

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA  
“LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA MUSICAL EN EL  
COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES”

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA  
OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL  
PRESENTA  
MARIO LARA BAZALDÚA.

DIRECTOR DE NOTAS DR. FELIPE RAMÍREZ GIL  
ASESOR DE INSTRUMENTO MTRA. ELOÍSA  
LAFUENTE GARCÍA  
ASESOR DE NOTAS MTRA. PATRICIA MARTÍNEZ  
VALENCIA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Agradecimientos.

Doy infinitas gracias por este logro primeramente a Dios, de Quien  
desciende todo don perfecto y toda buena dádiva.

Además, a mis padres, Mario Lara y Angelina Bazaldúa, quienes me  
permitieron dedicarme por entero a la culminación de esta obra.

También, a mis maestros Eloísa Lafuente, Patricia Martínez y Felipe  
Ramírez, en quienes encontré un modelo a seguir de lo que debe ser un  
maestro.

Finalmente, a todos mis discípulos, cuya amistad me hizo grata y  
llevadera esta carrera.

## Índice.

Introducción.....	4
1.-Andante, de la segunda sonata para violín	J. S. Bach.
Solo en la menor BWV 1003	
Bourrée, de la primera partita para violín	
solo en si menor BWV 1002.	
Double, de la primera partita para violín	
solo en si menor BWV 1002.....	7
1.1.- Marco histórico.....	8
1.2.- Aspectos biográficos.....	9
1.3.- El violín en la obra de Juan Sebastián Bach.....	11
1.4.- Análisis de las obras.....	15
1.4.1.- Andante.....	15
1.4.2.- Bourrée.....	16
1.4.3.- Double.....	17
1.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	17
2.- Sonatina para guitarra en do mayor Op. 71, No. 1.	Mauro Giuliani.
2.1.- Marco histórico.....	20
2.2.- Aspectos biográficos.....	21
2.3.- La guitarra en la obra de Mauro Giuliani.....	22
2.4.- Análisis de las obras.....	29
2.4.1.- Alegreto maestoso.....	29
2.4.2.- Minueto.....	30
2.4.3.- Trío.....	30
2.4.4.- Rondó.....	31
2.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	32

3.-Estudio para guitarra	Fernando Sor
en sol mayor Op. 35, No. 4.	
3.1.- Marco histórico.....	33
3.2.- Aspectos biográficos.....	33
3.3.- La guitarra en la obra de Fernando Sor.....	35
3.4.- Análisis de la obra.....	38
3.4.1.- Estudio en sol mayor Op. 35, No. 4.....	38
3.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	38
4.- Preludio para guitarra	Manuel M. Ponce.
en mi mayor.	
Courante para guitarra	
en mi menor.	
4.1.- Marco histórico.....	40
4.2.- Aspectos biográficos.....	42
4.3.- La guitarra en la obra de Manuel M. Ponce.....	44
4.4.- Análisis de las obras.....	45
4.4.1.- Preludio en mi mayor.....	45
4.4.2.- Courante para guitarra.....	46
4.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	46
5.- Estudio No. 11 para guitarra	Héctor Villa-lobos.
en mi menor.	
5.1.- Marco histórico.....	48
5.2.- Aspectos biográficos.....	49
5.3.- La guitarra en la obra de Héctor Villa-lobos.....	56
5.4.- Análisis de la obra.....	61
5.4.1.- Estudio No. 11 para guitarra.....	61
5.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	61

6.- Vals criollo para guitarra.	Antonio Lauro.
en mi menor.	
6.1.- Marco histórico.....	63
6.2.- Aspectos biográficos.....	64
6.3.- La guitarra en la obra de Antonio Lauro.....	65
6.4.- Análisis de la obra.....	66
6.4.1.- Vals criollo.....	66
6.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	67
7.- El viejo, rumba para guitarra	Ernesto García de León.
en re mayor Op.15.	
7.1.- Marco histórico.....	69
7.2.- Aspectos biográficos.....	69
7.3.- La guitarra en la obra de Ernesto García de León.....	72
7.4.- Análisis de la obra.....	74
7.4.1.- EL Viejo, Op. 15.1.....	74
7.5.- Sugerencias técnicas y de interpretación.....	74
Conclusiones.....	76
Bibliografía.....	77

LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA MUSICAL EN EL COLEGIO DE CIENCIAS  
Y HUMANIDADES.

