



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**OPCION DE TESIS
PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA
P R E S E N T A :
VICTOR ERNESTO GONZALEZ TRUJILLO**

ASESOR: ANTONIO BENIGNO CORONA ALCALDE

MEXICO, D. F.

2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Antecedentes

La época que precede al nacimiento de Bach es importante para poder entender los cambios sociales, políticos y religiosos que cambiaron el curso de una Europa que buscaba unificación mediante el predominio de la Iglesia Católica y el Sacro Imperio Romano de Carlos V. Con el movimiento cismático de la Reforma (S. XVI) encabezada por Lutero se desvaneció el sueño renacentista de la armonía dando paso a una realidad llena de contradicciones, luchas y constantes alianzas hechas y rotas una y otra vez.¹ Federico III Elector de Sajonia fue un fuerte apoyo de Lutero, se unió contra la curia y le ofreció refugio en el castillo de Wartburg. Lutero no era músico profesional pero tocaba el laúd y la flauta y escribía música, siendo asesorado por amigos músicos. Con el fin de que la misa fuese accesible para el pueblo en general, Lutero tradujo al alemán todas las partes de la misa menos el *Kirie*; el acompañamiento de órgano debería ser sustento para la entonación. Dispuso que todos los escolares recibieran educación en la ejecución polifónica de las melodías que después repetirían durante las funciones religiosas. Así, el coral Luterano llega a ser germen de la música polifónica alemana con la participación de todo el pueblo incluyendo generalmente temas populares y folklóricos.²

Hasta después de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), Alemania es un conjunto de estados pequeños reducidos al papel de comparsas en una Europa dominada por la política de Francia.³ Al subir Luis XIV al poder (1661-1715) contaba con cinco años de edad. Su reinado pondría un sello en la estética general de su época. Siendo joven recibió clases de los grandes maestros franceses como Lully y Couperin, se sabe que estudió guitarra con Robert de Visée y clavecín, y que tomó parte en los "ballet de cour" de Versalles. Durante su reinado la vida musical fue controlada virtualmente por el estado (también conocida como la tradición de Versalles). Lully y Molière colaboraron en los espectáculos presentados en Versalles.⁴ Todas las cortes alemanas de la época están movidas por hondas ambiciones encaminadas a imitar a la corte de Versalles de Luis XIV. En este período predominaban los músicos italianos y franceses, la representación de los músicos alemanes llegó poco tiempo después.

Las cortes más importantes alemanas entonces son: Viena, capital del Imperio de Habsburgo que proveía empleo a muchos músicos y fue uno de los centros de influencia italiana; hacia el oeste Salsburgo como un poderoso arzobispado contenido en la corte; Munich, capital de uno de los electorados de Babaria; de nuevo hacia el oeste el ducado de Württemberg y su capital, Stuttgart; en el norte la corte Electoral de Sajonia, cerca de Dresden era gracias a Heinrich Schütz, uno de los centros musicales más importantes. En el sur se encontraban los maestros alemanes: Johann Jakob Froberger (1616-1667) alumno de Frescobaldi, Johann Pachelbel (1653-1706), y Michael Praetorius (1571-1621). En la Alemania del norte: Samuel Scheidt (1587-1654), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Johann Sebastiani (1622-1683) quien conoció a Couperin.⁵

Al terminar el siglo XVII nace Antonio Vivaldi (1678-1741), quien orientará la música instrumental por el camino del concierto para solista y orquesta. En Dijón nace Jean Phillippe Rameau (1683-1764), que dará fundamento teórico a la armonía y en Nápoles nace Domenico Scarlatti (1685-1757), que aportó sus trabajos para clavecín. En Turingia nace George Friederich Haendel (1685-1750) y casi un mes después en Eisenach nace Juan Sebastian Bach.⁶ Estos sucesos marcan una nueva era en la música alemana y en el período barroco en general.

Vida de Johann Sebastian Bach

Los orígenes de su familia se remontan al siglo XVI en Presburgo (actualmente Hungría).⁷ Veit Bach (antepasado de J. Sebastian) era panadero de oficio pero en su tiempo libre durante la molienda tocaba un instrumento que siempre llevaba con él. Hay quien dice que era una guitarra de su propia fabricación pero Forkel menciona que era una citara que funcionaba mas bien como un salterio tocado con plectros debajo del cual se colocaban plantillas que guiaban la ejecución, dicho instrumento aún está en uso en las zonas rurales de Europa. Debido a que Veit era protestante se vió obligado a abandonar su hogar para establecerse en Turingia en la aldea de Wechmar, próxima a Sajonia. Allí continuo con su oficio de panadero y comunico a sus hijos el gusto por la música. La familia Bach ejerció diferentes oficios: molineros, carpinteros, panaderos, pero poco a poco la actividad musical fué tomando un papel más importante dentro de la familia Bach. Tres nietos de Veit Bach ya se desempeñaban como músicos de manera definitiva. El padre de Juan Sebastián, llamado Ambrosio se dedicaba a la música y tenía un hermano gemelo; no tuvieron trato estrecho pero su parecido físico y su manera de escribir música eran notables según testimonios de la época, incluso el fallecimiento de ambos fue cercano. Juan Sebastián Bach nació el 21 de Marzo de 1685. Su primera instrucción musical la recibió de su padre y de Juan Cristobal Bach (primo de su padre) quien era organista. Siendo muy niño quedó huérfano de madre y antes de cumplir los diez años perdió a su padre quedando a cuidado de su hermano mayor quien era organista en Öhrdud y fué alumno de Pachelbel.⁸ Uno de los pasajes mas conocidos en la vida de J. S. Bach es la de cómo copio los manuscritos de los compositores de su época a escondidas de su hermano que era quien los poseía y se negaba a prestárselos al joven Bach. Los autores contenidos en dicho documento eran: Pachelbel Buxtehude, Frohberger y Böhm entre otros. Al cumplir 15 años tuvo que dejar la casa de su hermano para ir a la escuela de San Michael en Lünemburg trabajando primero como cantor y al llegarle el cambio de voz continuó como violinista. En 1703 Bach tenía 18 años y era violinista en la corte de Weimar y algunos meses después tomó el puesto de organista en la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt. Ese mismo año marchó a Lübeck con un mes de permiso para escuchar a Buxtehude pero se tomó mas de cuatro y a su regreso en Arnstadt se le citó a comparecer ante el consejo local no solo por su retardo en volver si no

también por sus tendencias innovadoras en el acompañamiento de la liturgia y por permitir el acceso de mujeres jóvenes en el coro, en particular a su prima Bárbara Bach. En Diciembre de 1706 se marchó de Arnstadt dirigiéndose a Mülhausen donde fué contratado como organista en la iglesia de San Blas. El año siguiente se casó con Bárbara en el mes de Octubre. En 1708 se trasladó a Weimar. Su familia crecía, teniendo ya seis hijos para entonces entre los que destacan Wilhelm Friedemann (1710-1784) y Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788).⁹

En 1717 fungió como director en la corte de Anhalt, Cöthen, después de haber cumplido una sentencia de un mes de presidio en Weimar por desacatar órdenes ducales. Cöthen era la corte del príncipe Leopoldo que era amante y conocedor de la música. En este período de su vida Bach escribió poca música religiosa y por el contrario mucha música profana (suites, sonatas, partitas y los conciertos de Brandemburgo). Aunque Bach no compartía las creencias del príncipe Leopoldo (recordemos que Bach era protestante) en Cöthen tuvo el ambiente propicio para desarrollar su creatividad en las formas instrumentales. En 1720 muere Bárbara Bach y 18 meses después, desposa a Ana Magdalena Wilcken (hija de un trompetista de la corte de Cöthen). Ana Magdalena practicaba la música de un modo mayor que un simple pasatiempo. En 1723 se establece en Leipzig, allí estrena la pasión según San Juan el viernes santo de ese año y ese período marca su lapso de compositor de música religiosa componiendo algunas de las obras religiosas más grandes de la época. Ahí mismo fue director de las principales iglesias de la ciudad escribiendo cantatas, oratorios, pasiones, partes de misa y ejercicios para teclado (las partes de misa referidas son de la misa en si menor para el elector de Dresden -1733-), hecho por el cual obtiene el título de maestro de capilla en la corte de Dresden en 1736. Su último período en Leipzig dejó como saldo obras artísticas y didácticas de densidad contrapuntística, estructura cíclica y contenido profundo. En 1745 concluyó la misa en si menor, un año antes escribió un tema con variaciones mejor conocido como *La Ofrenda Musical*, dedicado a Federico II rey de Prusia, no recibió pago alguno por la confección de esta obra. Bach había comenzado a escribir el arte de la fuga desde 1745 pero su salud no era buena y en su último año de vida tuvo severos problemas de la vista. Consintió en dejarse someter a una operación, a esta primera le siguió una segunda y Bach en vez de mejorar empeoró. Seis meses después de esas cirugías falleció el 30 de julio de 1750, todavía había recuperado la vista ese día para fallecer unas horas

después. Su última obra, "*El arte de la Fuga*" quedó inconclusa. Cuando Juan Sebastian Bach murió poca gente en Leipzig y pocos músicos que le conocieron recordaron su maestría en el órgano y su buen nombre como profesor, pero ignoraron casi por completo su actividad como compositor y al cabo de algunos años pocos recordaban el nombre de Bach.¹⁰

Antecedentes de la suite

Sus antecedentes proceden de la tradición polifónica del s. XIII y la música folklórica (trovadores). No se tiene registro escrito de estas danzas dado que no fueron escritas en notación. Las danzas de entonces se dividían en dos tipos: *springtanz* o *nachtanz* (saltos y corrientes) y *schreittanz* (danza por pasos). Los ministriles usaban el mismo material temático para ambas danzas pero en ritmos diferentes: primero pasos mesurados y luego una modalidad más rápida y encendida. La *schreittanz* generalmente se ejecutaba en tiempo binario, la *nachtanz* en ternario. La *springtanz* y la *nachtanz* pueden ser consideradas como el germen de la suite. Hacia la segunda mitad del siglo XVII, la base normativa de la suite se componía por pares de danzas contrastantes: primeramente la *Allemande* y la *Courante* complementándose con la *Sarabande* y la *Gigue*.¹¹

La Suite

El nombre de suite aparece por primera vez en el *Septieme Livre de Dancieries* (...) de Etienne de Tetre (Paris: Attaignant, 1557). En ellas la "suytte de bransles" designa series de danzas de diversas velocidades, las bransles son danzas de pasos balanceados. En el siglo XVI estas series pueden comprender distintas bransles con tiempo diferente: bransle double (lenta), bransle simple (tranquila), bransle gay (rápida), bransle borgogne (viva). Las dos primeras son de compás binario y las dos últimas son de compás ternario. Otras denominaciones posteriores de la suite son: *partita* (del italiano: *partire*, *partir*) vale decir, las partes, movimientos o danzas de una serie. *Ordre* (del francés: *overture*, *apertura*, *overture*),¹² sucesión de movimientos que recibe el nombre del trozo de introducción. La sonata *da camera* jugó un rol en el desarrollo de la suite como forma musical unificada.¹³ La sonata y la suite coexistieron en la época barroca y al margen de la suite los primeros movimientos de la sonata nos muestran hasta que punto influyó tal concepción en el pensamiento formal. Recordemos que hacia 1600 la sonata significaba simplemente pieza para tocar o pieza para sonar.¹⁴ En tiempos de Corelli la sonata de cámara reúne una serie

de movimientos de danza introducidos con frecuencia por un *Praeludium*. Lo característico de la sonata de iglesia es el cambio de tiempo y de técnica compositiva.

La suite era una sucesión de danzas en el mismo tono y la misma forma binaria sencilla. Cuando eran compuestas para un solo instrumento y continuo recibían el nombre de "sonata da cámara"; cuando lo eran para un conjunto de cuerdas o alientos, suites; y cuando eran escritas para clavicembalo recibían diversos nombres, entre ellos: suites, partitas y lessons. En el s. XVIII la mayoría había perdido su carácter bailable y eran formas instrumentales normales que consistían en modelos rítmicos a menudo muy complejos.¹⁵

Danzas de la Suite

Los primeros tres movimientos de la suite suelen ser: la *allemande*, la *courante* y la *sarabande*. Casi siempre el último movimiento suele ser una *gigue*. Entre la sarabande y la gigue aparecen dos o tres piezas que pueden ser: el *minuet*, la *gavotte*, la *bourré*, el *louré*, y la *polonaise* entre otras. La suite es un producto genuino del espíritu francés con la libertad plena más grande posible, consistentemente establecida, estricta y clara en la elaboración de sus detalles. Los alumnos de Lully exportaron la suite orquestal francesa a otros países de Europa. La obertura francesa se utiliza frecuentemente en la suite. Apareció por primera vez en París compuesta por Lully en su ballet *Alcidiane*, su forma es tripartita comenzando con un movimiento lento de compás binario y con ritmo apuntillado de expresión solemne seguido de un movimiento allegro fugado a menudo en compás ternario y la tercera parte originalmente era un retorno al primer tiempo para los acordes finales, pero luego también retomaba temáticamente la primera parte. Este tipo de obertura fue muy utilizada en la corte de Versalles de Luis XIV.

La *allemande* (danza alemana) es de movimiento moderado y fluido, de compás binario (en cuatro cuartos) y comienza con una anacruza. En el Siglo XVI era algo rápida, de melodía simple y cantable (como canción), fue raramente bailada en el siglo XVII y como muchas danzas, su tempo se hizo mas lento en el curso de su historia. A comienzos del siglo XVIII se convirtió en una pieza festiva artísticamente forjada, se escribe en dieciseisavos y su ritmo es señalado ampliamente en la voz superior o en el bajo.

