cambia por la nota Do del tercer espacio y la nota Fa y Re cambiarán por las notas Sol y Fa que ahora se repetirán dos veces. Estos cambios también aparecerán en los manuscritos de 1938 y 1939.



Ejemplo 3.53: *Allegro Solemne*, compases 19 – 22 (Sección A).

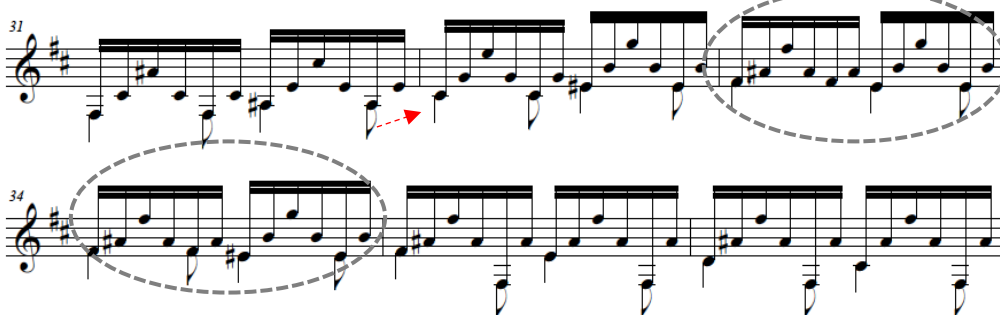
Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

Pasando a la sección B se observan cambios en su tamaño ya que en el manuscrito de 1921 la sección está compuesta por 13 compases, mientras que en los otros dos manuscritos la sección aumenta a 16 compases quedando de manera simétrica. En esta sección se encontrarán los temas **c** y **d** que están separados nuevamente por una semifrase. El movimiento ascendente y descendente de la melodía será analizado más adelante. Mi propuesta de edición para esta sección considera el aumento de los compases propuestos por Barrios, por las mismas razones. En el ejemplo número 54 se pueden observar claramente los dos compases que fueron agregados en esta sección.



Ejemplo 3.54. *Allegro Solemne*, compases 40 – 45 (Sección B).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.



Ejemplo 3.55: *Allegro Solemne*, compases 31 – 36 (Sección B).

Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

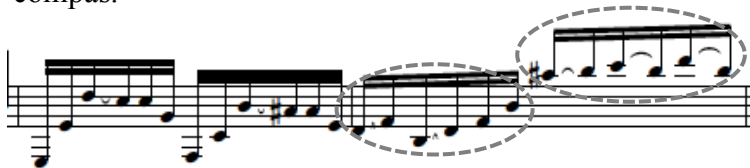
Al ser una forma rondó, después de la sección B se regresa al tema A y cuya cadencia también presenta cambios.



Ejemplo 3.56: *Allegro Solemne*, compases 61 y 62 (A).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena

Como se observa en el ejemplo 56, el compás 62 inicia en un arpeggio de Si menor y termina en una negra con puntillo que es la tónica del acorde. En los manuscritos de 1939 y 1939, Barrios cambia el orden de las notas del arpeggio de Si menor e inicia la sección C en el mismo compás.



Ejemplo 3.57: *Allegro Solemne*, compases 50 – 51 (A).

Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

Al iniciar la sección C en el mismo compás de la cadencia toda la sección se desplazará hacia la izquierda, lo que permitirá eliminar un grupo de dieciseisavos en la cadencia al final de la sección. Esta es otra de las modificaciones que Barrios hizo sobre las versiones posteriores del *Allegro Solemne*, lo cual dio como resultado una estructura mucho más simétrica.



Ejemplo 3.58: *Allegro Solemne*, compases 76 y 78 (C).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

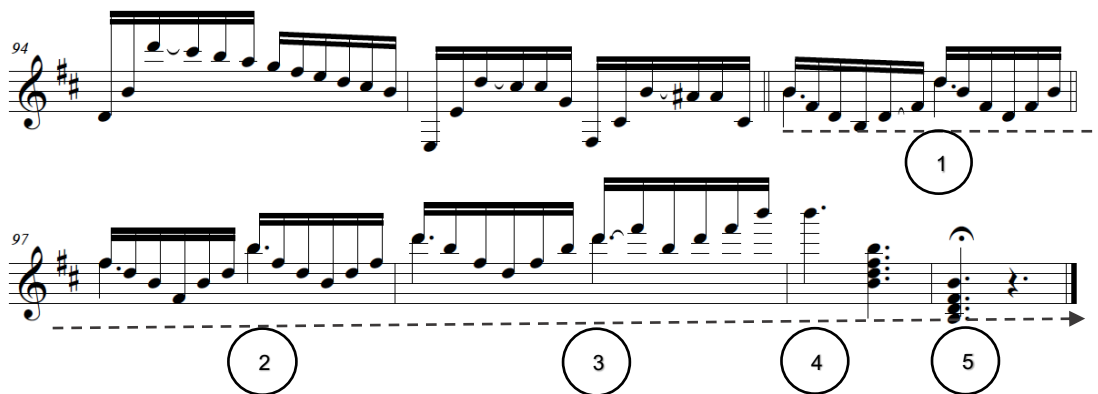
En el manuscrito de 1921 la cadencia de la sección C empieza a la mitad del compás 76 y el movimiento cromático del bajo es de cinco notas. El cambio introducido en el final de la sección B de los manuscritos del 38 y 39 que se observa en el ejemplo número 68, permitirá iniciar esta cadencia en el primer tiempo del compás y el movimiento cromático del bajo será solo de cuatro notas. Este cambio también ayuda con la simetría de la cadencia ya que todas las cadencias presentadas hasta este momento tienen una extensión de dos compases, mientras que en el manuscrito de 1921, esta cadencia es de dos compases y medio.



Ejemplo 3.59: *Allegro Solemne*, compases 64 – 69 (C).

Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

El último cambio se encuentra en la coda que en el manuscrito de 1921 consta de 5 compases mientras que en las versiones posteriores crece a ocho compases, que con las barras de repetición se extiende hasta los 10 compases; es decir, un periodo completo de 8 compases en donde Barrios introduce el juego rítmico característico de la *Danza Paraguaya No. 1*, más la cadencia final de dos compases. Este juego rítmico al que se hace referencia se encuentra en el tratamiento rítmico-melódico de las voces; en donde la voz superior se mantiene a manera de ostinato melódico mientras las otras dos voces del arpeggio hacen una bordadura.



Ejemplo 3.60: *Allegro Solemne*, compases 96 - 100 (Coda).

Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

La mayoría de las ediciones de *La catedral* introducen este significativo cambio en la coda. En lo que respecta a mi edición práctica considero que esta última modificación le permitió tener a este movimiento una estructura simétrica de principio a fin, eliminando las asimetrías que se observan en algunas frases del manuscrito de MBP de 1921.

82

Evocación del Motivo rítmico de la Danza Paraguaya No. 1

85

Ejemplo 3.61: *Allegro Solemne*, compases 82 – 89 (Coda).
 Fuente: *Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

3.5.3.3 Comparación del movimiento entre ediciones

1. Edición de Jesús Benites R.

Esta edición respeta casi en su totalidad el manuscrito original de 1921. La coda es el único lugar que se modifica como en el manuscrito de 1938; es decir, con la ampliación de la coda original.

Finale

Compás 65

Ampliación de la Coda de 1938

Ejemplo 3.62: *Allegro Solemne*, compases 65 – 72.
 Fuente: *Music for guitar No. 1*, Jesús Benites.

2. Edición de Richard D. Stover

La edición de Richard D. Stover entre los cambios que se observan empieza con la indicación de compás de 3/8 en lugar de 6/8. En la primera sección las dos primeras cadencias corresponden al manuscrito de 1938 mientras que la cadencia final de la sección A para ir a la Sección B es como la del manuscrito de 1921.