“El maestro debe esforzarse  
para que se conozca la verdad  
de su doctrina”.  
TOMÁS DE AQUINO.

Prefacio.

La idea expresada en este epígrafe adquiere una veracidad particular cuando advertimos que el conocimiento de la música no está suficientemente difundido en las instituciones educativas; consideremos tan sólo un caso: en el Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM, la educación musical no forma parte del currículo oficial.

Propósito.

El presente trabajo tiende a fomentar el aprecio por la cultura musical de occidente dentro del Colegio de Ciencias y Humanidades, a fin de promover el interés por la educación musical formal en su alumnado.

Presentación de la propuesta de Notas al Programa.

Para llevar a cabo el propósito anotado, se presenta este proyecto de Notas al Programa, el cual consiste en un concierto didáctico integrado por piezas para guitarra correspondientes a los períodos barroco, clásico, romántico y contemporáneo. Asimismo, el presente proyecto propone realizar un concierto didáctico en cada uno de los planteles del Colegio de Ciencias y Humanidades, y concluir con una presentación final en la Escuela Nacional de Música, misma que constituirá el examen de titulación; éste estará conformado por las siguientes obras:

Andante, de la segunda sonata para violín solo en la menor BWV 1003.	Juan Sebastián Bach. (1685-1750)
Bourrée, de la primera partita para violín solo en si menor BWV 1002.	
Double, de la primera partita para violín solo en si menor BWV 1002.	
Trascripción para guitarra por Andrés Segovia.	
Sonatina para guitarra en do mayor Op. 71, No. 1.	Mauro Giuliani. (1781-1829)
Alegreto maestoso	
Minueto: Alegreto gracioso	
Trío	
Rondo: Alegreto	
Estudio para guitarra en sol mayor Op. 35, No. 4	Fernando Sor. (1778-1839)
Preludio para guitarra en mi mayor.	Manuel M. Ponce. (1886-1948)
Courante para guitarra en mi menor.	
Estudio No. 11 para guitarra en mi menor.	Héctor Villa-lobos. (1887-1959)
Vals criollo para guitarra en mi menor.	Antonio Lauro. (1917-1986)
El viejo, rumba para guitarra en re mayor Op.15.	Ernesto García de León. (1952)

### Justificación.

Entre los beneficios que se obtienen de la música se ha observado que ésta estimula la inteligencia y el óptimo desarrollo cognoscitivo, además de generar estados de relajación y concentración benéficos para el estudio.

Puede ser empleada útilmente como auxiliar en el proceso del aprendizaje, ya que la actividad musical habitual posibilitaría en el alumno un estado apto para el estudio, facilitando de esta manera el éxito del aprendizaje y beneficiando, por consecuencia, al estudiantado del Colegio de Ciencias y Humanidades.

### Corolario.

La elección de la guitarra para la presentación de este concierto didáctico, obedece a la gran aceptación que este instrumento tiene entre los jóvenes, quienes además con frecuencia no están familiarizados con la música de concierto. Por lo tanto, se prevé que esto despertará el interés de los estudiantes, representando para nosotros la oportunidad de atraerlos hacia una educación musical de calidad.

*Nota:* En conformidad con lo anterior, se solicita a la Escuela Nacional de Música su apoyo para lograr los contactos necesarios en cada uno de los planteles del Colegio de Ciencias y Humanidades para la realización de este concierto didáctico.

Andante, de la segunda sonata para  
violín solo en *la menor* BWV 1003,

Bourrée, de la primera partita para  
violín solo en *si menor* BWV 1002

y

Double, de la primera partita para  
violín solo en *si menor* BWV 1002

de

Juan Sebastián Bach  
(1685-1750).