La *courante* es una vieja danza cortesana francesa, más rápida que la *allemande*, su ritmo es ternario y comienza en anacruza. En el siglo XVIII se usaba solo como movimiento instrumental y no se bailaba mucho. La versión italiana de esta danza (*correnta*) se escribía en tres cuartos y tres octavos. La *courante* francesa era más lenta, se escribía usualmente en tres medios, los cambios frecuentes en los acentos(hemiola) dificultaban al oyente la identificación de su métrica (tres medios o seis cuartos).

La *sarabande* es una danza orgullosa y majestuosa pero no necesariamente lenta, de pasos acentuados generalmente en el primero en el segundo tiempo, sus características rítmicas se repiten con frecuencia, pero a pesar de su independencia melódica están subordinadas a la voz aguda. Nikolaus Harnoncourt entre otros, menciona que esta danza pudo tener su origen en México. Otros autores como Daniel Devoto, la refieren exclusivamente a España, ésta idea es la más común. Como quiera que sea la sarabanda se conoció en Europa a fines del s. XVII. Su carácter era erótico extravagante y también se cantaba; en la España de Felipe II era penado cantar este tipo de pieza. La sarabanda se bailaba en las cortes de Francia y también en Inglaterra. Lully le dio un carácter más grácil y mesurado.

La *gavota* era una danza campirana que en el siglo XVI se popularizó en las cortes aristocráticas, su ritmo es binario y está armonizada a tres voces. El bailaror de la gavota comenzaba a bailar a tiempo mientras que la pieza invariablemente comenzaba con una anacruza de medio compás. La gavota frecuentemente era usada como base de formas más alargadas.

La *gigue* probablemente derivada de la *gig*, era una danza folklórica inglesa raramente bailada en el continente pero se desarrolló tempranamente como un movimiento instrumental. Su compás es de seis octavos y en la mayor parte de los casos admite por ello una doble interpretación: marcando a unidades pequeñas (tres octavos) como compás ternario y por unidades grandes (dos negras con puntillo) como compás binario, (6/8). Usualmente comienza con anacruza y se caracteriza por un comienzo imitativo con inversión frecuente en la segunda sección. En el barroco su nombre se creía que había sido derivado de "geigen" (ravel) o violín, esta interpretación es vista con algún escepticismo hoy en día. En el siglo XVII fue adoptada por los clavecinistas franceses para formar parte de la suite entre los cuales se cuentan *Chambonnières* y Louis Couperin. Lully también usó la gige en su ballet-ópera, así como los italianos contemporáneos de Corelli, dando paso a

dos variantes de gige: la francesa con un ritmo marcado y la italiana (incluida en las sonatas de cámara) con carácter virtuosístico,¹⁶

Forma de la suite

Las piezas de la suite (salvo el preludio) son de forma binaria con repetición en ambas secciones, la primera sección conduce a la dominante o intercambia la posición de dominante y de tónica relativa; la segunda sección suele cadenciar hacia la subdominante menor.¹⁷ En el aspecto motivico, la segunda sección empieza por lo general como la primera. Aún así, lo que se produce entonces no es una reexposición sino, a lo sumo, un mero esquema fragmentario, unos exiguos inicios. Para la pieza de la suite es más importante la ordenación armónica como medio de articulación y conclusión (conduciendo de vuelta a la tónica).

Bach conoció la obra de Couperin durante su estancia en Cöthen y asimiló el estilo francés, pero al mismo tiempo plasmó su propio sello en sus oberturas a la francesa y en sus suites para instrumentos solistas. Las piezas que aparecen en sus suites se derivan de las formas tradicionales pero también se transformaron en formas más libres.

Suite BWV 995

Se conocen cinco fuentes de la suite BWV 995 escrita alrededor de 1720. La fuente "A" está escrita por la propia mano de J. S. Bach y en la carátula presenta la leyenda "*Pieces pour la luth á monsieur Schouster par J. S. Bach*". Está escrita en notación moderna a dos pentagramas con las claves de tenor y de bajo. Se compone de un prelude y presto (trés vite) tipo obertura francesa, siguiendo con Allemande, Courante, Sarabande, Gavota I y II y finalizando con una Giga. El original de este manuscrito se encuentra en la biblioteca de Bruselas (Fétis 2910=Ms. II4085).

La fuente "B" es un manuscrito que lleva el título "*G moll pieces pour le lut par Sre J.S.Bach*" escrito en tablatura francesa por algún copista de la época del cual se desconoce su identidad. Este manuscrito se encuentra en la *Staatsbibliothek* de Leipzig (Becker III, II.3).

La fuente "C" está en la *Staatsbibliothek* de Berlín, es una versión para violoncello conocida como "Suite 5 Discordabile BWV 1011" y pertenece a la colección de las seis suites para cello transcritas por Ana Magdalena Bach (ms. P.269).

La fuente "D" es una copia hecha por el compositor Johann Peter Kleiner quien fué contemporáneo de J. S. Bach. Peter era organista. Su registro (m.s. P.804).

La fuente "E" es un manuscrito que data de la segunda mitad del siglo XVIII. Se desconoce quien fue el transcriptor (P.289)

Jakob Schouster era un vendedor de libros de Leipzig que era amigo de Carl Phillip Emmanuel Bach. Estaba interesado en la música para laúd. Schouster solicitó a J.S.Bach una versión de la quinta suite para cello transcrita para el laúd y según Michel Sandowsky dicha transcripción se efectuó alrededor de 1725.¹⁸

La idea que se admite generalmente de un parentesco cercano entre la guitarra y el laúd es dudosa desde el punto de vista histórico y organológico. Esta idea condujo a los guitarristas a preferir tocar la obra de Bach para laúd mas que otras de sus obras (Sandowsky). Clifford Bartlett sostiene que el laúd es un instrumento hermano de la guitarra, que cayó en desuso en Europa occidental pero tuvo un florecimiento tardío en Alemania y que laudistas como Weiss, Kropffgangs y Flackenhagen interpretaban obras de Bach atribuidas al laúd. Frank Koonce en sus notas sobre las transcripciones que él hizo a la obra de Bach menciona que

los laudistas de la actualidad concuerdan en que la suite BWV 995 requiere modificaciones para poder ser interpretada en el laúd barroco de trece ordenes, debido a que la tonalidad del autógrafo original está escrita en G menor, que es una tonalidad más idiomática para el teclado. Al morir Bach, dejó un laúd de quince ordenes, según Bartlett eran dos "*lautenwerck*", uno de ellos construido por el constructor de órganos Zacharias Hildebrandt. Jakob Lindberg menciona solo un "*launternwerck*" y un laúd construido por el laudero Christian Hoffmann. También menciona que no hay evidencia alguna de que Bach haya tocado el laúd. Agricola (alumno de Bach) menciona que Bach se mando construir un laúd-clave (*lautenwerck*) hasta 1740, aunque no consigna ningún trabajo para este instrumento se sabe que Bach escribió obra para el laúd en 1720. Bach conoció el "*lautenwerck*" pariente suyo llamado Johann Nicolaus Bach (1669-1753) quien ya poseía uno. Nicolaus Glouzes¹⁹ menciona la existencia de un "*lautenwerck*" en el año de 1740 en Leipzig, construido por Zacharias Hildebrandt. Era semejante a un clavecín pero de menor talla, usaba dos juegos de cuerdas de tripa y uno de cuerdas de bronce, contaba con un mecanismo para pulsar unas y otras según las necesidades del ejecutante.

El laúd de Bach surge de la necesidad de expandir las posibilidades instrumentales y de ejecutar todas las tonalidades mayores y menores sin tener que cambiar de un laúd a otro ni tener que recurrir a la scordatura manual de las cuerdas. La afinación de los laúdes clásicos y de la tiorba no llegan a satisfacer las exigencias ni las indicaciones de las escritura de Bach.²⁰

El "capo" ya era conocido por los vihuelistas y laudistas de la época; Bach incluye en el capo móvil los levantadores mecánicos, que ayudan a ejecutar con menos complicaciones piezas que están en las tonalidades de E menor, G menor, G mayor, F menor y Ab mayores. El capo usado por sugerencia de Bach llevaba un aparato especial situado entre el capo y el diapason que podía ser accionado con el pulgar de la mano izquierda, estos niveladores mecánicos y su uso nos dio el "laúd cromático", dándole al laúd lo máximo que un instrumento de cuerda puede ofrecer. Para el laúd este logro es históricamente importante pues con ello se concluyó con un ciclo de búsqueda dentro del desarrollo de este instrumento que había comenzado siglos antes. La idea de Bach de usar levantadores mecánicos en el instrumento y las especificaciones análogas fueron mas tarde echas por Boehm en la flauta y por Erard en el arpa.²¹

Análisis

Preludio

El preludio de esta suite está estructurado a la manera de obertura francesa, el comienzo del preludio es de tempo binario y su tempo es binario (dos medios), su ritmo se caracteriza por el uso de la negra con puntillo con octavo y en la versión original (fuente A) su tonalidad es de G menor, en la tablatura francesa para laúd la afinación del mismo era en D menor, en la versión para violoncello la versión en escritura moderna tiene la tonalidad de C menor (hay que recordar que en la versión original se pedía afinar al instrumento en un tono mas bajo de lo usual) y las transcripciones para guitarra de esta obra coinciden en tratarla en la tonalidad de A menor (muy idiomática para la guitarra). Se van generando tensiones armónicas, en los primeros compases modula a la región del IV grado (SD) c.6 y 7, aunque hay una resolución momentánea a la tónica c.7 la región armónica predominante es la del V grado (D) c.10 –13. En el c.15 hace una breve modulación al IV grado (SD) y en el siguiente compás modula a la tónica relativa, es decir al tercer grado de la tonalidad inicial c.17 y 18. A partir del compás 19 se enlaza por dominantes hasta el compás 22 en donde el discurso armónico se mueve hacia la dominante del V grado extendiéndose hasta el c.26. El final de esta parte lenta del preludio termina en la dominante del tono original.

Presto

El presto es la continuación del preludio y es un allegro fugado de compás ternario (3/8). Aún en el autógrafo original su movimiento es a dos voces y ocasionalmente a tres cuando llega a alguna cadencia o en progresiones armónicas ascendentes y descendentes. El material sonoro se expone como una sola voz en los primeros ocho compases y al entrar la segunda voz la voz inicial se mueve a una quinta. El presto comienza en el c. 27, se puede dividir en tres grandes regiones armónicas: la primera sección está en la tonalidad original, en el c. 42, aparece la cadencia I – V – I en la región de la dominante. La cadencia del c. 78 modula momentáneamente a la región armónica de la (tónica relativa) III grado. El c. 79 es una preparación de una progresión descendente I – V c. 84 – 88. En el c. 92 aparece una hemiola la cual está en la región de la dominante, esta hemiola retoma una variante

melódica del inicio del presto y en el c. 106 vuelve a aparecer la hemiola concluyendo en una cadencia que modula a la región armónica del quinto grado en modo menor (Am -Em), c. 108. La segunda sección del allegro comienza en el c. 109, es la más breve de las secciones y en el c. 117 retoma la tónica inicial que a su vez se vuelve la dominante del IV grado c. 120. A partir del c. 128 comienza la preparación hacia la tercera sección del allegro, dicho cambio queda marcado desde la hemiola del c. 135. En el c. 137 comienza la tercera sección del allegro, está en la región del IV grado (SD). En el c. 157 aparece momentáneamente la tonalidad inicial pero en el c. 160 el acorde que aparece funciona como dominante doble del III grado (tónica relativa) misma que aparece en el c. 164. hay una progresión ascendente en el c. 165 que prepara el retorno a la tonalidad original aunque tonal mente hablando se encuentra en la región del IV grado (SD). En el c. 183 el enlace por cuartas producido ahí llega a la región del V grado c. 186 y en el c. 193 la dominante doble marca el retorno ala tónica original, el final del movimiento ya es evidente. En la hemiola del c. 203 aparece la tónica en forma de arpeggio y a partir del c. 209 la región de la subdominante se hace presente como preparación a la dominante. En el c. 220 se cierra la cadencia I - V - I y finaliza el presto.

Allemande.

Su tempo es de 2/2, comienza con una anacruza y en los primeros compases presenta cadencias simples (I, V, I). En este movimiento presenta acordes a tres voces, (en la versión para guitarra se agregan voces que no vienen en la versión original, es decir la fuente A); el c. 8 se establece en la región de la SD (IV) hasta el c. 13 en donde comienza la modulación a la dominante. En el c. 15 la pieza esta en la región de la dominante (V).

La segunda sección de la *allemande* c.19 comienza a partir de la dominante, también comienza en anacruza .En el c. 22 el acorde que aparece funciona como dominante doble del tercer grado. En los c. 27 - 34 la región de la dominante se hace aparente, esta sección resuelve en la tónica en el c. 36.

Courante

Su tempo es ternario y comienza en anacruza. Comienza con una cadencia simple (I-V-I). En el c. 9 aparece un acorde de dominante del V grado y se establece en la región de la dominante hasta la conclusión de la primera sección. La segunda sección comienza también en anacruza y a partir de la dominante c. 16 modula hacia la región de la SD c. 19; hace una modulación momentánea hacia la tónica relativa (III) y en el c. 23 aparece la dominante del tono original que resuelve en la tónica original en el c. 24.

Sarabande.