The image displays two staves of musical notation for measures 9-16 of 'Allegro Solemne'. The top staff, labeled 'Manuscrito de La Habana, Cuba de 1938', shows measures 9-12 with a 3/8 time signature and a 'Semifrase de unión' label. The bottom staff shows measures 13-16 with a 3/8 time signature and a 'Manuscrito de La Habana, Cuba de 1938' label. Both staves include fingering numbers and measure numbers in circles (10, 15).

Ejemplo 3.63: *Allegro Solemne*, compases 9 – 16.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En la última cadencia de la Sección A el único cambio que se observa con respecto al manuscrito de 1921 en el primer Re del compás 43 que debería de ser la nota Sol de la segunda línea.

The image displays two staves of musical notation for measures 41-50 of 'Allegro Solemne'. The top staff, labeled 'Manuscrito de 1921', shows measures 41-44 with a 'Cadencia final de la sección A' label. The bottom staff shows measures 45-50 with a 'Manuscrito de 1921' label. Both staves include fingering numbers and measure numbers in circles (45, 50).

Ejemplo 3.64: *Allegro Solemne*, compases 41 – 50.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

Continuando con el análisis, la Sección C aparece como en el manuscrito de 1938. El último cambio observado se encuentra en la coda que Richard D. Stover utiliza en su edición y que es similar a la de 1938; sin embargo, utiliza dos variaciones en primera frase de la coda en lugar de usar puntillos de repetición para jugar con el ritmo del bajo como se observa en el ejemplo 3.65.

The image displays a musical score for the piece 'Allegro Solemne', measures 103 to 125. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features several distinct sections:

- Measure 105:** Labeled 'CODA'. The first two measures are marked with '1' and '2' below the notes. A red line underlines the notes from measure 105 to 110, with the caption 'Ritmo propuesto en los bajos de la sección B' (Proposed rhythm in the bass of section B).
- Measure 110:** Labeled 'C2' and '110'. A red line underlines the notes from measure 110 to 115.
- Measure 115:** Labeled 'C2', 'C4', 'C3', and 'C7'. A purple line underlines the notes from measure 115 to 120.
- Measure 120:** Labeled '120'. A purple line underlines the notes from measure 120 to 125.
- Measure 125:** Labeled 'C7' and '125'. The score ends with a double bar line and the word 'Fine'.

Ejemplo 3.65: *Allegro Solemne*, compases 103 – 125.

Fuente: *La Catedral*, Stover D. Richard.

En términos generales la versión de Stover integra algunos cambios que aparecen en el manuscrito de La Habana, Cuba de 1938. Su propuesta de coda combina una serie de elementos que aparecen en la versión de 1921 por un lado y 1938 por el otro.

3. Edición de Alirio Díaz

La edición realizada por Alirio Díaz también propone el compás de 3/8 en lugar de 6/8 lo que facilita hacer cambios de edición de manera más eficiente. Al igual que Stover también integra en su edición elementos tanto de la versión de 1921 como la de 1938. En la presentación del tema A, en los primeros 20 compases (10 si estuviera escrito en 6/8) se combina la semifrase de unión entre las dos opciones desarrolladas por Barrios (1921 y 1938).

El cambio en el tipo de compás permite trabajar mejor con las frases que son asimétricas lo no altera el resto de los motivos al interno de las frases.

Ejemplo 3.66: *Allegro Solemne*, compases 13 - 24.
Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

El compás 17 aparece igual que como en el manuscrito de 1921, el compás 18 y 20 como en el manuscrito de 1938, mientras que en el compás 19 la nota de Fa aparece en lugar de un Do. La cadencia final de la sección A es igual a la del manuscrito original, sin embargo; en el compás 54 el grupo de dieciseisavos aparece de un modo diferente.

Ejemplo 3.67: *Allegro Solemne*, compás 54 – 55.
Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

Ejemplo 3.67 bis: *Allegro Solemne*, compás 28.
Fuente: *Manuscrito de Martín Borda y Pagola, 1921*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

El tema C de la sección B corresponde íntegramente con el manuscrito de 1921. El tema D y E de la Sección C cambia solo en la cadencia final como en el manuscrito de 1938, por lo cual Alirio Díaz suprime el grupo de dieciseisavos con bajo en Sol, en la escala cromática ascendente que pone fina dicha sección.

Compás 151 y 152



Ejemplo 3.68: *Allegro Solemne*, compases 151 – 152.

Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.



Ejemplo 3.68 bis: *Allegro Solemne*, compases 76 y 77.

Fuente: *Dibujo del Manuscrito de Martín Borda y Pagola*.

Si bien el manuscrito tomado como referencia fue en su mayoría el de Martín Borda y Pagola podemos ver que, en la coda, Alirio Díaz integra los cambios hechos por Barrios en el manuscrito de 1938 y posteriores, como se observa en el siguiente ejemplo.

Compás 188

Frase agregada en 1938

Coda Original del manuscrito de 1921

Cadencia final

Ejemplo 3.69: *Allegro Solemne*, compases 188 – 202.

Fuente: *La Catedral con Preludio*, Alirio Díaz.

3.5.3.4 Características generales del *Allegro solenne*

El *Allegro solenne* está dividido en 3 partes en donde la voz cantante será llevada por acordes arpegiados y escalas. Al ser escrita en compás compuesto de 6/8 será importante cuidar la agógica de la ejecución para no perder la acentuación de los 6/8. La dificultad técnica radicará en ejecutar claramente los arpeggios, los ligados y las escalas en el *tempo* indicado para este movimiento. La estructura general del movimiento queda de la siguiente manera:

Estructura General del *Allegro solenne* en dibujo del manuscrito de 1921

Figura 3. 21

A		B		C		coda
Intro	Refrain	C	Refrain	D – D'	Refrain	coda
1 al 10	11 al 30	31 al 44	45 al 62	63 al 78	79 al 95	96 al 100

Estructura General del *Allegro solenne* en el manuscrito de 1938 y posteriores

Figura 3.22

A		B		C		coda
Intro	Refrain	c – c'	Refrain	d – d'	Refrain	Coda
1 al 7	8 al 24	25 al 36	37 al 51	52 al 66	67 al 82	83 al 90

La diferencia que existe entre ambos manuscritos (1921 y 1938) se encuentra sustancialmente en la sección B, donde el compositor agregó dos compases. Otra diferencia que debe mencionarse se encuentra en la coda en donde se agregaron 6 compases antes de la cadencia final.

A continuación, se presenta el análisis del manuscrito de 1939. El análisis del manuscrito de 1921 estará disponible en la sección de anexos.

III. Allegro Solemne

Del Manuscrito Costa Rica, 1939

Agustín Barrios Mangoré

A

Tema A Arpeggios con notas no estructurales a manera de bordado

4 Semifrase de unión

7 Semicandécia en el Vº

10

13 Semifrase de unión Cambio en la figuración del acorde **Tema B**

16 Escalas con notas no estructurales de paso

19 Modulación al relativo mayor (D)

22 Cadencia en el Relativo Mayor (D)

LNJ

2

III. Allegro Solemne

B

25

Tema C Relativo Mayor

28

Semifrase de transición

Semicadencia en el IV°

31

Tema C'

34

A

Cadencia evitada

Regreso a la tonalidad por medio del V7
Semifrase de transición (Abierta)

37

40

43

46

49

Cadencia compuesta auténtica iv - V7 - i

anticipación del **Tema D**

52 **C**

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of eighth notes with slurs, moving in an ascending and then descending pattern. A box labeled 'C' is placed above the first measure.

Acordes arpegiados con movimiento ascendente y descendente con ligaduras y escalas

55

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'D' is placed above the final measure.

Inflexión al Vº

anticipación del Tema D'

58

61

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'E' is placed above the final measure.

Inflexión al VIIº

64

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'F' is placed above the final measure.

Semicadencia en el Vº

67 **A**

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'A' is placed above the final measure.