## 1.-JUAN SEBASTIÁN BACH.

### 1.1.- Marco histórico.

El barroco es un estilo musical que se desarrolló en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750. El término barroco se utilizó en un principio para definir un arte o un estilo con un sentido peyorativo. Hoy día este concepto está totalmente superado. Musicalmente se considera como uno de los periodos históricos más revolucionarios de la historia.

Las bellas y audaces combinaciones con que Miguel Ángel trató de superar la aridez del estilo de su época, suscitaron una serie de imitaciones afectadas, y con ellas surgió el estilo Barroco, que a lo largo de los años de 1580 hasta 1750 había de caracterizar el arte europeo por el abuso del elemento decorativo.

La Iglesia Católica opuso a la reforma luterana de 1517 un proyecto de restauración de fe y disciplina, que inició con la formación del Índice de libros prohibidos, por el Papa Paulo III, movimiento que tomó el nombre de Contrarreforma.

El término Barroco, introducido a mediados del siglo XVIII por el filósofo francés Noël Antoine Pluche, para definir todo lo recargado formal y conceptualmente hablando, se usa para definir un período del arte europeo y americano, el cuál es considerado por algunos autores, entre ellos H. Wölfflin, como contrapuesto al Renacimiento.

Pluche, al reflexionar en su obra “Spectade de la Nature” sobre la música que había escuchado en París hacia 1740, distinguió dos tipos de ella: A una la llamó Musique Baroque, música barroca; y a la otra Musique Chantante, música cantable. Por música barroca entendía la música brillante, tremendamente emotiva, virtuosa y difícil de Vivaldi, o la inquieta música de Rameau, con sus torcidas disonancias, ricas armonías y ritmos complejos.

En música, algunos conceptos musicales sufren cambios substanciales, por ejemplo, los compositores tomaron las voces extremas de Soprano y Bajo, y el restante espacio armónico y melódico que correspondería a la Contralto y al Tenor se encomendó al ingenio improvisatorio del tecladista.

A finales del siglo XVII el concepto de tonalidad empezó a imponerse en la mente de los compositores, lo que hizo de las composiciones del Barroco tardío más apacibles y moderadas que las del alto Barroco, las cuales intentaban intensos contrastes entre el tempo de ejecución, la intensidad del sonido y los timbres instrumentales, que proponía el estilo concertante.

## 1.2.-Aspectos biográficos.

Desde el tiempo de Lutero, el gran reformador del protestantismo, el nombre de los Bach aparece en la pequeña región de Turingia, en el corazón de la Alemania del siglo XVII. En los siglos XVII y XVIII el nombre de la familia Bach aparece esparcido en calidad de músicos de aldea, tocadores de pífano, vigilantes, organistas y cantores en los pueblos y villas de Turingia. Su nombre se une de tal modo a cada cosa que diga relación con la música que, hacia el final del siglo XVIII, los músicos de la villa en Erfurt prosiguen siendo llamados Los Bach, mientras que, desde hacía tiempo, ningún Bach se hallaba entre ellos.

Juan Sebastián Bach nació Eisenach, Turingia (Alemania), el 21 de Marzo de 1685, descendía también de esa rama, plétórica de alegría de vivir y de vitalidad. Último hijo del maestro de los músicos de la villa, Juan Ambrosio Bach. En la Iglesia principal de dicha localidad, dedicada a San Jorge, el tío de Bach, Juan Cristóbal Bach, tocaba el órgano, y era muy estimado por sus parientes, siendo calificado de profundo compositor, cuya fama se extendía muy lejos. A él, probablemente, debió el joven Bach sus primeras impresiones de las maravillas del órgano y de los secretos de la música de iglesia de la época, mientras que en su casa, entre los tocadores de pífano, entraba en contacto con los acentos llenos de fuerza primitiva de la música popular.