Su tempo es ternario, no utiliza la anacruza para comenzar aunque su dibujo melódico del comienzo da esa sensación; comienza por el IV grado (SD) y resuelve a la tónica en el c. 4. En el c. 7 la cadencia que ahí aparece modula a la tónica relativa y termina la primera sección. La segunda sección también comienza a tempo y la armonía se orienta hacia la SD (IV). La cadencia del c. 15 resuelve en la región de la dominante (V) pero en modo menor. En el c. 17 comienza la preparación de la cadencia final, el bajo se mueve por grados conjuntos y resuelve como sensible en el c. 19. La cadencia final I-V-I resuelve al tono original el cual se manifiesta al final de la pieza.

Gavotte I

Su tempo es binario. Comienza con una anacruza de medio compás y en los primeros compases la armonía se enlaza por cuartas hasta el c. 4 donde aparece el tono original. Los enlaces por cuartas de los c. 4 - 7 resuelven en una breve modulación a la tónica relativa c. 8. El c.10 corresponde a la región de la dominante reafirmando esta modulación con una cadencia sobre el quinto grado, en el c. 12 termina la primera sección. La segunda sección también comienza con anacruza de medio compás y en los compases 13 a 16 modula hacia la región de la SD (IV). Desde el c.17 hasta el 24 se mueve por la región del tercer grado (tónica relativa), vuelve a la región de la SD y en el c. 28 una pequeña progresión ascendente I - V precede al fin de la pieza; dicha progresión vuelve a aparecer en el c.30,

en el c. 32 se retoma la tonalidad inicial y comienza la cadencia que marca el final de la pieza.

Gavotte II

Su tempo es binario y comienza en anacruza de medio compás (de modo semejante a la *gavotte I*, esta escrita en tresillos (el pulso en tresillo da el efecto de ir mas de prisa aunque el tempo es el mismo). Como la música francesa del siglo XVI tiene la indicación de rondo.

Al terminar la repetición de ambas secciones de esta pieza se retoma la *gavotte I* sin repeticiones. De modo semejante a la *gavotte I*, su primera sección es mas breve proporcionalmente que la segunda que es de mayor duración. La primera sección presenta cadencias I - V - I₆ y no modula al V grado el terminar la misma; la segunda sección comienza en el c.4, comienza también en el tono original y en el c.6 aparece la region de la dominante (V) hasta el c.8. en esta parte el material motivico es muy semejante al del comienzo de la pieza pero el discurso armónico se extiende a partir del c.12. En los compases 13 y 14 modula a la región de la SD (IV); a partir del c.17 comienza la modulación a la dominante consolidándose en el c.20. Los dos últimos compases son de resolución a la tónica , a parte de la marca del fin de la pieza viene una indicación de vuelta a la *gavotte I*.

Gigue

Comienza en la tonalidad relativa (tercer grado) y está en un período de ocho compases, el material de esta danza está escrito a dos voces, en el compás 9 pasa por la tónica original pero en el c. 11 aparece el acorde de dominante del III grado. El c. 16 modula momentáneamente al VI grado. En el c. 19 se retoma la dominante del III y al finalizar la primera sección, armónicamente queda en la tónica relativa (c.24). La segunda sección comienza a partir del c. 25, la entrada es en anacruza y continúa en la región del tercer grado (T. relativa). En el c. 32 hay un enlace de dominantes dobles y la tónica original aparece hasta el c. 35. En el c. 37 aparece la dominante del V. En el c. 40 el acorde que aparece es la dominante del cuarto grado, la resolución de dicho acorde está en el c. 43; posteriormente en el c. 45 hay una modulación a la tónica relativa y en el c. 50 la armonía

está en la región de la dominante, modula brevemente en el c. 46 al III grado (T. relativa) y en el c. 51 se reestablece la región de la dominante y en el c. 62 la región corresponde al IV grado de la tónica relativa, esta modulación momentánea termina en el c. 66 al reaparecer la región de la dominante. Los últimos cuatro compases hacen una cadencia I-V-I concluyendo en el c. 72.

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Antecedentes

La época que precede al nacimiento de Barrios puede contarse después de la independencia de Paraguay (1811) que para entonces quedó bajo un régimen dictatorial que comenzó con el gobierno del dictador Gaspar de Francia. Dicho sistema dictatorial terminó con la caída de Alfredo Stroessner en 1989.¹ Otro factor que tiene que ver posteriormente con Barrios es la llegada de "La Compañía de Jesús", es decir de las órdenes Jesuitas que llegaron a Paraguay después de consumada la conquista. En la mencionada época colonial, la labor de los misioneros Jesuitas tuvo una importancia decisiva para la divulgación entre los indios de los instrumentos europeos, así como de la música religiosa que extendió el pentatonismo a la escala corriente de siete tonos. Más tarde, ya en pleno siglo XIX la difusión de la música europea de salón y la adopción de la guitarra como instrumento del pueblo dieron lugar a la aparición en el Paraguay de un tipo de música híbrida europea en su fondo armónico, pero entendidamente "tropical" en su forma de ejecución. Es la época del vals, de la polka paraguaya, del galope y de las típicas canciones populares (puraeti), a menudo de inspiración hispánica, pero cantadas en guaraní que es la segunda lengua del país. Una fuerte característica de la música popular de Paraguay es su ausencia del elemento africano que tanto influjo ha tenido en la canción y en el ritmo de tantas otras repúblicas centro y sudamericanas.² La guerra de la triple alianza fue otro suceso que enmarca el panorama histórico de la vida de Agustín Barrios. En esta guerra participaron fuerzas combinadas de Brasil, Argentina y Uruguay en contra de Paraguay. Esta guerra ocurrió de 1865 a 1871 y Paraguay perdió el ochenta por ciento de su población masculina. Cuando nació Agustín Barrios Paraguay se estaba recuperando aún de este conflicto.³

Vida de Agustín Barrios Mangoré

Su nombre completo era el de Agustín Pío Barrios Ferreira y nació el 5 de Mayo de 1885 en el seno de una familia que tenía educación y apreciación por el arte. La cultura era un elemento básico en la casa Barrios Ferreira. El Padre de Agustín se llamaba Doroteo Barrios y su madre Martina Ferreira. El padre de Agustín nació en Corrientes, Argentina. (cruzando el río Paraná) y era funcionario consular; su madre era originaria de una provincia al sur de Paraguay llamada Humanitas, ella era maestra normalista y amaba la literatura. El padre de Agustín poseía una biblioteca extensa considerada una de las más completas del distrito de Minas. La familia Barrios Ferreira tenía dos casas. Una en Villa Florida (un pueblo ubicado a 36 Km al norte de San Juan Bautista), la segunda casa estaba precisamente en San Juan Bautista.

Doroteo Barrios tocaba la guitarra y con sus hermanos Pedro y Rogelio (quienes tocaban respectivamente el violín y la flauta) formaban un conjunto que tocaba música folklórica en fiestas y eventos especiales. Su repertorio consistía en valeses, polka paraguaya y zambas entre otros. Afirmaciones ambiguas ubican su lugar de nacimiento en los pueblos de San Juan Bautista y Villa Florida,⁴ pero su acta de nacimiento da fe de que su lugar de nació en la ranchería de San Ignacio de las Misiones, Paraguay.⁵ La familia Barrios Ferreira tuvo 7 hijos: Romualdo, Héctor, Virgilio, José, Agustín, Diódoro y Martín. Agustín sintió atracción por la música desde temprana edad, probablemente por el ambiente musical que había en su casa. Richard Stover comenta en uno de sus artículos cómo fue que el padre de Barrios en un principio no le permitía tocar una guitarra de su propiedad la cual dejaba colgada en la pared, pero el joven Barrios aprovechó una de las ausencias de su padre (un viaje) para tocar la guitarra que tan celosamente este guardaba. El motivo de ésta restricción era el temor de que su hijo se convirtiera en un "músico vago". Al final don Doroteo fue condescendiente con Agustín y al advertir el potencial de su hijo, poco tiempo después él mismo le obsequió una guitarra con la cual comenzó a tocar.⁶

Recibió su educación primaria en una escuela jesuita hasta los trece años de edad. Un año después el guitarrista argentino, residente en Paraguay, Gustavo Sosa Escalada recomendó al joven Agustín estudiar de manera más metódica. Barrios marchó a Asunción viviendo con sus hermanos mayores Virgilio y Héctor. En 1901 ingresó al Colegio Nacional y estuvo

ahí por espacio de dos años, distinguiéndose en matemáticas, periodismo y literatura aparte de ser buen dibujante. Con Sosa Escalada estudió los métodos de la época (la escuela de Aguado, métodos de Sor, y composiciones de Julián Arcas y Carlos García Tolsá). Además estudió fundamentos de la música con Nicolino Pellegrini.⁷ La idea más común sobre la formación musical de Barrios es la de que nunca perteneció a ninguna institución o conservatorio. Jesús Benítez comenta en su prólogo introductorio de una edición de la música de Barrios que él, estuvo en la escuela de música de Asunción y coincide en poner a Escalada y a Pellegrini como sus primeros maestros. A la par de sus estudios de bachillerato ejerció diferentes empleos, uno en el Banco de Agricultura y como escribano en la Oficina Paraguaya Naval.⁸

1903 se tiene como la fecha de inicio de su actividad como guitarrista, siendo el Teatro Nacional el primer sitio en donde se presentó. En 1905 se dedicó al periodismo y por exteriorizar su opinión con respecto al partido en el poder (dado que simpatizaba con el partido opositor) se vio obligado a dejar el país poco tiempo después. En 1908 falleció su padre y su madre se fue a vivir con sus hijos Héctor y Agustín. En esos años Agustín hizo vida intelectual en un café conocido como "La Farmacia de París". Conoció al guitarrista Dionisio Basualdo y su fama de intérprete comenzó a expandirse.⁹ Desde 1905 ya comenzaba a componer sus propias piezas "Abrí la puerta mi chinita." Sus trabajos más notables y conocidos vendrían al cabo de la siguiente década. Dejó Paraguay en 1910. Conoció al guitarrista español Miguel Llobet por esos años y no solo a él sino a los guitarristas más notables de aquella época: Julio Sagreras, Emilio Pujol y Andrés Segovia (con quien al parecer llevó una relación estrecha y ambigua), en sus diversos viajes por Sudamérica también conoció al compositor brasileño Heitor Villa-lobos quien se referiría a la persona de Barrios como "el inalcanzable".¹⁰ Los primeros países que visitó fueron Argentina, Uruguay, Chile y Brasil. Para entonces su repertorio se había incrementado con música de Guiuliani, Aguado y Coste, además de haber realizado transcripciones de música de Bach, Mendelssohn y Grieg. Cabe mencionar que en aquellos tiempos no existía aún el nylon y la guitarra usaba cuerdas de tripa.

Aunque ya existían las cuerdas de metal no gozaban de la preferencia de la mayoría de los guitarristas. En ese sentido Barrios también salió de lo común no solo adaptando su técnica a las cuerdas de metal, también afinaba su guitarra medio tono más grave (G#) y utilizó una

especie de sordina para restarle brillantes a las cuerdas. Stover comenta que Segovia se expresaba de la guitarra de Barrios diciéndole "cerca alambrada", y en alguno de sus encuentros le obsequió un juego de cuerdas de tripa.¹¹

Agustín Barrios volvió a Paraguay en 1922. Los partidos políticos existentes (El Liberal que estaba en el poder y el Colorado que era el opositor) estaban en una contienda que tenía al país sumido en una guerra civil. Este suceso afectó a Barrios. A su regreso se reunió con sus amigos Sosa Escalada, Nicolino Pellegrini y Viridiano Díaz Pérez (en 1923 salió de nuevo de Paraguay a causa del bloqueo ejercido hacia su persona por simpatizar con el partido opositor Colorado y por la guerra civil). En 1925 volvió a Uruguay y en 1927 tuvo problemas con su salud (probablemente contrajo la sífilis, mal del que nunca se repuso, mermaría su salud y le causaría la muerte años más tarde).¹² Su trabajo creativo disminuyó de ritmo, sin embargo se mantuvo activo. Grabó algunos temas para la disquera "Odon" de Argentina.

Agustín volvió a Brasil en 1929. Se presentó en distintas poblaciones destacando su presentación en el Teatro Municipal Sao Paulo el 13 y el 25 de Octubre. Ese Mismo año conoció a Gloria Sebán, quien acompañó a Barrios hasta el final de sus días y le cuidó en sus últimos momentos. EN 1930 creó el pseudónimo de Nitzuga Mangoré.¹³ El auténtico Mangoré fué un legendario jefe Guaraní de la época de la conquista de Paraguay que según cuenta su leyenda se enamoró de una mujer extranjera que no le correspondió y al mismo tiempo este personaje luchó en contra de los invasores. Con respecto a ésta caracterización de Agustín, uno de sus hermanos desmintió que se tratara de su ascendencia indígena refiriéndose a esta caracterización como un mero capricho de artista.¹⁴ Su primera aparición con esta caracterización se tiene documentada en Bahía (Brasil). Al visitar Venezuela conoció a Antonio Lauro y también a Alfrío Díaz.¹⁵ Su salud comenzaba a ponerse delicada, para esas años ya contaba con una producción propia más amplia e incluía transcripciones de música de Beethoven, Mozart y Chopin alternadas con obras suyas en sus presentaciones. Barrios se presentó en México en el teatro Régis en 1934. El embajador de Paraguay en México Tomás Salomoni representó para Barrios un apoyo mesénico bastante significativo, con él pudo hacer una gira por Europa presentándose en Bélgica en el conservatorio de Bruselas y en una estación de la radio en Alemania en Berlín. La única condición era la de dejar de presentarse ataviado de indio guaraní en sus conciertos. La gira

por Europa no tuvo el éxito esperado debido a diversos factores, uno que predominó fué la fuerte influencia de Segovia en el medio guitarrístico de la época pues coincidieron en lugares y presentaciones; la gente prefería escuchar al guitarrista español. Quizás uno de los sucesos más significativos de la estancia de Mangoré en Europa fue el haber conocido en persona a Igor Stravinsky.¹⁶ En 1937 al comienzo de la guerra civil española se trasladó a Cuba, dos años después (1939) se presentó en Guatemala sufriendo ahí un leve infarto. Pese a este suceso se animó a presentarse de nuevo en la ciudad de México. Ahí sufrió un infarto más severo por el cual se vio obligado a salir, dirigiéndose al Salvador en donde pasaría sus últimos años. En 1943 pudo viajar a los Estados Unidos pese a su precaria salud. Ya no pasó por México. En Marzo de 1944 Segovia estuvo en el Salvador y visitó a Barrios que ya estaba muy enfermo.