70

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'B' is placed above the final measure.

73

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'C' is placed above the final measure.

76

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth notes with slurs and a 'texto' label above a measure. A box labeled 'D' is placed above the final measure.

Motivo de Transición Semicadencia iv - V

Coda

Progresión politónica con los grados iv - VII - V

Cadencia Auténtica de Bm

Movimiento de la melodía por medio de los grados del acorde

Retardo del Fa#

Ejemplo 3.70: Análisis de la forma del *Allegro solemne*.

Fuente: *Manuscrito de Costa Rica, 1939*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

Del análisis realizado se llegaron a las siguientes conclusiones:

1. Sección A

1. El arpeggio del tema **a** contiene notas no estructurales cuya función es exclusivamente ornamental usando frecuentemente el bordado. La melodía se encontrará en las notas que forman parte del acorde como se muestra en el ejemplo No. 3.71 y el bajo será el sustento armónico de todo el motivo.

♩. = 60

Melodía

Notas con función ornamental

Ejemplo 3.71: *Allegro Solemne*, compases 1 – 3.

Fuente: *Dibujo de La Catedral* edición de Lorena Nandayapa Juárez.

2. Los motivos tienen la extensión de un compás, las frases son de 4 compases y las transiciones y/o cadencias son de dos compases.
3. La sección A está compuesta por dos temas simétricos **a** y **b** (refrain) que son contrastantes entre sí y una semifrase de transición o cadencia. La introducción presentará parte del material temático del tema **a**.
4. La figuración del arpeggio en el tema **b** cambia combinando arpeggios ascendentes y descendentes con escalas.

2. Sección B

1. La sección **B** de este rondó se desarrolla sobre el relativo mayor (Re) y esta compuesta por dos temas simétricos (**c** y **c'**); la figuración del arpeggio es uniforme a lo largo de sus 16 compases.
2. En el tema **c** se observan dos líneas melódicas: una en el registro agudo y otra en los bajos. La línea melódica superior tiene un movimiento diatónico descendente. La línea del bajo también tendrá un movimiento descendente por terceras utilizando para ello un bordado y estará unida a **c'** por medio de una semicadencia en el IV°. El tratamiento rítmico de los bajos nos recuerda el ritmo utilizado en la melodía del *Preludio saudade*.

25

28

Semifrase de transición a **c'** Semicadencia en el IV°

Ejemplo 3.72: *Allegro Solemne*, compases 25 – 30.

Fuente: *Dibujo de La Catedral* edición de Lorena Nandayapa Juárez.

3. En el tema **c'** las dos líneas melódicas cambian su movimiento.

Ejemplo 3.73: *Allegro Solemne*, compases 31 – 36.

Fuente: *Dibujo de La Catedral* edición de Lorena Nandayapa Juárez.

4. Regresando a la sección A esta se repite de manera íntegra cambiando únicamente en la transición hacia la sección C que se realiza por medio de una cadencia compuesta auténtica.

3. Sección C

1. La sección C está compuesta por acordes ascendentes y descendentes y pequeñas escalas y su extensión es de 16 compases.
2. Se pueden distinguir dos temas **d** y **d'**. Esta sección se observa una inflexión al VII°. En la semicadencia el bajo formará una escala cromática ascendente que se llevará a cabo sobre del V° para llegar hasta la tónica y que nos regresará nuevamente a la última repetición de la sección A.

Ejemplo 3.74: *Allegro Solemne*, compases 64 – 69.

Fuente: *Dibujo de La Catedral* edición de Lorena Nandayapa Juárez.

3. El uso de ligados cuyo propósito es ayudar a la métrica y a la agógica terminan haciendo de esta sección una de las más complejas desde el punto de vista técnico. Los ligados deben estar bien realizados para que la melodía sea clara y fluida. Otra dificultad técnica es la amplitud de los arpeggios, ya que la mano se moverá por los tres cuadrantes⁷⁵ principales del diapasón de la guitarra y los saltos que se producen deben ser precisos.

4. Coda

1. Esta coda se distingue por tener una progresión politónica con los grados iv° - VII° y V° en sus primeros tres compases; la melodía del bajo se moverá por grado conjunto utilizando pasos cromáticos desde el I° hasta el V° para repetirse dos veces.
2. En los últimos tres compases veremos varias posibilidades en el arpeggio de Si menor, que se presenta de manera ascendente y descendente y que se mueve por el tercer cuadrante del diapasón de la guitarra hasta llegar al traste XIX que pertenece al registro sobreagudo de la guitarra y que por ende hace este pasaje complejo desde el punto de vista técnico.
3. La línea melódica en esta última frase pasa por los tres grados del acorde de Si menor en estado fundamental excediendo las dos octavas llegando hasta el último y/o penúltimo traste de la guitarra.

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system, starting at measure 82, is labeled 'Progresión Politónica' and features a chromatic bass line with blue circles highlighting specific notes. The second system, starting at measure 85, is labeled 'Arpeggios del Iº (Bm)' and shows ascending and descending arpeggios of the B minor chord, also with blue circles highlighting notes.

Ejemplo 3.75: *Allegro Solemne*, compases 82 – 89 (Coda).

Fuente: *Manuscrito de Costa Rica, 1939*. Dibujo de Lorena Nandayapa.

⁷⁵ Cuadrante: se le llama cuadrante al conjunto de cuatro trastes del diapasón. En la guitarra hay tres cuadrantes desde el traste I hasta el XII que es donde inicia la caja armónica de la guitarra.

El análisis armónico del Allegro solemne se encontrará disponible en la sección de los anexos y de él se extrajeron las siguientes conclusiones:

En términos generales el Allegro Solemne tiene una estructura muy simétrica en donde las inflexiones al ivº, Vº y VIIº estarán presentes. Los hallazgos más importantes se pueden resumir de la siguiente manera:

- Tonalidad Si menor.
- Forma rondó: A, B, A, C, A.
- Textura de arpegios con bordadura, ascendentes, descendentes y escalas.
- Motivo rítmico – melódico uniforme por secciones.
- Frases y transiciones simétricas en las secciones A, B y Coda.
- Frases irregulares en la sección C.
- Introducción y coda de la misma extensión.
- Uso reiterado de ligados ascendentes y descendentes en las escalas y arpegios.
- Modulación al relativo mayor en la sección B.
- Inflexiones al iv, Vº y VIIº.

3.5.4 Edición práctica de *La catedral*

La catedral de Agustín Barrios “Mangoré” es sin duda una de sus obras maestras. Al analizar cada uno de los movimientos que la integran pude observar la fuerte influencia del estilo compositivo barroco. Si bien el *Preludio saudade* fue añadido 17 años más tarde guarda una estrecha relación con el *Andante religioso* y el *Allegro solemne*. El manejo de la armonía, los tiempos, motivos y detalles son claros indicativos de la concepción general de la obra como un todo.

Desde el punto de vista técnico y musical es una obra difícil que requiere de un estudio minucioso y cuyo análisis previo sin duda aporta dirección al estudio. Los cambios introducidos en el *Allegro solemne* en la versión de La Habana, Cuba (1938) aportaron una mejora considerable en la simetría de este movimiento.

Mi propuesta de edición y digitación de esta obra es el resultado de la investigación y análisis de cada uno de los tres movimientos e integra las mejoras hechas por Barrios a su obra. Los análisis armónicos y estructurales disponibles proveen una orientación clara y concisa para aquellos que estén interesados en el montaje y estudio de la misma. Esta información permite comprender al lector las características generales de los movimientos desde un inicio aportando una mejor dirección al estudio, como ya se había mencionado anteriormente.

Para poder llegar a esta propuesta de edición de *La Catedral* y entender mejor el estilo compositivo de Barrios me permití arreglar las piezas *Jha, che valle* y *London Carape* a dos guitarras, este proceso de división y armonización de las voces me permitieron profundizar de modo más claro en la música de Barrios no como ejecutante e interprete sino como arreglista. Estos materiales se encuentran disponibles en la sección de anexos.