Gracias a la perfecta fusión de estos dos componentes: el desenvolvimiento polifónico lineal con tendencia a lo infinito, y el realismo de plástico perfil de la música profana barroca, la música de la época del bajo continuo se esforzará en alcanzar, en las obras maestras de Juan Sebastián Bach su más alto grado de perfección.

Cuando Juan Sebastián hubo cumplido quince años y recibido la confirmación, llegó el momento de que eligiese una profesión. Como no aspiraba a los estudios universitarios, lo poco que ganaba cantando maitines le bastaba. Esta institución le ofrecía, además de la posibilidad de proseguir sus estudios, los tesoros de una biblioteca musical selecta. Una excursión desde Lüneburg a la ciudad musical de Hamburgo lo pone en contacto con los esplendores fulgurantes de la ciencia organística, gracias al octogenario Jan Adam Reinken y también, acaso a la personalidad de genial de Reinkard Kaisers. Una estancia en la villa-residencia Luneburguesa de Celle, le permite conocer personalmente a los maestros franceses del clavecín. Bach adoptó de ellos su técnica ornamental y sus rasgos

melódicos; esto resulto en una diferenciación de su técnica del clavecín y de su técnica organística.

Bach no era un pedagogo rutinario ni metódico; su tiempo, su energía y su vida entera estaban avocados a la obra que aún tenía que crear, en el aislamiento de su cuarto de trabajo, en homenaje a Dios y a la música.

Nada ilustra mejor el carácter inmortal de la personalidad de Juan Sebastián que su último y sublime vuelo hacia las alturas de su genio; en las obras admirables de esa última etapa, el maestro no hace la menor concesión a las críticas de sus contemporáneos. El gran maestro nos muestra la integridad de esas mismas leyes mediante sus cánones, sus dobles, triples o cuádruples fugas de proporciones tan perfectas, con sus temas invertidos y sus contra-temas. Nos revela esa misma sabiduría misteriosa e inefable que, a través de los siglos, produjo las catedrales de la Edad Media, las visiones de los místicos, el fondo dorado de los retablos y las extrañas líneas metódicas de los motetes de los siglos XIV neerlandés.

Bach ocupó el puesto de organista en la capilla ducal de Weimar cuando contaba con veintidós años, éste fue el primer empleo importante, en el que se mantuvo durante nueve años, hasta que en 1717 abandonó Weimar para ocupar el puesto de Kapellmeister en Cothen.

Su último puesto lo ocupó en Mayo de 1723; fue cantor en “Sankt Thomasschule”, de Leipzig. Durante los veintisiete años siguientes y hasta el momento de su muerte, allí permaneció.

A causa de una operación ocular fallida, Bach perdió la vista, pero antes de morir la recobró por un breve tiempo. Bach, agradecido por ese momento de alivio, trabajó febrilmente para copiar y revisar partes de su última obra, “El arte de la fuga”. Murió en Leipzig, Sajonia (Alemania), el 28 de Julio de 1750.

La posteridad inmediata, e incluso sus contemporáneos, que no obstante veneraban a su persona, olvidaron rápidamente su obra. Esto se explica fácilmente por la rápida evolución del nuevo estilo. Pero su arte debía resucitar infaliblemente, pues su sustancia es tan prodigiosa que cada generación y cada artista debe intentar penetrar en sus misterios sin temor de conseguir resolverlos jamás. Es por esta causa y no solamente por su fondo insondable, que la música de Juan Sebastián Bach seguirá siendo para la humanidad una manifestación de las potencias sobrenaturales, exenta de toda trivialidad y resplandeciente de fuerza vital y espiritual.