Mangoré falleció el 7 de Agosto de 1944. Según Juan de Dios Trejos en sus últimos días una de las piezas que más tocaba era Choro da Saudade.¹⁷ Sus últimas palabras según quienes le acompañaron en lecho de muerte fueron: "no tengo miedo del pasado, pero no sé si pueda dominar el abismo de la noche".¹⁸ Barrios fué el primer Paraguayo que adquirió fama en el extranjero por mérito propio. De los 59 años que vivió pasó 27 en Paraguay y 32 en el extranjero. Su carrera se sostuvo por donaciones de sus amistades y de instituciones que en su momento le brindaron apoyo. En la actualidad está considerado como uno de los compositores mas importantes y representativos de música para guitarra perteneciente a la primera mitad del siglo XX y su música es considerada como de primer nivel dentro del repertorio de los guitarristas profesionales de todo el mundo.

Vals

El vals aparece a finales del siglo XVIII, se populariza gracias a Johann Strauss . Chopin escribió valsos no pensados para ser bailados sino como brillantes solos de piano.¹⁹

El Vals No. 4 Op. 8. También se le conoce como "*Vals Brillante*" y "*Vals Scherzo No. 4*". Fue escrito en 1923 dedicado al guitarrista amigo de Mangoré, Dionisio Basualdo. Barrios estuvo en Formosa, Argentina en 1923, durante esa estancia visitó a su amigo Don Batista Almirón (1879-1932) quien también era guitarrista clásico. Barrios conoció a la hija de Don Batista, Lolita Almirón, a quien le dedicó algunas piezas de las cuales no se conoce registro escrito. Lolita era guitarrista y tocó la música de Agustín en la década de los 20's,

entre las piezas que tocaba interpretó la "Romanza en Imitación al Cello" y el "Vals Scherzo N° 4".²⁰

Preludio

Este término comienza a usarse desde el siglo XVI. Generalmente nos referimos a un preludio como una pieza simple que precede a alguna otra pieza. En el caso de los preludios y fugas de Bach para clave, ambas piezas tienen el mismo peso y la resultante es más cercana a una pieza de dos movimientos, este término fue usado por Chopin para titular pequeñas piezas independientes para piano.²¹ Mangoré compuso estudios, preludios, preludios y variaciones, mazurcas, *rondós* y *minuets*²²

El preludio No. 1 Op. 5 tiene carácter romántico (pieza independiente), fue escrito en 1928 y no tiene referencia alguna de dedicatoria. El ritmo de trabajo de Mangoré disminuyó ese año debido a que probablemente contrajo la sífilis. A principios de 1928 se encontraba en Argentina (Ríos) y grabó 24 piezas para la disquera Odón.²³

Chôro

El *chôro* es un aire brasileño que se caracteriza por la improvisación libre y florida con un ritmo incisivo, esta música rara vez suena como lamento fúnebre, más bien su carácter es rítmico. Las improvisaciones de los (*choroes*) fueron llamados "*chôros*" (lamentos) por su carácter melancólico.²⁴ En Portugues el término choro se aplica a la música tocada por el trío conformado por flauta, guitarra y *cavaquinho* (semejante al *ukulele* pero con cuerdas de metal). El *chôro* tiene su origen en Rio de Janeiro en los suburbios de la clase trabajadora en 1850, y es una mezcla de los ritmos europeos con música de esclavos africanos y niños.²⁵

El *chôro* se desarrollo a la par del *blues* del sur de los Estados Unidos y hay quien compara a la "roda de choro" a las bandas de *Dixieland*.²⁶ Uno de los guitarristas que aportaron su contribución al desarrollo del choro para guitarra fue Américo Jacomino "*Canhoto*," rey de la guitarra brasileña (1888-1980), fue uno de los primeros guitarristas que aplicaron la técnica de Tárrega a este género.²⁷

En el siglo XX el *chôro* adquiere profesionalización en su manera de interpretar con Aníbal Augusto Sardina "*Garoto*" (1915-1955). El insertó en el *chôro* típico, la armonía

moderna y acordes inesperados ocasionalmente.²⁸ El guitarrista brasileño Nicanor Teixeira dice que para tocar el choro se necesita hacer solo el acompañamiento, tener buena tonada, buena técnica y se debe conocer la música. El choro se puede acompañar de manera sencilla en las rodas de choro pero cuando se ejecuta en concierto solista se debe memorizar la pieza y hacer los arreglos pertinentes con anticipación.²⁹ Villalobos uso el término choro indiscriminadamente para indicar cualquier forma musical del folklore brasileño. Barrios compuso su "Chôro da Saudade" durante su estancia en Sao Paulo Brasil en 1929 (año en que conoció a su consorte Gloria Seban).³⁰ El choro esta dedicado a la memoria de Américo Piratininga de Camargo.

Análisis

Vals No 4 Op. 8

Esta escrito en tres cuartos, su tonalidad es de sol menor y su estructura es tripartita. La sección "A" (c. 1-28) comienza con una idea sencilla a manera de introducción (primeros ocho compases). Armónicamente no presenta modulaciones a tonalidades vecinas, en el c. 9 cambia el carácter de la pieza al poner la indicación "con brío". El tema principal de la sección "A" comienza a partir del c. 12 y es un período regular de ocho compases, en el c. 21 este tema se repite con una variante que le da carácter conclusivo al primer tema (c,24). La sección A concluye con un arpeggio sobre la tónica en el c. 25. A continuación se presenta un puente (después del signo del c. 29). Dicho puente a su vez contiene un tema que dura ocho compases y al igual que el tema de la sección A, la repetición de dicho tema resulta ser la conclusión del puente. Este puente, se repite literalmente solo una vez y no vuelve a ser expuesto. Después de la conclusión del puente retoma motivicamente parte de la sección A a partir del c. 46 al 61, como en los c. 13- 27. La sección "B" (trío) a diferencia de la sección A, comienza con acordes plaqué (bajo y armonía sin arpeggiar), la velocidad de la pieza disminuye y la armonía de la pieza esta en la región de la dominante. En el c. 94 comienza la sección C (c. 94-129), los acordes se presentan en forma de arpeggio y el bajo traza una línea ascendente que concluye en el c. 101, el bajo pasa al registro más grave y en el c. 110 se retoma el motivo del c. 94 pero, como se ha venido manejando con sus temas al reexponer dicho motivo, el material presentado varía del original y adquiere un

carácter conclusivo. Predomina la región del V y al concluir la sección C, la pieza se retoma a partir de la sección B. Al terminar la reexposición de la sección B c. 62-93 la indicación del c. 93 marca la vuelta al comienzo del vals y la conexión con la coda (c. 1-27 y después al 130). Este grupo de cierre a partir del c. 130 concluye a manera de gran final, el descenso del bajo es cromático y en el c. 144 aparece una reminiscencia de la sección A c. 149-150-151. La escala descendente que comienza en el c. 149 concluye en el c. 152 y la cadencia final en un V-I concluye la pieza.

Preludio No. 1. Op. 5

Su tempo es binario y está en sol menor. Al igual que el vals viene indicado el descender la afinación de la sexta cuerda de E a D. La línea melódica la lleva el bajo desde el comienzo, no tiene introducción y se caracteriza por el movimiento armónico que gira en torno a sol menor (c. 1-10). En el c. 10 se mueve para el V grado volviendo a la tónica en el siguiente compás. El giro armónico que aparece en el c. 19 extiende la armonía del V grado hasta el c. 26. En el c. 27 comienza el desarrollo de la sección intermedia (c27-93). En esta sección se desarrolla el discurso armónico orientado a la región de la dominante. En el c. 35 comienza una progresión descendente y en el c. 40 se consolida la región de la dominante. En el c. 50 el bajo se mueve por grados conjuntos del V al III. En el c. 51 el bajo hace enlaces por cuartas y esta progresión se resuelve por medio tono descendente en el c. 55. En el c. 57 vuelve a la tonalidad original (Gm).

En el c. 60 modula a el IV grado brevemente, en el c. 67 vuelve a la región de la dominante y a partir de ese punto el bajo se mueve en forma de escala descendente hasta el c. 71. En el c. 73 aparece una progresión por cuartas (enlaces activos) que desciende hasta ubicar a la armonía en la región del III grado (tónica relativa). A partir del c. 83 el bajo desciende junto con la armonía por grados conjuntos y cromáticamente en ocasiones, dicha progresión culmina en el c. 88. El acorde de ese compás corresponde a la región de la subdominante. A partir de ese punto el bajo se mueve haciendo enlaces por cuartas de manera ascendente hasta el c. 91, armónicamente la sección concluye en la región del V grado en el c. 93, en ese compás está la indicación de volver al comienzo sin repeticiones. Después se pasa a la coda que se encuentra en el c. 94. La coda inicia con un descenso cromático en el bajo con su progresión respectiva en el registro agudo (este descenso se

realiza con un movimiento en posición fija de la mano izquierda). En el c. 97 retoma la región del V grado y a partir del c. 102 comienza la preparación de la conclusión de la pieza con una progresión armónica que parte de la tónica. El final está precedido por una cadencia en el bajo de V-I y concluye en el c. 110.

Chôro da saudade

Los primeros dos compases (los cuales se repiten) y el tercer compás son una breve introducción dado que no se repite este motivo a lo largo de la pieza. Esta pieza al igual que el vals y preludio está estructurado en tres secciones, su tonalidad es de G menor y en la partitura está indicado bajar la afinación de las cuerdas 5ª y 6ª un tono más grave de lo normal. El primer tema abarca 8 compases (c. 3-10), a partir del c. 11 se repite el motivo melódico del comienzo con cierta variación (hago mención de que en la versión de R. Stover hay una nota falsa en el c. 14, la armonía de ese compás modula brevemente al IV grado, que viene siendo un repetición del c. 6). Esta primera sección concluye en el c. 16, en ese compás aparece un símbolo de enlace a la coda que aparecerá al final de la pieza. El final de la primera sección del chôro está en el c. 18. La segunda sección de la pieza comienza a partir del c. 20 y la figura rítmica cambia de los dieziseisavos a dieziseisavo, octavo y dieziseisavo (como clave). Este cambio da un carácter más cadencioso a la sección intermedia que tiene una línea sencilla en el bajo, al tiempo que las voces superiores se mueven a intervalos consonantes y acordes. En el c. 23 el acorde resultante es de G mayor, ese acorde funciona como dominante del IV grado; dicha dominante se resuelve en el c. 25. A partir de ese compás el bajo desciende cromáticamente y por grados conjuntos, en el c. 29 vuelve momentáneamente a la tónica y prosigue el descenso del bajo. En el c. 31 aparece un enlace por dominantes dobles y el bajo desciende de manera semejante al del c. 25 pero el motivo está una tercera ascendente hasta el c. 33. El c. 34 modula brevemente al III grado (tónica relativa) y en el c. 38 comienza la preparación del final. En el c. 40 hay una indicación para volver al comienzo de la pieza (c.4-12) sin repeticiones y pasar de ahí a la coda.

La coda comienza en el c. 41. Esta parte es altamente contrastante con referencia al material anterior, cambia de Gm a su homónimo mayor. El tema que aparece en esta coda es de 8 compases. El calderón del c. 49 es el punto de comienzo del tema que complementa

la coda, dura ocho compases y al finalizar la repetición de la coda (c. 58) retoma literalmente la sección B (c. 20-39). Esta sección (c.58-77) se une a la repetición del tema del comienzo (c.78). Esta reexposición culmina con una resolución a la tónica con un acorde de Gm en el c. 94, ahí finaliza la pieza.

R. R. Bennett y L. Brouwer

Antecedentes

El siglo XX cultiva una cantidad de estilos musicales mucho mayor que la de cualquier otro período, se libera de una clasificación general. El desarrollo de los medios de comunicación posibilitaron a que el mundo tuviera distancias más cortas. Las dos guerras mundiales y otros acontecimientos bélicos (dictaduras) tuvieron un papel protagónico en la historia de este siglo. Con las investigaciones sobre la energía nuclear, el hombre adquirió una capacidad destructiva nunca antes vista.¹ A la par de la primera guerra mundial, estalló la revolución rusa (1917). En 1927 Stalin llega al poder de lo que se convirtió en la Unión Soviética y comienza la construcción de un nuevo orden social y de un sistema de gobierno nuevo: el socialismo. Después de la segunda guerra mundial, Polonia quedó en ruinas y estaba dominada por la Unión Soviética cuya estética se proyectaba en la estética del realismo socialista en las artes. No obstante a ello Polonia en su momento tuvo su representatividad en los movimientos de vanguardia que surgieron en Europa en la década de los 60's.²

La música contemporánea forma parte de la esencia de su época. La nueva música se caracteriza por su variedad estilística y el uso de disonancias como recurso musical.