En esta propuesta de edición práctica de *La catedral* también se encontrarán algunas digitaciones distintas a las utilizadas de manera habitual aportando nuevas alternativas para su estudio. A diferencia de las ediciones más comunes que están basadas en su mayoría en el manuscrito de 1921 mi edición práctica considera de manera minuciosa algunos elementos introducidos en la versión de San José Costa Rica de 1939; principalmente en la cuadratura de las frases del *Allegro solenne*, lo que ayuda a pensar de manera definitiva al movimiento como un compás compuesto de 6/8 y eliminado la alternativa del uso del compás de 3/8 como en las ediciones de Alirio Díaz y Richard D. Stover quienes para entender la cuadratura de las frases del manuscrito de 1921 decidieron cambiar el compás a 3/8.

Analizar las diferencias entre las distintas ediciones que fueron puestas en comparación me permitió comprender la importancia sobre el cuidado que se debe de tener al cambiar o proponer elementos diferentes a los propuestos de manera original por el compositor. Los cambios hechos en una edición deben estar debida y correctamente sustentados para no alejar al lector de la intensidad original de la obra.

Retomando los comentarios relativos a mi edición práctica, otra aportación de importancia tiene que ver con los tiempos de ejecución propuestos, debido a que existe en el colectivo una concepción general del tiempo que está alejado de las indicaciones

que el mismo compositor propuso. Al ser una edición práctica están marcadas las letras de estructura de cada movimiento al interno de la partitura, para una visualización directa de su forma. Por último, cabe señalar que el estilo de edición integra los nuevos criterios propuestos por la editora musical Elaine Gould⁷⁶ en su libro *Behind the Bars* y que está considerado por su importancia como uno de los ejemplares más importantes en cuanto estilo y edición de partituras se refiere.

⁷⁶ Gould, Elaine. *Behind the Bars*. The Definitive Guide of Music Notation. Londres, Reino Unido. Faber Music Ltd, 2011.

La Catedral

(Del Manuscrito de La Habana, Cuba, 1938)

Revisado, editado y digitado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885- 1944)

A mi Gloria
I. Preludio Saudade

[Melancólico (♩ = 56)]

A

5

9

13

17

CVII

[Ritenuito]

[a tempo]

CIX

CXI

©LNJ

Preludio Saudade

21 **B**

25 CXI

29 CIV

33 CVII

37 CIV CII

41 CII

45 CII [poco rall] arm VII arm XII

arm VII **f** **pp**

Detailed description: This page of a musical score for 'Preludio Saudade' contains measures 21 through 45. The music is written on a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 2/4 time. The score is divided into systems of five measures each. Measure 21 is marked with a box containing the letter 'B'. Measure 25 is marked with 'CXI' and a dashed line above it. Measure 29 is marked with 'CIV' and a dashed line above it. Measure 33 is marked with 'CVII' and a dashed line above it. Measure 37 is marked with 'CIV' and 'CII' and dashed lines above it. Measure 41 is marked with 'CII' and a dashed line above it. Measure 45 is marked with 'CII' and '[poco rall]' above it, and includes fingering for 'arm VII' and 'arm XII'. The piece concludes with a fortissimo (**f**) chord in measure 45, followed by a piano (**pp**) chord in measure 46. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La Catedral

(Del Manuscrito MBP, 1921)

Revisado, editado y digitado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885 - 1944)

Para Martín Borda y Pagola
II. Andante Religioso

♩ = 56 CVII

5 CII

9 CII

12 CII

16 CII

20 CII

Arm. VII Arm. XII

©LNJ

La Catedral

Revisado, editado y digitado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885 - 1944)

III. Allegro Solemne

♩. = 60

CII-----, CIV-----

4

7 A

10

13

16

19 CVI-----

©LNJ

Allegro Solemne

Musical score for guitar, measures 22-43. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 22 starts with a *p.* dynamic and includes fingering numbers 1, 2, 3, 0. Measure 25 is marked with a box 'B' and includes a circled '3'. Measure 28 is marked with a dashed line 'CII'. Measure 31 includes circled '4' and '2'. Measure 34 is marked with a dashed line 'CII'. Measure 37 is marked with a box 'A' and includes a *p.* dynamic. Measure 40 includes a *p.* dynamic. Measure 43 includes a *p.* dynamic and a circled '3'. The score features various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Allegro Solemne

46

49

52

55

58

61

64

67

C

CII

CIV

CVI

CVII

CIV

CII

[poco rall]

A

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music, numbered 46 to 67. The tempo is marked 'Allegro Solemne'. Measure 46 begins with a series of eighth notes. Measure 49 features a box labeled 'C' above the staff and includes fingering numbers (0, 2, 1, 0) and a dynamic marking 'p.'. Measure 52 has a dynamic marking 'p.' and includes fingering numbers (3, 1, 2, 0, 2, 3, 1, 3, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 0). Measure 55 includes boxes labeled 'CVI', 'CVII', and 'CIV' above the staff, along with various fingering numbers and a circled '2'. Measure 61 has a box labeled 'CII' above the staff and includes a circled '3'. Measure 64 is marked '[poco rall]' and features a circled '4'. Measure 67 begins with a box labeled 'A' above the staff and includes a dynamic marking 'p.'. The score concludes with a double bar line.

Allegro Solemne

70

73

76

79

Coda

82

85

88

CVII

CVII

CIV

sfz

mf

Notas Generales

Para la realización de esta edición de *La catedral*, se revisaron tres de los cuatro manuscritos existentes de la obra (1921, 1938 y 1939). De estos cuatro manuscritos solo los tres primeros están disponibles para su consulta.

Compuesta en Si menor esta obra está conformada por tres movimientos: *Preludio saudade*, *Andante religioso* y *Allegro Solemne*. Del análisis y comparación de estos manuscritos se encontraron los siguientes hallazgos:

1. El *Preludio Saudade* fue el último movimiento en agregarse a la obra (1938) y no presenta cambios entre manuscritos.
2. El *Andante religioso* de 1921 es un coral que se distingue por el uso de acordes abiertos que son más difíciles de ejecutar desde el punto de vista técnico.
3. El *Andante religioso* de 1938 presenta cambios en la disposición interna de las voces, lo cual facilita su ejecución.
4. El *Allegro solemne* de 1938 tiene una estructura distinta en términos de extensión de las frases que integran las secciones B, C y la coda.
5. Los manuscritos de 1938 y 1939 no presentan cambios entre sí, simplemente fueron reescritos en momentos y lugares distintos.

Los cuatro manuscritos en su conjunto forman parte del registro gráfico de la música de este compositor e intérprete, en ellos se puede observar la perspectiva musical de su creador, así como de sus posibilidades técnicas de ejecución. Las digitaciones que se observan entre los distintos manuscritos son una clara evidencia de la forma en la que el autor se aproximó a la obra en momentos distintos de su vida. *La catedral* es una obra que sobresale en el catálogo de Agustín Barrios por ser la única pieza compuesta en movimientos.

Fuentes

MBP: Primer manuscrito a tinta de *La catedral*, escrito en 1921 que fue dedicado a Martín Borda y Pagola.

MLHC: Segundo manuscrito a tinta de *La catedral*. Fue escrito en La Habana, Cuba en 1938.

MCR: Tercer manuscrito a tinta de *La catedral*. Fue escrito en San José, Costa Rica en 1939.

Para la realización de esta edición se tuvieron que tomar como base tres manuscritos diferentes:

1. MLHC es el manuscrito base para el *Preludio saudade* y;
2. MBP es el manuscrito base para el *Andante religioso*
3. MBP y MCR es el último manuscrito que se consideró para el *Allegro solemne*.

Todas las digitaciones son recomendaciones personales de mi edición y difieren en muchos casos de las sugeridas por el compositor en sus manuscritos.