### 1.3.-Obras para violín y violonchelo solo.

Las obras más importantes para violín de este genio alemán son las siguientes:<sup>1</sup>

- Ach Gott, vom Himmel sieh darein - BWV 2
- Ach Gott, wie manches Herzeleid - BWV 3
- Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe - BWV 162
- Alles mit Gott und nichts ohn' ihn for Soprano, two Violins, Viola and Continuo BWV 1127
- Aria aus der 2. Fassung der Johannespassion - BWV 245b
- Aria: Andro dall' colle al prato - BWV Anh. 158
- Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir - BWV 131
- Barmherziges Herze der ewigen Liebe - BWV 185
- Bereitet die Wege, bereitet die Bahn - BWV 132
- Bleib bei uns - BWV 6
- Brandenburg Concerto No. 1 - BWV 1046
- Brandenburg Concerto No. 2 - BWV 1047
- Brandenburg Concerto No. 3 - BWV 1048
- Brandenburg Concerto No. 4 - BWV 1049
- Brandenburg Concerto No. 5 - BWV 1050
- Bringet dem Herrn Ehre seines Namens - BWV 148
- Christ lag in Todesbanden - BWV 4
- Christ unser Herr zum Jordan kam - BWV 7
- Christen, aetzet diesen Tag - BWV 63
- Christus, der ist mein Leben - BWV 95
- Concerto for 2 violins - BWV 1043
- Concerto for flute, violin and harpsichord - BWV 1044
- Concerto for Three Harpsichords - BWV 1064
- Concerto in A Minor - BWV Anh. 189
- Concerto in D Major - BWV 1050a

---

<sup>1</sup> <http://www.nosoloarte.com/clasica/algunas.htm>

<http://www.formaantiqva.com/enlaces/enlver.php?enlID=290>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach#Obra](http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Obra)

<http://www.jsbach.org/>

<http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bachjs.html>

Este último sitio está basado en The New Grove Concise Dictionary of Music. Macmillan Publishers, New York, 1988.

- Der Herr denket an uns (Psalm 115) - BWV 196
- Der Himmel lacht! die Erde jubiliert - BWV 31
- Die Elenden sollen essen - BWV 75
- Die Himmel erzählen die Ehre Gottes - BWV 76
- Du wahrer Gott und Davids Sohn - BWV 23
- Ein ungefärbt Gemüte - BWV 24
- Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen - BWV 249a
- Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz - BWV 136
- Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten - BWV 172
- Erwünschtes Freudenlicht - BWV 184
- Es ist das Heil uns kommen her - BWV 9
- Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe - BWV 25
- Fugue - BWV 1026
- Geschwinde, ihr wirbelnden Winde - BWV 201
- Gott ist mein König - BWV 71
- Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit - BWV 106
- Halt im Gedächtnis Jesum Christ - BWV 67
- Herr, gehe nicht ins Gericht - BWV 105
- Himmelskönig, sei willkommen - BWV 182
- Ich bin in mir vergnügt - BWV 204
- Ich habe genug - BWV 82
- Ich hatte viel Bekümmernis - BWV 21
- Jauchzet Gott in allen Landen! - BWV 51
- Jesus nahm zu sich die Zwölfe - BWV 22
- Komm, du süesse Todesstunde - BWV 161
- Laß Fürstin, laß noch einen Strahl - BWV 198
- Liebster Gott, wenn werd ich sterben ? - BWV 8
- Lobet Gott in seinen Reichen (Ascension Oratorio) - BWV 11
- Mein Gott, wie lang, ach lange - BWV 155
- Mein Herz schwimmt im Blut - BWV 199
- Meine Seele erhebt den Herren - BWV 10
- Meine Seufzer, meine Tränen - BWV 13
- Musical Offering (Musikalisches Opfer) - BWV 1079
- Nach dir, Herr, verlanget mich - BWV 150