El siglo XX se tiene también como parámetro que marca el fin del predominio de la música tonal (1600-1900). Sin dejar de existir el concepto de tonalidad surgen a la par de ella conceptos como la bitonalidad, los movimientos que terminan con "ismo", definiendo las diferencias de estilos como el futurismo (el cual incluía ruidos de la tecnología de las grandes industrias), neoclasicismo (el cual reacciona ante el romanticismo tardío y retoma las formas y géneros de la estética clásica). Los compositores de la primera mitad del siglo XX se inspiraron en diversas fuentes incluyendo la música clásica indú.³

La música de los 50's conocida también como la música de la posguerra, integra en gran medida la modernidad, incluso lleva a una frecuente ampliación del concepción de la música (indeterminación, extremo oriente, etc). También la música ligera adquiere una repercusión impensable con el jazz, la música de rock, el pop, la electrónica en los medios de difusión.⁴

La ruptura con la tradición se debió fundamentalmente al rechazo de la tonalidad (Schoenberg) hasta llegar al completo abandono del concepto tradicional de música (Cage),⁵ si bien al mismo tiempo gran parte de esta ruptura quedó inalterada (música ligera, neoclasicismo, la tradición de la ópera y los conciertos). También la música de este siglo refleja el espíritu de la época, si es que puede hablarse aún de tal a la vista de la diversidad.

Hacia 1950 la vanguardia tiende a la determinación de total de los sonidos individuales. Arnold Schoenberg (1874 – 1951) llevó al viejo estilo hasta un nuevo extremo (la no repetición); el sistema dodecafónico es un método de composición basado en el uso particular de los 12 sonidos de la escala cromática. Las 12 notas son arregladas en una secuencia determinada en la cual cada nota aparece solo una vez en cualquier altura. Posterior a Schoenberg, sus alumnos Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935) cultivaron el dodecafonismo. Estos tres compositores fueron conocidos como la escuela vienesa. Anton Webern adaptó la técnica de Schoenberg para sus propósitos.⁶ De modo análogo a la antigua serie de alturas de los 12 sonidos cromáticos se constituyeron series con doce grados también para los demás parámetros: duración, dinámica timbre y pulsación (serialismo integral). La dinámica abarca desde *pppp* hasta *ffff*.⁷ Francia tuvo músicos como Olivier Messiaen quien es uno de los compositores más importantes de la postguerra, sus alumnos fueron Boulez (1925), Stockhausen (1928) y Xenakis (1922).⁸ Pierre Boulez (1952) también enfatizó en los aspectos estructurales de Webern.

Uno de los compositores polacos más importantes de la postguerra es Witold Lutoslawski, nacido en 1913. Posterior a él Krzysztof Penderecki (1933) comienza a explotar recursos de la aleatoriedad usando casillas e indicaciones de tiempo y duración. Su obra más conocida es el "*Trenodia para las Víctimas de Hiroshima*", en esta obra el autor usa a los violines a intervalos de cuarto de tono y clusters.⁹

Por otra parte Inglaterra también contó en su momento con compositores de vanguardia que aportaron su trabajo al las corrientes de vanguardia posteriores como Sir William Walton (1902), Lennox Berkeley y Benjamin Britten (1913-1976).¹⁰ La generación de compositores de vanguardia de Alemania está encabezada por Karlheinz Stockhausen (1928) nacido en Colonia, junto con Hans Werner Henze (1926).¹¹ En Italia es representada en la vanguardia con: Silvano Bussotti (1931) Luigi Nono (1924-1990) y Luciano Berio

(1925).por mencionar algunos.¹² En Estados Unidos Milton Babitt (1916)¹³ quien siguió las tendencias de Webern en América y John Cage (1912) quien es considerado uno de los compositores de música aleatoria más importante del siglo XX.

En América latina los compositores de la década de los 60's se ven atraídos por las tendencias de vanguardia de los compositores europeos y comienzan a generar obra propia contribuyendo a al crecimiento de la música de vanguardia que se convirtió en un fenómeno mundial.

LEO BROUWER

Vida de Leo Brouwer.

Compositor y guitarrista cubano nacido en la Habana Cuba en el año de 1939. En una entrevista hecha a Brouwer por Gerd Michael Dausend en 1990 Leo comenta: "a la edad de doce años aprendí a tocar la guitarra, aprendí de mi padre. Al principio hice progresos rápidamente y en dos o tres meses ya tocaba piezas sencillas". El padre de Leo era un guitarrista aficionado, no era un aficionado común porque en vez de tocar música popular interpretaba obras de Tárrega, algunas piezas de Villa-lobos (choros) y música de Granados. Esa fue la primera influencia guitarrística de Leo Brouwer.¹ Cuando tenía catorce años fue llevado a casa del guitarrista cubano Isaac Nicola quien a su vez fue alumno del español Emilio Pujol que a su vez fue alumno de Tárrega. Con Nicola Brouwer conoció el repertorio renacentista, barroco y también la música del siglo XIX. Para 1955 ya tocaba música de Bach, De Visée, Sor, Haendel y Albéniz.² Cuando ocurrió la revolución cubana Brouwer tenía ya veinte años de edad. Durante su estancia en Cuba gozó del inusual privilegio de salir constantemente del país (recordemos que actualmente radica en España).

En la década de los 50's, Brouwer realizó estudios en Julliard por algunos meses, por algunos meses enseñó en Hartford en Connecticut. El estallido de la revolución cubana le hizo volver a su país en 1959 y según sus palabras estaba presionado por ambos bandos políticos (E.U. y Cuba).³ En Cuba presenta conciertos por todo el país, imparte clases por espacio de diez años en la escuela Amadeo Roldán. En 1961 estuvo en Polonia en el festival avant-garde en donde presenció el estreno de la obra "*Trenodia en memoria de las víctimas de Hiroshima*" de Penderecki. Brouwer comenta también que en esos años, para él, viajar no era tanto problema, pero lo eran la guerra fría y el bloqueo económico. En su visita a Polonia también conoció al compositor judío Ernest Bloch, al propio Penderecki de quien es amigo y a Silvano Busoti y Henze entre otros. Brouwer dice que no está influenciado por ninguno de estos compositores pero si tomó algunos elementos de la corriente avant-garde (estéticamente hablando). Menciona la música de Cage y de Berio.

En una entrevista que se le hizo en 1988 comenta que su contacto con la escuela avant-garde se dio de manera muy natural pero que no siguió la escuela polaca la cual era muy fuerte, mas bien tomó una libertad total, también comenta que el socialismo cubano era

muy distinto al de los países de la Europa del este y que en la política cubana había una ley muy simple la cual decía "puedes hacer lo que quieras".⁴ Un año después de esa entrevista llegó la *perestroika* a lo que era la unión soviética y la caída del muro de Berlín. Brouwer considera que el haber pertenecido a la escuela *avant-garde* y al mismo tiempo poderse desarrollar con mucha libertad en este arte basado en conceptos y en altas abstracciones no se contraponen con la utilización al mismo tiempo de raíces de la música folklórica como elementos generadores de su propio estilo. Brouwer por su formación en Julliard asevera que ha usado estructuras europeas y modelos de la forma, como una referencia ya que el contenido de estas formas fue construido de células esenciales y unidades tomadas de raíces folklóricas, piezas como el "*Canticum*" y "*La Espiral Eterna*"⁵ fueron creadas bajo este concepto. Brouwer menciona que le tocó conocer las cuerdas de tripa y cómo otros mencionan que fue Pujol el último en usar este tipo de cuerdas. Con la llegada de las guitarras Fleta, Gilbert y el uso de las cuerdas de nylon fue inminente una adaptación en la técnica de ejecución de lo que Brouwer llamó la vieja escuela de la guitarra. Su aportación a ello fue la aplicación de técnicas instrumentales renacentistas; usó nuevas digitaciones para la mano derecha y tomó distintas articulaciones de la mano izquierda tomadas de la técnica del cello, el cual toca un poco.

En 1964 fue director del Instituto Cubano de Film, también fue director invitado de la filarmónica de la Habana durante 10 años. Leo Brouwer es uno de los músicos más representativos de América, probablemente el compositor cubano más importante en la actualidad, su trayectoria musical es muy amplia, empezó a componer desde joven y quería revolucionar el repertorio de la guitarra. En 1969 inicia y dirige el grupo de experimentación sonora del cual se desprende el movimiento conocido como la nueva trova. En 1984 sufrió un accidente que le inutilizó la mano derecha, aunque ya está recuperado, su actividad musical ya no es específicamente la guitarra.

En 1980 la UNESCO lo nombró Representante de la Sección del Caribe. En 1987 fue nombrado Miembro de Honor, distinción reservada a artistas selectos como: Herbert Von Karajan, Isaac Stern, Joan Sutterland, Yehudi Menuhin y Ravi Shankar⁶

La tendencia general con respecto a la obra de Leo Brouwer es dividirla en tres grandes períodos, aunque Isabelle Hernández, autora del libro "Leo Brouwer" no concuerda con esta división.⁷ Las tres etapas están divididas de la siguiente manera:

El primer período comienza con la publicación de algunas obras en 1954, entre las cuales están algunos de sus "*Estudios Simples*", "*La Danza Característica*" y las "*Micropiezas*" por mencionar algunas de ellas. La mayoría de creaciones de este periodo se caracterizan por la inclusión de ritmos afrocubanos. "*El Elogio de la Danza*" sobresale por ser estilísticamente diferente del resto de éstas piezas, además de ser considerada como la última de este período, cabe mencionar que después de ésta pieza, Brouwer no escribió nada para guitarra durante espacio de cuatro años. La música de este período contiene casi en su totalidad dos figuras rítmicas predominantes, el tresillo y el quintillo. El tresillo lo escribe como tresillo de negras pero suele sonar como dos negras con puntillo y octavo (clave cubana 3:2) y el quintillo suena en realidad como clave de danzonete.

En el segundo período (1968-1975) Brouwer experimentó con el avant-garde y las técnicas modernas que eran muy utilizadas en esos días, no solo por Leo si no también por músicos contemporáneos a él; hago mención del músico brasileño Egberto Gismonti y su obra "*Central Guitar*" escrita en ese estilo en 1969. Éste período incluye música parcialmente electrónica, notación experimental, clusters, aleatoriedad y formas indeterminadas. La obra inicial de este segundo periodo fue el "*Canticum*," escrita en 1968; en 1971 escribió la "*Espiral Eterna*", ésta pieza explota los colores de la guitarra y demanda al ejecutante improvisación en algunos pasajes.

El tercer período comienza en 1978 y se extiende hasta la actualidad, comienza con el "*Decamerón Negro*" y en él, Brouwer retoma las formas más tradicionales de escritura y al igual que otros compositores como Phillip Glass, Steve Reich y John Adams, Leo manifiesta un renovado interés por la tonalidad en su música.⁸

Elogio de la Danza

Esta pieza se ha vuelto su obra más conocida e interpretada por guitarristas de todo el mundo. Puede clasificarse dentro de la definición de "música programática" debido a que por definición es música instrumental con un contenido "extra-musical" que se explica por medio de un título o programa. El contenido consta preferentemente de una sucesión de acciones, situaciones, imágenes o ideas. Este programa estimula la fantasía del compositor y orienta la del oyente en determinada dirección conocida.⁹

El primer antecedente de ésta obra fue una pieza para piano preparado, llamada "*Sonograma I*" empleada en el ballet "*Conflictos*" dirigido por Luis Trápaga (coreógrafo) en 1964. Trápaga solicitó música a Brouwer una segunda vez ese mismo año, inicialmente se pensó en algo que llevara también música electrónica, pero el producto final fue una pieza para guitarra sola; según el libro de Isabelle Hernández,¹⁰ esta obra fue escrita en dos días y fue estrenada por el propio Brouwer en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) el 31 de Julio de 1964. Aparte de Trápaga, esta obra se montó para la televisión Belga a principios de los setenta bajo la dirección de Maurice Behardt y por el coreógrafo Iván Tenorio en el anfiteatro Varma de Bulgaria en 1976 con el título de "*Ancestro Ibérico*". La pieza tiene diversas indicaciones en la partitura como diferentes tipos de toque, dinámicas, agógica y zonas de alto contraste. La macroestructura está dispuesta en dos partes como ocurre en las contradanzas y las danzas cubanas del siglo XVIII.¹¹ Brouwer comenta que esta pieza al igual que la "Espiral Eterna" fueron pensadas para algún instrumento electrónico pero al final la idea se realizó en la guitarra. El "Elogio de la Danza" usa células de los ballets rusos de *Igor Stravinsky*.¹² Existen dos ediciones de ésta obra: una es la cubana (E. N. C. 080) y la otra es italiana (Ed. Schott). Las discrepancias más importantes entre ambas ediciones son las marcas metronómicas. La edición cubana marca la introducción , lento de negra igual a 44 – 46, mientras que la edición Schott marca la negra a 60 y no tiene valores precisos. La otra discrepancia se refiere a valores rítmicos y fraseo en los compases que preceden inmediatamente a la repetición del ostinato.

Análisis:

Brouwer divide el "*Elogio de la danza*" en dos secciones. I Lento y II Ostinato. Aunque el lento tiene dos secciones aceleradas (contrastantes). En el *piu mosso* (c.10 – 15) marca la negra a 84 para retomar el tempo primo en el c.16, en el c.25 coloca un *allegro moderato* cuya unidad básica de medida es el octavo, uniendo las células rítmicas con compases de amalgama volviendo al tempo primo en el c.45; en ese punto aparece una reminiscencia del comienzo como un grupo de cierre y con un silencio breve se prepara la sección del Ostinato.