Notas Críticas

Preludio Saudade

El primer manuscrito de este movimiento fue el de 1938 (MLHC) y deja pocas dudas para la edición.

C1 Se omite la indicación italiana *Ben marcato il canto* y se agrega la letra A para indicar su estructura general.

C17 Se agrega la indicación *A tempo*.

C21 Se agrega la letra B para indicar parte su estructura.

C47 El compositor indica un *rall.* en los compases 46 y 47. He optado por conservar esta indicación a partir del segundo octavo del compás 47.

C48 Se agrega la indicación de *forte* en el último tiempo del compás.

C 49 Se conserva la indicación de *pianissimo* en el último compás.

Andante religioso

Los cambios en las voces interiores de algunos compases no modifican la armonía del acorde y tienen como propósito facilitar la ejecución de la pieza.

C1 Se omite la anacrusa.

C7 El bajo del primer tiempo cambia su valor a una negra en lugar de una blanca.

C11 La nota Do del bajo del primer tiempo es movida una octava hacia arriba. El Si sostenido del tercer tiempo es cambiado por un La y cambiado de registro una octava arriba. En el último tiempo el Do de la voz inferior es cambiado por un Si y también es cambiado una octava arriba.

C12 Las notas Fa y Do de las voces inferiores en el primer tiempo son cambiadas de registro una octava arriba.

C14 Los treintadosavos del primer tiempo son eliminados.

C15 Se elimina la nota Si en el segundo tiempo y se agrega la nota Do en el tercer tiempo del compás.

C12 a 15 Son agregadas las indicaciones de intensidad.

C16 La nota Re del tenor en el último tiempo es cambiada por la nota Sol.

C20 A la nota La del último tiempo se le agrega la alteración del sostenido.

C21 Se le agrega la alteración del sostenido a la nota del tercer tiempo y la nota Fa del último tiempo es cambiada de registro una octava arriba.

C22 La nota Fa del primer tiempo es cambiada una octava arriba. El Fa del tercer tiempo también cambia de registro una octava arriba.

Allegro solemne

C11 Se agrega la alteración de becuadro sobre la nota Sol del segundo grupo de dieciseisavos.

C12 Se agrega la alteración de becuadro sobre la nota Mi del segundo grupo de dieciseisavos.

C13 En el primer grupo de dieciseisavos la nota de Mi sostenido es cambiada por la nota de Fa becuadro para conservar la misma escritura que aparece en el mismo inciso en el compás seis.

C14 Se agrega la alteración del sostenido sobre la nota La en el primer grupo de dieciseisavos.

C17 Se agrega un ligado descendente en las dos primeras notas del segundo grupo de dieciseisavos.

C18 Se agregan plicas hacia abajo sobre el 1°, 5°, 7° y 11° dieciseisavo para separarlos como una voz independiente del arpegio.

C19 Se agrega una plica hacia abajo sobre la primera nota del compás para separarla como una voz independiente del arpegio.

C20 y 21 La escritura de estos compases corresponde a la del manuscrito MCR. En este manuscrito Barrios separa la voz del bajo agregando una serie de plicas para separar ciertas notas del arpegio. En el MBP todas las voces forman parte del arpegio.

C22 Se omiten la 1°, 3°, 4° y 5° ligaduras propuestas por el compositor en este compás.

C30 La escritura de este compás corresponde a la del manuscrito MCR. En el MBP el último octavo es natural mientras que en MCR esta nota tiene un sostenido.

C33 y 34 La escritura de estos compases corresponde a la del manuscrito MCR y no aparecen en el manuscrito de MBP. La adición de estos dos compases en el MCR permite que el tamaño de las frases en esta sección sean iguales.

C51 La escritura del primer grupo de dieciseisavos corresponde al MBP y la escritura del segundo grupo de dieciseisavos corresponde al MCR. En el MBP el segundo grupo de dieciseisavos aparece hasta el inicio del siguiente compás. En el MCR este grupo de dieciseisavos forman parte de este compás lo que significa que toda la parte se anticipa medio compás. El autor eliminará un grupo de dieciseisavos en el compás 65 para que el inicio de la siguiente sección tampoco se anticipe medio compás.

C55 Se agrega la alteración de cortesía en el penúltimo dieciseisavo del primer grupo.

C56 Se agregan plicas hacia abajo en la primera nota de cada grupo de dieciseisavos como en el MCR.

C61 Se cambia el primer dieciseisavo del segundo grupo por la nota Mi como en el MCR. En el MBP esta nota corresponde a el Sol de la segunda línea.

C 62 La escritura del segundo grupo de dieciseisavos corresponde al MCR. Este grupo de notas aparece diferente en el MBP.

C 65 La escritura de este compás corresponde al MCR que elimina el paso cromático de Fa sostenido a Sol para ir directamente a Sol sostenido eliminado todo un grupo de dieciseisavos. Se agrega la indicación *poco rall*

C 81 a 86 La escritura de estos compases corresponden al MCR. En el MBP estos compases no existen. Son agregadas las indicaciones de intensidad.

C 87 a 89 Se agregan plicas hacia abajo en la primera nota de cada grupo de dieciseisavos para separarlas como una voz independiente del arpeggio. Esta modificación aparece en el MCR.

C 89 Se agrega la indicación de *sforzando*.

C 91 Se agrega la indicación *mezzoforte*.

El *Allegro solenne* es el movimiento que presenta mayores notas de edición. Los cambios propuestos corresponde con el MCR y respetan la perspectiva del compositor en un momento específico.

Conclusiones

Este proyecto tuvo como objetivo realizar una edición práctica de *La Catedral* a través del análisis de los distintos manuscritos existentes de esta obra. Al analizar las distintas versiones de *La Catedral* puede ver de manera cercana el proceso de maduración del compositor y ver los cambios en su concepción a través de los años. Mi edición práctica buscó incluir los cambios que cada movimiento experimentó a lo largo del tiempo ya sea desde el punto de vista técnico como musical.

La comparación entre manuscritos y ediciones me permitió conocer la obra en el mejor modo posible y reflexionar sobre la importancia del buen estudio y abordaje de una pieza en su estudio. También me permitió comprender la importancia de la escritura musical para dejar constancia de ella a las futuras generaciones. Mucha música de Barrios podría haberse perdido de no ser por los esfuerzos de amigos y conocidos que le instaron a escribir y es por ello que hoy tenemos estas magníficas piezas del repertorio guitarrístico que son dignas de un programa para cualquier sala de concierto a nivel mundial.

Este análisis de *La Catedral* puede ser replicado en muchas otras de sus obras de gran formato que al igual que esta cuentan con varios manuscritos. Mi edición está sustentada en un trabajo de investigación y análisis exhaustivo y es por ello que considero que puede ser una buena herramienta de estudio para aquellos que deseen consultarla. Las digitaciones e indicaciones agógicas son el resultado de este proceso y respetan la naturaleza del discurso musical *per se*.

La realización de este proyecto de investigación fue muy estimulante y necesario para concluir con mis estudios de licenciatura. A través de todo el proceso pude comprender de manera más profunda la importancia de los contextos históricos, que se reflejan en los modos y formas de componer de los artistas y de cómo indudablemente todos somos reflejo de la época en la que nos tocó vivir. Como ejecutantes e intérpretes concebir de modo más claro y conciso la humanidad del compositor nos permite interpretar con mayor claridad su música; nuestra propia sensibilidad no está peleada con la suya, en todo caso es un deber nuestro como intérpretes hacer esta labor de investigación para tener un estudio más consciente y mejor dirigido no solo desde el punto de vista técnico sino musical.

Referencias bibliográficas

- Stover, Richard D. *Six Silver moonbeams “The life and Times of Agustín Barrios Mangoré”*. Clovis, California: Querico Publications. 1992, 46,43, 47,62, 113, 147, 157, 179,180, 181.
- Godoy, Sila y Szarán Luis. *Mangoré “Vida y obra de Agustín Barrios”* Asunción, Paraguay: Editorial Don Bosco/ Editorial Ñandutí, 1994.
- Pinnell, Richard and Sheppard Frederick. *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré (1932 – 1939): A Spanish – English Critical Edition*. Los Angeles, California: Guitar Foundation of America, 2020.
- Carulli, Ferdinando. *Méthode Completé (pour Guitare ou Lyre)*, Op. 27, Paris, Carli. 1810.
- Giuliani, Mauro. *Studio per la chitarra*, Wien, Artaria, 1812.
- Carcassi, Matteo. *Méthode Complète pour la Guitare*. Op.59. Paris, l’Auteur – Troupenas, 1836.
- Sor, Fernando. *Méthode de Guitare*. Paris, l’Auteur, 1830.
- Calderón, Ramsés. *El libro de Oro “The Barrios Method”* Volumen 1. Quebec, Canadá: Les Productions d’OZ, 2019,13.
- Ramsés Calderón y Frederick Sheppard. *El Libro de Oro*. Vol.1 “El Método de Barrios”. Canadá: Les Productions d’Oz,2019.
- Hamel, Fred y Hürlimann Martin. *Enciclopedia de la música 1*. Traducción y adaptación Mayer, Sierra Otto. Distrito Federal, México. Editorial Grijalbo, 1987, 263.
- Saturnino Ferreira Bacon. *Agustín Barrios: Su entorno, su época y su drama*. Asunción, Paraguay: Ediciones Comuneros, 1990.
- Bacón Duarte Prado, *Agustín Barrios un genio insular*. Asunción, Paraguay: Editorial Araverá, 1885.
- Oxley, Victor M. *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, cultos, sacrilegios y profanaciones*. Asunción, Paraguay: ServiLibro, 2010.
- Gould, Elaine. *Behind the Bars. The Definitive Guide of Music Notation*. Londres, Reino Unido. Faber Music Ltd, 2011.

Fuentes de Consulta

Libros

- ALLORTO, Enrico. L'Organologia, in La Chitarra, a cura di Ruggero Chiessa. Torino E.D.T. 1990. PP. 3 – 96.
- CUELLAR, Garay, MARÍA BERNARDA. *Recuerdo de un Sueño: Vida y obra de Agustín Pío Barrios*. Asunción, Paraguay. 2012.
- GODOY, Sila y Szarán Luis. *Mangoré “Vida y obra de Agustín Barrios”* Asunción, Paraguay: Editorial Don Bosco/ Editorial Ñandutí, 1994.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *La Historia del Arte*. Traducción Santos, Torroella Rafael. Londres, Reino Unido. Conaculta/Editorial Diana México, 1999.
- GOULD, Elaine. *Behind the Bars. The Definitive Guide of Music Notation*. Londres, Reino Unido. Faber Music Ltd, 2011.
- HAMEL, FRED y Hürlimann Martin. *Enciclopedia de la música 1*. Traducción y adaptación Mayer, Sierra Otto. Distrito Federal, México. Editorial Grijalbo, 1987.
-
- Enciclopedia de la música 2. Traducción y adaptación Mayer, Sierra Otto. Distrito Federal, México. Editorial Grijalbo, 1987.
-
- Enciclopedia de la música 3. Traducción y adaptación Mayer, Sierra Otto. Distrito Federal, México. Editorial Grijalbo, 1987.
- LATHAM, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Distrito Federal, México. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- OXLEY, Victor M. *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, cultos, sacrilegios y profanaciones*. Asunción, Paraguay: ServiLibro, 2010.
- PALOMINO, Pablo. *La invención de la Música Latinoamericana: Una historia transnacional*. Traducción de Laura Palomino e Ignacio de Cousandier. Buenos Aires Argentina. Fondo de Cultura Económica, 2021. 32 pag.
- PINNELL, Richard and Sheppard Frederick. *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré (1932 – 1939): A Spanish – English Critical Edition*. Los Angeles, California. Guitar Foundation of America, 2020.

STOVER, Richard D. *Six Silver moonbeams “The life and Times of Agustín Barrios Mangoré”*. Clovis, California: Querico Publications, 1992.

Tesis

CONSEROTTI, Roberto. *Storia di un’identità cercata: Riflessioni su Agustín Barrios Mangoré*. Università Ca’Foscari Venezia. 2013.

MCKENNA, Ward Anthony. *Agustín Barrios Mangoré: A Study in the Articulation of Cultural Identity*. The University of Adelaide. 2010.

Artículos

BOBADILLA, Luz María “Historia, análisis y cómo escucharla” Suplemento cultural ABC, 9 de mayo de 2006. <https://www.abc.com.py>

CHASE, G. (1947). Fundamentos de la cultura musical en Latino-América. *Revista Musical Chilena*, 3(25-26), p.14–23. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl>

ROJAS, Bertha. AGUSTÍN BARRIOS: un viaje a través de la vida y el trabajo del gran compositor Latinoamericano. Barrios WWW Competition.

Partituras

BARRIOS, Agustín Mangoré. *La Catedral con Preludio (1938)*, elaboración y digitación Alirio Díaz. Padova Italia, Edizioni G. Zaboni,1983.

BARRIOS, Agustín Mangoré. *Music for guitar No. 1*, Jesús Benites. Tokyo, Japón: ZEN – ON Music Company Ltd. 1979.

BARRIOS, Agustín Mangoré. *La Catedral*, Stover D. Richard. Miami, Florida: Belwin Mills Publishing Corporation, 1979.

CALDERÓN, Ramsés. *El libro de Oro “The Barrios Method”* Volumen 1. Quebec, Canadá: Les Productions d’OZ, 2019.

CALDERÓN, Ramsés and Sheppard Frederick. *El libro de Oro “Studies and Duets”* Volumen 2. Quebec, Canadá: Les Productions d’OZ, 2019.

- CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète (pour Guitare ou Lyre)*, Op. 27, Paris, Carli. 1810.
- CARCASSI, Matteo. *Méthode Complète pour la Guitare*. Op.59. Paris, l’Auteur – Troupenas, 1836.
- GIULIANI, Mauro. *Studio per la chitarra*, Wien, Artaria, 1812.
- REGONDI, Giulio. Op. 19 “Reverie. Nocturne”. Londres, Inglaterra: Offenbach’s and M chez Jean André.1864.
- SOR, Fernando. *Méthode de Guitare*. Paris, l’Auteur, 1830.
- STOVER Richard D. *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volumen 1. Miami, Florida: Warner Bros. Publications, 1985.
- _____ *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volume 2. Miami, Florida: Warner Bros. Publications, 1985.
- _____ *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volume 3. Miami, Florida: Warner Bros. Publications, 1985.
- _____ *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volume 4. Miami, Florida: Warner Bros. Publications, 1985.
- STOVER, Richard D. *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volume 1. Pacific, Missouri. Mel Bay Publications, 2003.
- _____ *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volumen 2. Pacific, Missouri. Mel Bay Publications, 2003
- TÁRREGA, Francisco. *Música para Guitarra “Obras Escogidas”*. Madrid, España: Orfeo Tracio, S.A. 1920.