El Ostinato al igual que el *allegro moderato* tiene como unidad básica el octavo (octavo igual a 138). La indicación del puntillo como *pizzicato* en realidad es un efecto producido por la mano izquierda (este efecto se utiliza también en el acompañamiento del son motuno cubano). La continuación del Ostinato (*Vivace*) retoma como unidad básica el cuarto regulando el efecto de aceleración con el uso alternado de dieciseisavos, octavos, síncopas y tresillos, tomando pausas breves con calderones sobre el silencio de cuarto. En la sección que abarca desde el c. 106 al c.115 los acordes rasgueados que aparecen son el grupo de cierre del *vivace*, en dicha sección el tempo disminuye usando recursos como el calderón y el rallentando (c.136 y 144). Como conclusión retoma retoma el Ostinato sin repeticiones y al retomar también el *Vivace* este tiene un carácter conclusivo terminando con un acorde seco (c.146).

RICHARD RODNEY BENNETT

Vida de Richard Rodney Bennett.

Nació en 1936 en Inglaterra. Estudió en *Leighton* y en 1953 ingresó al *Royal Academy of Music* en Londres donde estudió con *L. Berkeley* y *Ferguson*. Aún siendo estudiante escribió un cuarteto para cuerdas en 1951. Cuando tenía 16 años compuso en técnica dodecafónica. En 1957 el gobierno francés le otorgó un apoyo para estudiar en París con *Pierre Boulez* por espacio de dos años. El contacto con *Boulez* le sirvió también para tener una aproximación al serialismo neo-romántico de *Berg*, con *Susan Bradshaw* escribió notas analíticas a la música de *Boulez*. Antes de su contacto con *Boulez* escribió en 1954 una sonata para piano que muestra el modo típico de la sintaxis del dodecafonismo y una rítmica fuerte mediante la cual se afianza la forma, incluso en este nivel primario las líneas melódicas de *Bennett* sugieren líneas tonales reconfiguradas dentro de la atonalidad. Otro trabajo notable de ese período es su sonata para flauta.

El período posterior a la estancia de *Bennett* en París dejó como saldo una serie de trabajos en diferentes estilos: "*Calendar*" (1960) para una miscelánea de instrumentos de música en *Dramstadt* a manera de pastiche de la obra de *Boulez*; "*Journal*" combina las texturas instrumentales y en el *allegro* de esa pieza se puede detectar la influencia de *Walton*. *Bennett* volverá pronto sobre sus pasos hacia la línea del serialismo ensombrecida por sus primeros trabajos.¹

En 1961 escribió la ópera de un acto "*The ledge*" con el libreto de *Adrian Michel*. La temática de esta obra trata de la disuasión de un suicida que trata de lanzarse desde lo alto de un edificio; escribió también dos obras para piano. La fantasía y los cinco estudios (eventualmente concluidos en 1964) ésta última asociada con la escritura de la rítmica de *avant-garde*, el cuarteto No. 4 (1964), nocturnos para orquesta de cámara y uno de sus trabajos más notables y conocidos "*The Mines of Sulphur*". La sociedad *Arnold Baren* lo premió en 1964 y en 1965 recibió el premio *Ralph Vaughan Williams*. A mediados de la década de los 60's, *Bennett* dio muestras de la adaptabilidad y fluidez más grandes en comparación a los compositores de su generación. En este período compuso muchas obras por comisión, en 1965 para la L.S.O. y en 1967 para la *New York P.O.* respectivamente, dos operas "*A penny for a song*" en 1966 para *Sadler's Wells* y "*Victoria*" en 1968-1969.² También escribió cantidad de pequeños trabajos para instrumentos solistas, conjuntos de

cámara, coro, incluyendo música de divertimento y dos colecciones de canciones para niños. La mayoría de su trabajo sustancial y serio es usualmente dodecafónico. Sus dos sinfonías son una muestra de su don para componer en ese estilo. En 1970 escribe su concierto de oboe para *Holleger*. Ahí incorpora nuevas técnicas virtuosas. Sus trabajos característicos de ese período son las series de comedia y escena para grupo de cámara e instrumento solista respectivamente. En todas estas piezas la selección de instrumentos y el instrumento solista son como un “*Dramatis Personae*” en un drama imaginario. El estilo de *Bennett* es más seco y más premonitorio que antes. En su último período su técnica ha evolucionado y demanda una madurez artística y temperamento al interprete. Fue compositor residente en “*Peabody Institute*” de Baltimore en 1970-1971.³

Como pianista de jazz y cantante ha viajado por los Estados Unidos. Ha grabado piano con jazzistas y como pianista se ha presentado en clubes en la ciudad de New York. En 1977 *Bennett* fue premiado con la O. B. E. (*Order of the British Empire*) En 1979 salió de Londres para residir en *New York*. En 1979 recibió el reconocimiento de “*Knighthood*” (*Lord*) por sus servicios a la música.⁴ También ha escrito música para cine, los filmes más conocidos que musicalizo son “Asesinato en el Expreso de Oriente” y “Cuatro Bodas y un Funeral”. En 1992 presento dos estrenos mundiales en un mismo concierto en Londres: “*Variations on a Nursery Tune*” (por comisión de la BBC) y “*Concerto for Stan Getz*” comisionada por el propio Getz sin poder llegar a presentarlo. En 1995-1996 tomó el cargo internacional de composición en la *Royal Academy of Music*. Ese año su “*Partita*” fue interpretada por 17 orquestas prestigiadas del Reino Unido. Sus comisiones más recientes incluyen “*Reflections on a 16th Century Tune*” estrenada en la conferencia de la asociación de maestros de cuerda de Europa en *Portsmouth* y “*Rondel*” para gran ensamble de jazz estrenada por la sinfonieta de Londres el 1º de Mayo del 2000 como parte de un tributo a *Duke Ellington*. Actualmente es catedrático del *Royal College of Music* en Londres y su música es publicada por *Novello & Co.*⁵

Impromptus

Los *impromptus* son composiciones musicales instrumentales de los s. XIX y XX, no responden a una forma preestablecida y su estilo es muy próximo a la improvisación. "La composición serial puede ser una manera de escribir muy académica, pero mi música nunca ha sido académica".⁶ *R. R. Bennett Bennett* conoció a *Julian Bream* cuando tenía 18 años en la escuela de Verano de *Darrington* (1954). En un principio *Bream* le pidió a *Bennett* un concierto un concierto para guitarra y orquesta, "La guitarra es uno de esos instrumentos para los cuales no puedes escribir con alguna sofisticación si no sabes como se toca" según *R.R.Bennett*. Los *impromptus* los comenzó a escribir años después de conocer a *Bream*. *Bennett* menciona en una entrevista que *Walton* dijo que podría tocar su concierto para violín si le dan tres semanas y a colación de este comentario *Bennett* dice que podría tocar sus *impromptus* si le dan algunos meses.⁷

Bennett menciona que está influenciado por *Britten*, quien solo escribió una pieza para guitarra llamada "*Nocturnal*" y por *Henze*; también menciona que desearía que *Debussy* hubiese escrito algo para guitarra. Según su afirmación su serialismo no es tan cerebral como el de *Boulez*. Los *impromptus* son cinco piezas de carácter que explotan los colores de la guitarra, mismas que fueron escritas con el instrumento en mano.⁸

"Los *impromptus* son cinco poemas musicales en miniatura que exploran uno o dos aspectos de una disposición de ánimo. Gracias a su brevedad tienen un gran encanto y son de una gran sutileza", menciona *Juliam Bream*. Los *impromptus* se desarrollan a partir de una serie de doce tonos (primeros compases del recitativo), esa misma serie se retoma en los últimos compases del *impromptu V (Arioso)*. Pese a su carácter atonal contienen indicios de centros tonales; en el *impromptu III (Elegíaco)* los primeros acordes parecen establecer una relación de I-V-I. A la manera de *Berg*, *Bennett* frecuentemente escoge líneas tonales que son compartidas (es decir, que son compatibles entre sí formando acordes con, sonoridad tonal y progresiones armónicas).

Análisis

Los *impromptus* están basados en una simple estructura lineal. La pieza usa 12 de cada 48 líneas posibles. La convención usada para la tabulación de las series es la siguiente: Pi-primaria; Ii-Inversión; la letra "i" = 0,1..... se refiere al número de semitonos sobre C en los cuales la primera nota de la línea comienza, (e. g. , O = C, I = C# 10 = Bb, 11 = B); Ri-retrógrado de Pi; RIi-inversión retrógrada de Pi.⁹

Impromptu I. *Recitativo*

Básicamente usa tres líneas primarias y tres líneas retrógradas invertidas (Ir) - (cuadro de Babbitt) de las primeras. Las líneas prima y retrógrada se alternan creando una estructura (P4, RI5, PO, RI1, P8, RI9) seguidas por una repetición de (P4, RI5, PO).¹⁰ La rítmica usada para presentar el material de la primera serie comienza como anacruza, el valor de las notas se reduce conforme van apareciendo las demás notas, usa cambios momentáneos de compás para unir secciones (c. 2 y c. 12.). El comienzo anacrúzico se convierte en parte de el desarrollo de los motivos; el compás 16 sirve como preparación para el incremento momentáneo de la velocidad (cuarto = 80); en el compás 18, hay un puente, que se presenta a manera de acordes arpegiados. El compás 22 presenta la figura rítmica del comienzo pero ya no se une a otra sección de desarrollo, más bien continúa con valores mas prolongados llegando así al final de la pieza.

Impromptu II. *Agitato*.

Está relacionado cercanamente con el primer *impromptu* en cuanto a que usa la misma línea estructural, sin embargo usa variación rítmica y acordes de dos notas repetidas. A diferencia del primer *impromptu*, casi no usa cambio de compás, pero provoca una sensación de cambio de pulso (c. 6, c.12, c.2, c. 37 y c. 43) dividiendo un compás de tres cuartos en cuatro octavos con puntillo. Este motivo rítmico-melódico se repite en diferentes puntos de la pieza. El compás 17 da inicio a una sección intermedia un poco menos acelerada y el material temático se presenta como arpegio y no como sonidos simultáneos (comienzo). En el compás 31 es utilizado un cambio de compás momentáneo que retoma posteriormente el material temático del comienzo con una variante rítmica leve (en esta sección J.Bream hace unos cambios mínimos que aparecen en la grabación de su disco

"*Dedication*". En el compás 42 aparece el mismo acorde del compás 22 con una nota diferente en el compás 20, el acorde es G , C , F# , A . y en el compás 42 las notas son G , Eb , F# y A. El armónico que finaliza el movimiento se articula a la octava superior.

Impromptu III. *Elegiaco*

Utiliza una estructura llamada "secuencia familiar" (P4, R5 PO, R11 y P8) seguida de un final basado en (P4): aquí la primera línea está arreglada en acordes de 3 y 4 notas que imitan la relación (I-V-I).¹¹ Concretamente esto sucede en los acordes del comienzo de la pieza. Utiliza cambios de compás (c.3, c.7, c.10 hasta c.15 en 5/4, c.16 y c.19). Los acordes de los primeros compases se contrastan con los micro-temas de los compases 4, 6 y 7. Los compases 8 y 9 funcionan como puente a la sección intermedia, la cual se caracteriza por variaciones rítmicas sobre el pedal hecho por las notas más graves con acordes alternados con armónicos que forman parte del mismo. Para el compás 17 se retoma la sonoridad inicial pero los acordes se articulan con armónicos (haciendo así una variación tímbrica) que imita al comienzo pero al mismo tiempo resuelve el final de la pieza usando glissandos (c.22) e indicadores de dinámicas muy específicos.

Impromptu IV. *Con fuoco*.

Su estructura difiere de los otros cuatro, usa tres inversiones y tres retrógrados (I4, R3, I8 R7, IO, R II) seguidos de repeticiones (I4), las últimas notas de cada línea son las primeras notas de la siguiente línea, las cuales conectan a las líneas sucesivas. El movimiento termina con dos compases de coda basados en P4. Se caracteriza por el pizzicato contrastado con acordes explosivos.¹² En el compás 1 al 6 usa pizzicato, en el compás 7 aparecen los acordes, compás 8 al 12 se deriva del tema del comienzo pero con algunas variantes, compás 13 al 19 el material se presenta con forma de acordes, en los compases 17, 18 y 19 el cambio de compás marca la transición a la sección intermedia que, como en el impromptu II, es un poco más lenta en comparación al inicio. El compás 29 es como un espejo del comienzo pero en el registro agudo el plano rítmico es el mismo y en el compás 41 los acordes que aparecen cerrando esa sección se conectan con la coda que también tiene una indicación de dinámica (*fff*).

Impromptu V. *Arioso*

Retorna a (P4, RI5, PO, RI1, P8 RI9). La estructura del primer movimiento se caracteriza por una melodía "*cantabile*" que vuelve al tema del primer impromptu.¹³

El comienzo se desarrolla en tres planos sonoros: el del bajo, el de la voz intermedia y el de la voz aguda (canto). En el compás 5 se siente un cambio de frase que se estaciona en un acorde hasta el compás 9. En el compás 10 al 16 se desarrolla la sección intermedia tal como se ha venido realizando con los demás impromptus; un compás antes de esta sección (c.9) presenta cambio de compás y el último compás de éste puente intermedio también presenta un cambio de compás (c.15). El compás 17 retoma los primeros cuatro compases literalmente y en el compás 21 comienza el conjunto de acordes que conducen a la conclusión de la pieza que retoma la serie del primer impromptu (c.26—30).