Manuscritos

- Scribid.com. “*Barrios-La-Catedral (Manuscrito)*”. Consultado el 12 de agosto del 2022. <https://es.scribd.com/document/416506150/Barrios-La-Catedral-Manuscrito-pdf>
- Dokumen.tips. “*La Catedral – Agustín Barrios (Manuscrito)*”. Consultado el 28 de agosto del 2022. <https://dokumen.tips/documents/la-catedral-agustin-barrios-manuscrito>

Enciclopedias

- Grove Music Online. Última modificación mayo 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/>
- Oxford University Press “Grove Music Online”, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>
- Real Academia Española “Diccionario de la lengua española”, 2023. <https://dle.rae.es/>
- Real Academia Española, 2022, <https://dle.rae.es>
- Real Academia de la Historia, 2023, <https://dbe.rah.es>

Recursos electrónicos

- Acervo Observatorio Cultural. Consultado el 19 de diciembre del 2022. <http://acervo.observatoriocultural.gov.py>
- Bertha Rojas. Consultado el 14 de diciembre de 2022. <https://www.bertarojas.com/>
- Chicago Manual of Style Online. *Notes and Bibliography: Sample Citations*, 2017. <https://www.chicagomanualofstyle.org/>
- Enno Voorhorst. Consultado el 14 de diciembre del 2022. <https://www.ennovoorhorst.com/>
- Juninhistoria “Lalyta Almirón”. <https://www.juninhistoria.com>
- Laguitarra – blog “Miguel Llobet”. Consultado el 22 de septiembre del 2022. <http://www.laguitarra-blog.com>
- Montevideo Antiguo “La Catedral Metropolitana”. Consultado el 7 de enero del 2023. <https://montevideoantiguo.net>
- Portal de Acervo Cultural “Agustín Barrios; Martín Borda y Pagola y Carlos Trapani”. Consultado el 10 de octubre del 2022. <http://acervo.observatoriocultural.gov.py>
- Última hora. “Legado de Mangoré sigue vivo con más partituras”. <https://www.ultimahora.com/>

Videos

- BBC. “Cómo fue la guerra más sangrienta de la historia de América Latina”. Publicado el 28 de febrero del 2020. Video de YouTube, 6:37. <https://www.youtube.com/watch?v=PZVuLGROZvw>
- Fonoteca Nacional. “15 minutos con Octaviano Yañez”. Publicado el 7 de julio del 2020. Video de YouTube, 15:00. <https://www.youtube.com/watch?v=qtkuf-uN-2U>
- John Williams toca Barrios, 1976. Publicado el 18 de abril del 2020. Video de Youtube; 35:49. <https://www.youtube.com/watch?v=6msgs1AVy6o&list>
- La Guerra de la Triple Alianza, 1864 a 1870. <http://www.cultura.gov.py>
- UniGuitar. “La Catedral: analyzing Agustín Barrios' manuscript vs editions”. Publicado en el año 2021. Video de Youtube, 17:47. <https://www.youtube.com/watch?v=hOMRiOJskZk>

Fonogramas

- Bertha Rojas. 1998. “La Catedral”. Track #10, #11, #12 en Intimate Barrios. Dorian Recordings – DOR – 93167, Compact Disc.
- David Russel. 1995. “La Catedral”. Track #16, #17, #18 en Music of Barrios. Telarc – 80373, Compact Disc.
- Enno Voorhorst. 2003. “La Catedral”. Track # 2, # 3, # 4 en Agustín Barrios Guitar Music, Vol. 2. Naxos 8.555718, Compact Disc.
- Juan Carlos Laguna. 2018. “La Catedral”. Track # 1, # 2, # 3 en Agua y Vino, Música de las Américas - No. VII. Urtex Digital Classics JBCC276, Compact Disc.
- Omán Kaminsky. 2015. “La Catedral”. Track # 9, # 10, # 11 Gran Recital. Adlib MusicMx, Compact Disc
- Pablo Garibay. 2008. “La Catedral”. Track # 9, # 10, # 11 en Pablo Garibay. Fleur de Son Classics, Compact Disc.
- Williams. 1995. “La Catedral”. Track # 5 en The Great Paraguayan - John Williams Plays Barrios. Sony Classical - SK 64396, Compact Disc.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music, likely for a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Above the first staff, there are handwritten annotations: "c. 5", "c. 4", and "c. 2". Above the second staff, there is "c. 4" with a dashed line extending to the right. Above the third staff, there are circled numbers 3, 4, 3, and 2. Above the fourth staff, there is "c. 6" with a dashed line, a circled number 2, and "c. 2". Above the fifth staff, there is "c. 2" with a dashed line. Above the sixth staff, there is "c. 2". Above the seventh staff, there is "c. 2". Above the eighth staff, there is "c. 2" with a circled number 3. Above the ninth staff, there is "c. 2" with a dashed line. At the end of the ninth staff, there is a box containing the handwritten text "Del 1 al 2 y final del periodo". Above the tenth staff, there is "c. 2". The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

C. 4

1 2 4 2 4

C. 6

C. 7

C. 4

C. 6

C. 7

C. 4

C. 5

C. 2

Tempo 1º

Del 1 al 2 y sigue

C. 4

C. 7

Montevideo, Otoño 1921.

Apunte hecho especialmente para Martín Borda y Pagola, el hermano queridísimo,
el amigo incomparable.

Borda

Anexo No. 2. Manuscrito Original: La Habana, Cuba 1938. Recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro.

Preludio

7201 

Lento

Ben marcato il canto.



C. 10.....

C. 9..... C. 14.....

C. 11..... C. 5.....

Handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes various chords, fingerings, and articulation marks. Chord labels include C.2, C.7, C.9, and C.7. The word "ritent." is written below the fourth staff.

© La Habana (Cuba), 28-7-38.

Anexo 3. Manuscrito Original: La Habana, Cuba 1938 (Saudade y Allegro).
Recopilaciones del guitarrista y compositor César Amaro.

2) *San Juan* *Saudade...* (Trepido) *Allegro*

Lento

C.H. *C.2*

C.2 *C.7* *ar. 12* *ppp* *rallent.*

La Habana 38-I-38.

13

Arched, Waves 4

C.2 - 1 4 3 3 1 4 3 2 1 1 1 1 2 1 2 1 1 2 1 3 1 4 3 4 0 4 3 4 1 3 0 3 1 3

C.2 - 4 3 1 3 2 3 4 2 0 2 1 2

3 0 4 0 0 0 4 3 1 3 2 3 3 2 0 2 1 2

3 2 0 2 1 0 3 2 3 3 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 3 1 2 1 2 1 2

C.2 - 3 2 1 2 3 2 1 3 2 3 1 3 C.3 3 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 C.2 - 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

C.2 - 4 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 3 1 3 2 2 0 C.2 - 1 3 4 2 2 1 0 3 1 4 3 0 1 1 3 1 4 1

D.C. a) B) Signe:

3 1 2 0 1 1 3 1 4 3 1 1 0 2 1 1 0 3 2 3 4 2 1 0 2 1 0 2 1 0

C.2 - 1 3 3 0 0 4 0 2 1 1 C.7 - 4 3 1 1 3 1 C.4 - 1 4 1 3 1 4 3 4 3 1 1 2 4 1 1 3 1 4 1

2 0 3 0 3 1 3 1 4 0 2 1 C.7 - 0 3 1 1 1 1

15

Catedral, Warsaw 9

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes standard musical notation with notes, rests, and stems, as well as guitar-specific elements like tablature (numbers 0-4) and chord diagrams. The score is written in a single system across four staves. The first staff contains a series of notes with tablature above it. The second staff includes a section marked 'D.C. a B' and 'staccato'. The third and fourth staves feature various chord diagrams and tablature, with some notes circled and numbered (e.g., (5), (6)). The piece concludes with a final chord diagram labeled 'C4' and a dynamic marking 'p. (6)'.

Anexo 4. Manuscrito Original: San José, Costa Rica, 9- VII-1939 (Andante Religioso y Allegro).

- LA - CATEDRAL -

BARRIO - MANGORÉ

ANDANTE - Religioso

*Deus qui mihi
coram illis genit
ra pueri, mihi d*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "LA CATEDRAL" by Barrio Mangoré. The score is written on seven staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions like "ANDANTE - Religioso" and "rallent.". The manuscript is dated 9-VII-1939 and is from San José, Costa Rica. The score is written in ink on aged paper and includes some handwritten lyrics in Spanish: "Deus qui mihi coram illis genit ra pueri, mihi d". The score is divided into sections by Roman numerals I, II, III, and IV. There are also some markings like "C.2", "C.5", "C.7", "C.3", and "C.4" scattered throughout the score.