JORGE RITTER.

Antecedentes

El comienzo del siglo XX no fue la excepción en cuanto a conflictos bélicos se refiere. La revolución mexicana (1910) fue el preludio de grandes cambios para la población mexicana y en todas las áreas (ciencias y artes). México comenzó una búsqueda de desarrollo económico, político, social y cultural. En la música hubo toda una generación de músicos que lograron notoriedad por su trabajo. La primera generación post- revolucionaria es la de Manuel M. Ponce (1882-1948) y Julián Carrillo (1875-1919). Posteriores a ellos Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978).¹ Revueltas no vivió para conocer la transición que llegó unas décadas después, Chávez entre otras cosas creó un taller a manera de seminario para compositores activos, en dicho taller se analizaba la música de los clásicos y románticos para ejercitar la mecánica de la composición. México fue refugio de los intelectuales españoles desplazados por la guerra civil española y por el régimen franquista. En 1947 se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes y se da apoyo a los proyectos de investigación y recopilación de la música étnica por medio de grabaciones, de la música de archivo transcribiéndola a notación moderna.² La generación posterior a Revueltas y Chávez adoptó las técnicas de vanguardia de Europa (serialismo, música electrónica, aleatoria, etc.). Los compositores de esa generación son: Carlos Jiménez Mabarak, Manuel Enríquez (1926 -1994) y Mario Lavista (1943) entre otros.³

JORGE RITTER

Vida de Jorge Ritter.

Nació en la Ciudad de México en 1957. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de esa ciudad bajo la dirección de la maestra Aurora Serratos en piano y en composición estudio con los maestros Mario Lavista y Daniel Catán. De 1976 a 1979 residió en la ciudad de Nueva York donde estudió con el compositor rumano *Georg Continescu* y piano con la maestra *Rita Gottlieb*.

Ha participado en seminarios de composición con Rodolfo Halffter, Istvan Lang, Luciano Berio, Earl Brown y Leo Brouwer. Ha participado en el Foro de Música Contemporánea del Festival Cervantino en 1988 y 1990.

Entre su producción se encuentran obras para piano, guitarra, cuarteto de cuerdas, orquesta de cámara, coro, mezzosoprano y orquesta, dúos, tríos, etc. Ha grabado música para el cine y la televisión mexicana y algunas de sus obras se han ejecutado en: Nueva York, Chicago, Dallas, Sn. Antonio, París, Londres, Argelia, Alemania, Bulgaria, España, Portugal, Rusia, Checoslovaquia, Japón, Puerto Rico, Guatemala, Costa Rica, La Habana y en el interior de la republica mexicana.

Su música para guitarra ha sido grabada en París (*La Guitarra du Mexique* realizada por Jose Luis Villagomez en 1983), en México por Roberto Limón (Ediciones UNAM 1988), en Alemania (compañía *Aulos-Schallplatten* en 1990) realizó una grabación (D-4060 VIERSEN A) de un disco compacto con su música para guitarra interpretada por Miguel Ángel Lejarza.

Juan Carlos Laguna, realizó una grabación a dúo con el guitarrista Norio Sato, de los "*Poemas Tabulares*" para *Kojima Rec. Inc.* Sus "*Variaciones Capoeira*" son actualmente requisito obligatorio para el examen de séptimo año de guitarra en el Conservatorio del Estado de México.

En 1993 recibió una beca del FONCA para la composición de una obra para orquesta, así mismo el maestro Marco. A. Anguiano realizo en 1994 la grabación de su "*Fantasia*" para guitarra sola en la ciudad de Londres, Inglaterra. Ese mismo año publica un libro de estudios para guitarra titulado "*Meridión*" Vol. I, en la casa *Ricordi* Internacional.

En 1995 compone su tríptico para guitarra y flauta comisionada por el dúo Canales-Laguna para ser estrenado en la ciudad de los Ángeles, California. También compone el septeto "*Contemplación y Rondó*" para el grupo de cámara japonés "Ensamble del Este". El cual fue estrenado en Tokio, Japón en noviembre de 1995.

En 1996 ingresa a dar la cátedra de Teoría y Análisis en el Conservatorio del Estado de México.

En 1998 se graba en Londres, Inglaterra su pieza "*Cignus*" que ha sido distribuida por "*Quindecim Recordings*" conjuntamente con el FONCA. En este año compone tres nocturnos para coro y orquesta sobre textos de Villaurrutia y obtiene un reconocimiento por su destacada participación en el Primer Concurso Nacional de Composición Coral con dicha obra.

Compone su "*Segundo Concierto para Guitarra y Orquesta*" que fue estrenado por la "*Orquesta de la Radio y Televisión de Irlanda*" en febrero de 1999. Ese mismo año esa obra fue estrenada en la ciudad de México en el mes de abril interpretada por la "*Orquesta Carlos Chávez*" bajo la dirección del maestro *Jorge Mester*, con Marco A. Anguiano como solista. Ese mismo año ingresa al "Sistema Nacional de Creadores de Arte", compone dos cuartetos de cuerdas "*Kuadros*" y la "Suite Negra", el primero de los cuales fue estrenado por el cuarteto latinoamericano en "Foro de Música Nueva "*Manuel Enriquez*" en el verano de 2001.

Sus "*Tres piezas*" para guitarra y las "*Variaciones Capoeira*" fueron seleccionadas como piezas obligatorias en "*Concurso Nacional de Guitarra 2001*" de Paracho Michoacán y el "Concurso Nacional de Guitarra" en Taxco respectivamente.

Actualmente se dedica a la composición de obras de cámara e imparte talleres de composición en diversas partes de la república mexicana.

Fantasia

Al respecto Juan Arturo Brenan comenta:

"En su Fantasia, Ritter ha creado un primer movimiento que se mueve en el ámbito de un depurado lirismo. Hay en este lento una evocación renacentista que tiene algunos puntos de contacto con el laúd a través del empleo de ciertos acordes y determinadas sonoridades. Este movimiento se desarrolla en un contexto libremente atonal y contiene una serie de variaciones muy libres sobre una secuencia de acordes.

En contraste, el segundo movimiento, allegro, tiene como cualidad fundamental el ritmo vivo e insistente, mientras que el material musical está relacionado de cerca con el del movimiento precedente. El movimiento está construido como un allegro de sonata y su dinámica es claramente dancística, aunque no se refiere a ningún ritmo o patrón específico, sino que se mantiene en el plano de la abstracción. Al respecto, Jorge Ritter ha afirmado. "Todos mis allegros son danza." En el plano armónico, este allegro tiende naturalmente a lo tonal debido a la afinación misma de las cuerdas de la guitarra, aunque esta tendencia es matizada por el compositor con derivaciones modales y aromáticas. Para concluir este bien desarrollado trozo musical, el compositor propone una coda exuberante y enérgica que finaliza con un acorde que deja en suspenso la continuidad armónica. La Fantasia fue compuesta por Ritter en 1994, especialmente para la grabación de este disco, y está dedicada a Marco Antonio Anguiano. El estreno de la pieza se realizó en la Sala Carlos Chávez, el mismo año de su composición".

Análisis

"Lento"

Está hecho a la manera de preludio lírico, carece de barra de compás y el autor yuxtapone fragmentos modales escritos a dos voces en D y en Bb mediante un lenguaje libre sin funciones tonales definidas. Siendo la nota E la sonoridad más natural de la guitarra por la primera y la sexta cuerdas, la nota Bb se encuentra al otro lado del espectro tonal (4a aumentada) creando una polaridad entre la sonoridad natural de la guitarra y el Bb que es pobre en armónicos para la guitarra. La primera frase o fragmento (primer calderón) tiene por objeto evocar las sonoridades laudísticas del universo sonoro renacentista. Esto se mantiene hasta la segunda frase. El uso de los calderones delimita la duración de las frases. Esta práctica de delimitar frases ya era conocida desde la época de Luis Milán quien la aplicó en sus "*fantasías de consonancias y redobles*." En la segunda frase la nota de D como nota pedal reafirma la sonoridad de Bb. El tercer calderón ya es un elemento perteneciente a E con alguna nota extraña (F natural; de alguna manera el uso de F y D siguen uniendo el discurso a Bb. A partir de la variación del primer tema (quinto calderón) transporta los materiales a intervalos de 4a y 5a. En el *poco allarg.* comienza el grupo de cierre de la primera sección en forma de tresillos, el cual llega a la sonoridad de E siendo Bb y F natural reminiscencias del comienzo. La segunda sección parte del polo opuesto pero se insiste en la tonalidad ambigua o libre y el material rítmico es de una rotación constante. La melodía de la primera frase se desarrolla como segunda voz con algunas variantes cromáticas (hasta el pizz. en forma de tresillos) y ese grupo de variantes rítmicas se conecta a la reexposición del primer tema el cual entra con una sexta aumentada o séptima menor. En la reexposición variada con cuartas aumentadas de un modo más turbio, se presentan elementos de otra zona tonal agregando algunos bajos, incorpora a E sintetizando E y C# (*met-mp*). Lo que era apoyatura ahora es un elemento real (seisillos) y el pedal es más esporádico. El penúltimo calderón quiere evocar al comienzo y al aparecer los acordes comienza la coda. Queda una intencionalidad de ocultar las relaciones evidentemente motivadas.

“Allegro”

Su ritmo es vivo y su compás ternario el cual permanece inalterado. El material contenido en este movimiento difiere con el del primero de manera radical, comenzando por el hecho de que la nota Bb ya no aparece como sonoridad de choque; de hecho el Bb es sustituido por un B natural y sus elementos composicionales se sujetan a la forma sonata. La sección A comienza por un tema expuesto en 8 compases, dicho motivo se repite a la octava superior para continuar con la exposición de los demás temas. El compositor optó por el uso de símbolos de repetición (c.20) debido a que es repetición literal de los primeros 20 compases como enlace a la reexposición del tema secundario (c.96) en la tonalidad original (E). En el compás 37 presenta un ascenso modal (lidio sobre A) concluyendo dicho ascenso de modo cromático (c.39). En el compás 46 (modulación al V. grado) comienza la sección B, el centro tonal por decirlo de alguna manera es Bm. La nota de B natural se comporta como pedal, y esta sección, a diferencia de la sección A, se caracteriza por el uso de acordes usando cuartas aumentadas, insertando ocasionalmente motivos melódicos bien definidos en periodos de 8 compases (c.60). En el compás 79 aparece una imitación al motivo del compás 60 el cual se conecta a un puente que marca el fin de la exposición (c.95). El desarrollo consta de 16 compases y modula de la dominante a la tónica, este breve desarrollo retoma los primeros 21 compases para dar comienzo a la reexposición. El resto de la reexposición se mantiene en el tono de E. En el compás 141 (reexposición de la secc. B) comienza la retransición de los temas expuestos pero permaneciendo en la región o rango de E. En el compás 182 comienza el grupo de cierre que conduce a la coda, éste grupo se caracteriza por el uso de una progresión descendente V-I. La coda (según palabras de Ritter) es una coda de bravura, su descenso es virtuosístico y cromático; el autor se inspiró en el estudio No. 4 en C# menor de Chopín. La coda del allegro concluye cerrando con un acorde por cuartas.

Bibliografía

- Appleby, David L. *La musica de Brasil*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Cipriani, Ernesto. *Bach, L'oeuvre de luth*. Milán, s.d.
- Crocker, Richard L. *A History of Musical Style*, Nueva York, Dover Publications, Inc. 1986.
- De Madariaga, Luis. *Diccionario de Terminología Musical*. Madrid, Alpuerto. S.A., s.d.
- Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. México, D.F., Mc. Graw Hill, 1991.
- Forkel, J. N. *Juan Sebastian Bach*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hamel, Fred Hürlimann. *Enciclopedia de la Música, 3 Vols*. México, Grijalbo, 1994.
- Harnouncourt, Nikolaus. *Baroque Music Today*. Barcelona, encé, 1998.
- Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Cuba, Editorial Musical de Cuba, 2000.
- Hindley, Geoffrey. *The Larousse Encyclopedia of Music*. Yugoslavia, Hamlyn, 1990.
- Koonce, Frank. *Lute Works for the Guitar*. E. U.A., Arizona State University, 1987.
- Membrillo, Oscar. Tesis de licenciatura para obtener el título de licenciado instrumentista en guitarra "La vida de Agustín Pío Barrios Ferreira" México, E.N.M. U.N.A.M, 1998.
- Walsh, Stephen, "Bennett, Rodney Richard". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol II. London, Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Kühn, Clemen. *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1992.
- Michels, Ulrich. *Atlas de Música*, 2 Vols. Madrid, Alianza Editorial S. A., 1992.
- Moore, Douglas. *Guía de Estilos Musicales*. Madrid, Taurus, 1990.

Revistas

- Hodel, Brian. "A conversation with Choro. Nicanor Teixeira", *Guitar Review*, No 73, Nueva York, 1988.
- Mc Kenna, Constance "An interview with Leo Brouwer", *Guitar Review*, No 75, Nueva York, 1988.
- Glouses, Nicolaus "J. S. Bach and the transcription process", *Guitar Review*, No 77, Nueva York, 1989.
- Pincicoli, Roberto. "Leo Brouwer's works for guitar", *Guitar Review*, No 77, Nueva York, 1989.
- Dausen, Gerd. "An interview with Leo Brouwer", *Guitar Review*, No 82, Nueva York, 1990.
- Stover, Richard. "Agustin Barrios Mangoré," his life and music (part I)", *Guitar Review*, No 98, Nueva York, 1994.
- Townsend, Bryan. "The music of Leo Brouwer for guitar and orchestra", *Guitar Review*, No 98, Nueva York, 1994.
- Stover, Richard. "Agustin Barrios Mangoré, his life and music (part III) ", *Guitar Review*, No 100, Nueva York, 1995.
- Tosone, Jim. "An impromptu conversation with Richard Rodney Bennett", *Guitar Review*, No 106, Nueva York, 1996.
- , "Julian Bream on R. R. Bennett", *Guitar Review*, No 106, Nueva York, 1996.
- , "An analysis of Richard Rodney Bennett's guitar music", *Guitar Review*, No 106, Nueva York, 1996.
- Hodel, Bryan. "An. Afterword", *Guitar Review*, No 119, Nueva York, 1998.
- Helguera, Juan. "*Mangoré, ese desconocido*", *Guitarra de México*, 1987.

Internet

<http://www/schrimer.com/composers/bennett/> "Nueva knight for the Nueva year" Nueva York. 1998.

Notas

Juan Sebastián Bach

- 1- Hindley, Geoffrey. *The Larousse Enciclopedia of music*. Yugoslavia, Hamlyn 1990, p. 86.
- 2- Historia de la musica, vol II. México D.F., Salvat. p.337.
- 3- Hindley. *op. cit.*, p. 178.
- 4- *Ibid.*, p. 222.
- 5- Michels, Ulrich. *Álmas de Musica*, Vol II. Madrid, Alianza editorial S.A., 1992, p. 343.
- 6- Historia Salvat, p.344.
- 7- Forkel, J.N. *Juan Sebastián Bach*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, p.33.
- 8- Forkel. *op. cit*, p. 39.
- 9- Historia Salvat, p. 350.
- 10- *Ibid.*, p. 553.
- 11- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Ed. Labor S.A. 1992 p.128.
- 12- Michels. *op. cit.*, Vol I. p. 151.
- 13- Kühn. *op.cit.* p. 128.
- 14- *Ibid.*, p. 129.
- 15- Moore, Douglas. *Guía de los estilos musicales*. Madrid, Taurus, 1990, p. 49.
- 16- Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque music today*. Barcelona, ence, 1998, pp.182-183.
- 17- Kühn. *op. cit*, p.178.
- 18- Koonce, Frank. *Lute works for guitar*. E.U.A., Arizona State University, 1987, p.6.
- 19- Glouses, Nicholas. " J.S.Bach and the trascription process", *Guitar Review*, No 77, Nueva York, 1989, p.17.

20- Cipriani, Ernesto. *Bach, L'oeuvre de Luth*, Milan, p. 12.

21- *Ibid.*, p. 13.

Agustín Barrios Mangoré

1- Stover, Richard. "Agustín Barrios Mangoré. His life and music (Part 1)", *Guitar Review*, No 99, 1994., p. 1.

2- Hamel, Fred Hürlimann. *Enciclopedia de la música*, vol. 3. México, Grijalbo, 1994, p. 846.

3- Stover. *op. cit.* (parte I), p. 2.

4- Membrillo, Oscar, La vida de Agustín Pío Barrios Ferreira "Mangoré", Tesis de licenciatura para obtener el título de "Licenciado en guitarra", México, Escuela Nacional de Música, U. N. A. M. 1997, p. 7.

5- Helguera, Juan. "Mangoré, ese desconocido". *Guitarra de México*, México, 1987, p. 9.

6- Stover. *op. cit.* (parte I), p. 2.

7- Helguera. *op. cit.*, p. 7.

8- *Ibid.*, p. 11.

9- Membrillo. *op. cit.*, p. 11.

10- Helguera. *op. cit.*, p. 9.

11- Stover, *op. cit.* (parte III), p. 21.

12- Membrillo. *op. cit.*, p. 19.

13- *Ibid.*, p. 21.

14- Helguera. *op. cit.*, p. 13.

15- Membrillo. *op. cit.*, p. 25.

16- *Ibid.*, p. 30.

17- *Ibid.*, p. 34.

- 18- Stover, *op. cit.*, (parte III) p. 21.
- 19- Moore. *op. cit.*, p. 161.
- 20- Membrillo. *op. cit.*, p. 18.
- 21- Michels. *op. cit.*, Vol I, p. 141.
- 22- Membrillo. *op. cit.*, p. 52.
- 23- *Ibid.*, p. 20.
- 24- Appleby, David. *La música de Brasil*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 73.
- 25- Hodel, Brian. "A conversation with a chorao. Nicanor Teixeira", *Guitar Review*, No. 73, 1988, p. 34.
- 26- Hodel. *op. cit.*, p. 31.
- 27- *Ibid.*, p. 32.
- 28- *Ibid.*, p. 33.
- 29- *Ibid.*, p. 35.
- 30- Membrillo. *op. cit.*, p. 20.

Bennett & Brouwer

- 1- Michels. *op. cit.*, Vol II, p. 519.
- 2- Hindley. *op. cit.*, p. 462.
- 3- *Ibid.*, p. 367.
- 4- Michels, *op. cit.*, Vol II, p. 519.
- 5- *Ibid.*, p. 549.
- 6- Hindley. *op. cit.*, p. 371.
- 7- Michels. *op. cit.*, Vol. II, p. 553.
- 8- *Ibid.*, p. 547.

9- Hindley. *op. cit.*, p. 463.

10- *Ibid.*, p. 552.

11- *Ibid.*, p. 411.

12- *Ibid.*, p. 424.

13- *Ibid.*, p. 444.

Leo Brouwer

1- Mc Kenna, Constance, "An interview with Leo Brouwer", *Guitar Review*, No 75, 1988, p. 10.

2- Dausend, Gerd Michel. "An interview with Leo Brouwer". *Guitar Review*, No 82, 1990, p. 10.

3- Mc Kenna. *op. cit.*, p. 11.

4- *Ibid.*, p. 13.

5- *Ibid.*, p 14.

6- *Ibid.*, p. 10.

7- Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Cuba, Editorial Musical de Cuba, 2000, p. 85.

8- Townsend, Bryan. "The Music of Leo Brouwer for Guitar and Orchestra", *Guitar Review*, 1994, pp. 1, 8, 9.

9- Michels. *op. cit.*, Vol I, p. 113.

10- Hernández. *op. cit.*, p. 71.

11- *Ibid.*, p. 80.

12- Townsend. *op. cit.*, p. 8.

13- Pincirole, Roberto. "Leo Brouwer's works for guitar", *Guitar Review*, No 78, 1989, p. 10.

Richard Rodney Bennett

- 1- Walsh, Stephen. "Bennett Bennett, Richard Rodney", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II. Londres, MacMillan, 1980, p. 497.
- 2- <http://www.schrimer.com/composers/Bennett>, "new knight for the new year", Nueva York. 1998. p.1.
- 3- Walsh. *op. cit.*, p. 498.
- 4- Schrimer. [*Internet*] p.1.
- 5- *Ibid.*, p.1.
- 6- Tosone, Jim. "An impromptu conversation with Richard Rodney Bennett", *Guitar Review*, No 100, 1996, p. 9.
- 7- Tosone. *op. cit.*, p.10.
- 8- *Ibid.*, p. 11.
- 9- *Ibid.*, p. 18.
- 10- *Ibid.*, p. 18.
- 11- *Ibid.*, p. 19.
- 12- *Ibid.*, p. 19.
- 13- *Ibid.*, p. 19.

Jorge Ritter

- 1- Hindley. *op. cit.*, p. 482.
- 2- Hamel. *op. cit.*, p. 853.
- 3- *Ibid.*, p. 855.

Suite III

Prelude

1943-44

The first system of the musical score for Suite III, Prelude, consists of eight staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are various markings such as 'CIV', 'CVI', 'CVII', and 'CVIII' interspersed throughout the staves. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

The second system of the musical score for Suite III, Prelude, also consists of eight staves. It continues the complex, rhythmic notation from the first system. The staves are filled with dense musical notation, including various clefs, notes, and rests. There are also markings like 'CIX', 'CX', 'CXI', 'CXII', 'CXIII', 'CXIV', 'CXV', and 'CXVI' scattered across the staves. The overall texture is highly detailed and intricate.

Musical score for the first system on the left page, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and various musical notations.

Musical score for the first system on the right page, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and various musical notations.

Musical score for the second system on the left page, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and various musical notations.

Musical score for the second system on the right page, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and various musical notations.

Allemande

Musical score for the third system on the left page, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and various musical notations.

Musical score for the third system on the right page, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and various musical notations.

Courante

Sarabande

Gavotte I

Gavotte || en rondeau

First system of musical notation for 'Gavotte || en rondeau'. It consists of eight staves. The first staff is the melody, followed by seven accompaniment staves. The music is in a 3/4 time signature and features a repeating rhythmic pattern. The first staff has a '1' above it, and the second staff has a '2' below it. The eighth staff has a '1' below it.

Second system of musical notation for 'Gavotte || en rondeau'. It consists of eight staves. The first staff is the melody, followed by seven accompaniment staves. The music continues from the first system. The first staff has a '1' above it, and the second staff has a '2' below it. The eighth staff has a '1' below it.

Third system of musical notation for 'Gavotte || en rondeau'. It consists of three staves. The first staff is the melody, followed by two accompaniment staves. The music continues from the second system. The first staff has a '1' above it, and the second staff has a '2' below it. The third staff has a '1' below it.

Ch. Couperin 1792-1800

Fourth system of musical notation for 'Gavotte || en rondeau'. It consists of four staves. The first staff is the melody, followed by three accompaniment staves. The music continues from the third system. The first staff has a '1' above it, and the second staff has a '2' below it. The fourth staff has a '1' below it.

Vals op. 8, no. 4
(Waltz)

AGUSTIN BARRIOS MANSOURI

EL 2404

EL 2404

EL 2404

EL 2404

Preludio op. 5, no. 1
(Prelude)

AGUSTIN BARRIOS SANCHEZ

Musical score for guitar, measures 1-14. The score consists of eight staves. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 1, 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective staves.

EL 3608

Musical score for guitar, measures 15-24. The score consists of eight staves. The music continues from the previous system, maintaining the same key signature and time signature. Measure numbers 15, 20, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective staves.

EL 3608

Musical score for guitar, measures 25-34. The score consists of eight staves. The music continues from the previous system. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective staves.

EL 3608

Musical score for guitar, measures 35-44. The score consists of eight staves. The music continues from the previous system. Measure numbers 35, 40, 45, and 50 are indicated at the beginning of their respective staves.

EL 3608

Choro da Saudade

(Nona do Choro)

AGOSTIN BARROS MANGORE

Musical score for the first system of 'Choro da Saudade'. It consists of eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Chord symbols such as C1, C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, C12, C13, C14, C15, C16, C17, C18, C19, C20, C21, C22, C23, C24, C25, C26, C27, C28, C29, C30, C31, C32, C33, C34, C35, C36, C37, C38, C39, C40, C41, C42, C43, C44, C45, C46, C47, C48, C49, C50, C51, C52, C53, C54, C55, C56, C57, C58, C59, C60, C61, C62, C63, C64, C65, C66, C67, C68, C69, C70, C71, C72, C73, C74, C75, C76, C77, C78, C79, C80, C81, C82, C83, C84, C85, C86, C87, C88, C89, C90, C91, C92, C93, C94, C95, C96, C97, C98, C99, C100 are placed above the staves. The system ends with a double bar line.

EL 2404

Musical score for the second system of 'Choro da Saudade'. It consists of eight staves of music, continuing from the first system. The notation is consistent with the first system, including treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. Chord symbols are present throughout. The system ends with a double bar line.

EL 2404

Musical score for the third system of 'Choro da Saudade'. It consists of eight staves of music, continuing from the second system. The notation is consistent with the previous systems, including treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. Chord symbols are present throughout. The system ends with a double bar line.

"A. Almeida de Almeida Portogense de Coimbra"
São Paulo, Brasil

EL 2404

ELOGIO DE LA DANZA

Para Guitarra

LOS OSORIOS
1924

I. Lento

First system of musical notation for guitar, measures 1-12. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

© Copyright 1924 by Los Osorios, Inc.
Published by Los Osorios, Inc., 1115 Broadway, New York, N. Y.
This music is made under license by the Copyright Clearance Center, Inc., 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923.

BA 12274

II. Obstinato

Second system of musical notation for guitar, measures 13-24. The score continues with a similar style of notation, featuring a mix of rhythmic patterns and melodic lines.

BA 12274

Third system of musical notation for guitar, measures 25-36. This system includes a section marked 'Allegro Moderato' and a 'Lento (Tercio I)' section, showing a change in tempo and mood.

BA 12274

Fourth system of musical notation for guitar, measures 37-48. The notation continues with complex rhythmic and melodic structures, typical of the 'Obstinato' section.

BA 12274

4

Tempo I

The image shows a page of musical notation with six staves. The first staff is marked 'Tempo I'. The second and third staves continue the first section. The fourth staff is marked 'Vivace, Tempo II'. The fifth and sixth staves continue the second section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Vivace, Tempo II

62 1119

4

Arteson (2. ed.)

V

US 15085

Tempo I.

Tempo II

Tempo I.

Largamente

arco

US 15087

Fantasia

I

Jorge Rütler

Adagio

ppp
p
p
p
p
p
p

ppp
p
p
p
p
p
p

ppp
p
p
p
p
p
p

II

Allergo

ppp
p
p
p
p
p
p



Musical score system 1, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Musical score system 2, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Musical score system 3, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Musical score system 4, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**