ALLEGRO

Handwritten musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The notation includes standard musical notation with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). Chord diagrams are indicated by letters C2, C7, and C4 above the staves. The score is heavily annotated with numbers, likely representing fret positions or tablature, written above and below the notes. Some numbers are circled. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section of the score is marked with a double bar line and the text "D.C. a By Anover". The final staff concludes with a double bar line and a circled number 4.

Anexo 5. Análisis Armónico del Allegro Solemne.

III. Allegro Solemne

(Del manuscrito MBP (1921) y Costa Rica (1939))

Agustín Barrios "Mangoré"

(1885 - 1944)

I Revisado y editado por:
Lorena Nandayapa Juárez

♩. = 60

CII-----CIV-----

i (Bm) VI₆ (G) VII₆ (A)

4 III (D) ii dis (C#m) i (Bm) ii dis 4/6 (C#m) V₉ (F#9)

8 **A** i (Bm) VI₆ (G) VII₆ (A)

11 III (D) ii dis (C#m) i (Bm) ii 6 dis (C#m) II/V (G#7) V (F#)

III. Allegro Solemne

14

p

i (Bm) i 6-4 (Bm) V7 (F#7) VI (G) VII (A) i 4-3 (Bm7)

18

p

VII 7 (A7) V 9 (F# 9) i 6 (Bm)

21

p

VII 6 (A) VI 6 (G) I⁵ III 6/4 (D) VII (A) III 6/4 (D)

Dominante del III° V/III IV° del III° IV/III Dominante del III° V/III

Modulacion

25

p

I (D) VII (C# dis)

Relativo Mayor

III. Allegro Solemne

3

28

vi
(Bm)

31

V
(A)

IV
(G)

34

V (F#)
Dominante del VI°

A# dis

ii
(C# dis)

VII/V
Cadencia evitada

37

V₇
(F#7)
Regreso a la tonalidad

III. Allegro Solemne

40

43

46

49

52

CII-----CIV----- C

iV₇ (Em₇) V₇ (F#m₇) i (Bm) i (Bm) VI (G)

Cadencia compuesta autentica

III. Allegro Solemne

55

p.

i (Bm) VI (G) i (Bm) ii dis (C#m dis) V (F#)

58

CVII--- CIV---

i Bm V₇ (C#7) Dominante auxiliar del Vº V (F#) i (Bm)

61

64

CII---

V₇ (E7) Dominante de VIIº VII (A) III (D) VI (G) iv (Em) ii dis 7 (C# dis 7)

III. Allegro Solemne

6

67

poco rall

70

A

V (F#)

73

76

79

III. Allegro Solemne

7

82 **Coda**

i_6 (Bm) iV_7 (Em7) V_7 (F#7) i (Bm) V_7/IV (B7) Dominante del iv°

Progression politonica

85

IV_6 (E) Dominante del VII° V_2/V (C#) Dominante del V° $i\ 6/4$ (Bm) V (F#)

88

$i\ 6/4$ (Bm) V_7 (F#7) i (Bm)

Cadencia autentica perfecta

91

i (Bm) CVII sfz CVII CIV mf

LA CATEDRAL

III. Allegro Solemne

Agustín Barrios Mangoré
Del Manuscrito Martin Borda y Pagola, 1921

A

Tema A

4

texto

7

10

Semifrase de transición (abierta)

Tema A

13

16

19

Semifrase de Unión (Cerrada)

Tema B

22

Musical staff 25-27: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note.

Musical staff 28-30: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note.

Cadencia (Cerrada) Relativo Mayor (D)

Musical staff 31-33: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note. A box labeled 'B' is placed at the beginning of the staff.

Tema C

Musical staff 34-36: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note.

Musical staff 37-39: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note.

Periodo de unión

Musical staff 40-42: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note.

Musical staff 43-45: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note. A box labeled 'A' is placed at the end of the staff.

Musical staff 46-48: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a dotted quarter note.

49

52

55

58

61

Cadencia Compuesta Auténtica (iv7 - V7-i)

Tema D

64

67

Tema D'

70

Musical staff 73-75: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.

Musical staff 76-78: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical staff 79-81: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. A box labeled 'A' is placed at the beginning of the staff. A red horizontal line spans the staff with the text 'Cadencia Abierta (V)' written below it.

Musical staff 82-84: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical staff 85-87: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical staff 88-90: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical staff 91-93: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

Musical staff 94-96: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. A red horizontal line spans the staff with the text 'Semicadencia' written below it.

Musical staff 97-99: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. A yellow box labeled 'Coda' is placed at the end of the staff. A red horizontal line spans the staff with the text 'Acordes arpegiados de Si menor' written below it.

Anexo 7.1 Dibujo y arreglo a dos guitarra de Jha, Che Valle.

Jha, Che Valle
(Danza Paraguaya No. 2)

Revisado, editado y adaptado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885 - 1944)

Allegretto ♩ = 120

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

© LNJ

13

Gtr. 1

Gtr. 2

18

Gtr. 1

Gtr. 2

22

Gtr. 1

Gtr. 2

25

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Trio

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

To Fine

D.S. al Fine

Fine

Gtr. 1

Gtr. 2

Anexo 7.2 Dibujo y arreglo a dos guitarras de London Carape.

London Carape

(Danza Paraguaya No.3)

Revisado, editado y adaptado por:
Lorena Nandayapa Juárez

Agustín Barrios "Mangoré"
(1885- 1944)

Allegreto grazioso ♩ = 120

The musical score is arranged for two guitars, labeled 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2' in the first system, and 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2' in the subsequent systems. The tempo is marked 'Allegreto grazioso' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a 'p.' dynamic. The second system (measures 5-8) includes a triplet in measure 5 and ends with a double bar line. The third system (measures 9-12) continues the melody and accompaniment, with accents (>) and a 'p.' dynamic. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 12.

©LNJ

London Carape

To Coda

Musical notation for measures 13-16. The system consists of two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 14 includes a fermata over a note in the right hand. Measure 15 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 16 concludes with a final chord in the right hand.

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. Measure 17 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a bass line. Measure 18 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 19 features a fermata over a note in the right hand. Measure 20 ends with a final chord in the right hand.

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. Measure 21 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The right hand plays a series of chords, and the left hand provides a bass line. Measure 22 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 23 features a fermata over a note in the right hand. Measure 24 concludes with a final chord in the right hand.

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. Measure 25 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The right hand plays a series of chords, and the left hand provides a bass line. Measure 26 contains a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' with the instruction 'pizz.'. Measure 27 features a fermata over a note in the right hand. Measure 28 concludes with a final chord in the right hand.

29

Gtr. 1

Gtr. 2

33

Gtr. 1

Gtr. 2

37

Gtr. 1

Gtr. 2

41

D.C. al Coda

Gtr. 1

Gtr. 2

rall -----

STP

Programa para recital de Titulación

Que para obtener el título de
Licenciado en Música – Instrumentista (Guitarra)

Presenta:
Lorena Nandayapa Juárez

1. Tres pequeñas piezas (8') Agustín Barrios “Mangoré”
(1885 – 1944)
 - Minueto en Do
 - El Sueño de la Muñeca
 - Estudio en Arpeggio

2. Dos piezas evocativas (11')
 - Confesión
 - Un sueño en la Floresta

3. Tres Danzas Paraguayas a dos guitarras
 - Danza Paraguaya No. 1
 - Danza Paraguaya No. 2
 - Danza Paraguaya No. 3

4. Tres piezas representativas
 - Julia Florida (Barcarola)
 - Canción de la Hilandera
 - Vals Op.8 No.4

5. La Catedral
 - *Preludio Saudade*
 - *Andante Religioso*
 - *Allegro Solemne*

Duración: 50'