- Nimm was dein ist, und gehe hin - BWV 144
- Non sa che sia dolore - BWV 209
- Nun komm, der Heiden Heiland - BWV 61
- Nur jedem das Seine - BWV 163
- O heiliges Geist- und Wasserbad - BWV 165
- Partita - BWV 1002
- Partita - BWV 1004
- Partita - BWV 1006
- Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen - BWV 215
- Schweigt stille, plaudert nicht (Coffee Cantata) - BWV 211
- Sie werden aus Saba alle kommen - BWV 65
- Singet dem Herrn ein neues Lied - BWV 190
- Singet dem Herrn ein neues Lied - BWV 190a
- Sonata - BWV Anh. 153
- Sonata - BWV Anh. 185
- Sonata - BWV Anh. 186
- Sonata - BWV 1001
- Sonata - BWV 1003
- Sonata - BWV 1005
- Sonata - BWV 1014
- Sonata - BWV 1015
- Sonata - BWV 1016
- Sonata - BWV 1017
- Sonata - BWV 1018
- Sonata - BWV 1019
- Sonata - BWV 1019 a
- Sonata - BWV 1020
- Sonata - BWV 1021
- Sonata - BWV 1022
- Sonata - BWV 1023
- Sonata - BWV 1024
- Sonata - BWV 1036
- Sonata - BWV 1037
- Sonata - BWV 1038

- St John Passion - BWV 245
  - Suite - BWV 1025
  - Tilge, Höchster, meine Sünden - BWV 1083
  - Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten! - BWV 214
  - Trio - BWV 1040
  - Vergnuegte Ruh, beliebte Seelenlust - BWV 170
  - Verjaget, zerstreuet, zerruttet, ihr Sterne - BWV 249b
  - Violin Concerto - BWV 1041
  - Violin Concerto - BWV 1042
  - Violin Concerto - BWV 1045
  - Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! (Hunting Cantata) - BWV
- 208
- Weichet nur, betruebte Schatten - BWV 202
  - Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen - BWV 12
  - Widerstehe doch der Sünde - BWV 54
  - Wie schön leuchtet der Morgenstern - BWV 1
  - Wo soll ich fliehen hin - BWV 5

Bach compuso seis sonatas y partitas de esas obras (BWV 1001 a 1006), siendo la segunda de ellas la que al presente nos ocupa.

En su estructura se perciben recursos compositivos cuyos orígenes pueden hallarse en el uso de los laudistas y clavecinistas franceses de las primeras etapas del barroco, a saber, la producción de ilusiones auditivas de texturas armónicas y/o contrapuntísticas, tal y como es posible reconocer en el Double de la segunda sonata para violín solo.

Además de esas partituras, el cantor de Leipzig escribió otras seis sonatas para violonchelo solo (BWV 1007 a 1012) y una más para flauta sola (BWV 1013).

#### 1.4.-Análisis de las obras.

##### 1.4.1.-Andante

###### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	5-7	Do mayor.
Modulación a dominante.	8-12	Sol mayor.

###### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexión a supertónica.	13-15	//
Consolidación de superdominante.	16-17	La menor.
Coda.	25-29	Do mayor.

### 1.4.2.-Bourrée.

#### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-8	Si menor.
Pasaje moduladorio.	9-16	//
Cadencia.	17-20	Re mayor.

#### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Frase.	21-30	La mayor.
Pasaje moduladorio a modal.	31-38	//
Tránsito hacia tónica.	39-44	Si menor.
Desarrollo.	45-53	Si menor.
Afirmación de tónica.	54-61	Si menor.
Coda.	62-68	Si menor.

### 1.4.3.-Double

#### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-4	Si menor.
Desarrollo.	5-8	Si menor.
Pasaje moduladorio a modal.	9-14	//
Cadencia.	15-20	Re mayor.

#### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Pasaje en subtonica.	20-28	La mayor.
Inflexión a modal.	29-38	//
Inflexión a tónica.	38-44	Si menor.
Afirmación de tónica.	45-52	Si menor.
Progresión a dominante.	53-60	//
Coda.	61-68	Si menor.

### 1.5.-Sugerencias técnicas y de interpretación.

Aprovechando los recursos con los cuales fueron concebidas, estas obras ofrecen la posibilidad de producir en el escucha la impresión de varias partes independientes que se suceden unas a otras.

Es difícil, sin embargo, dar un catálogo perfecto acerca de las indicaciones rigurosamente barrocas, pues aspectos de interpretación era dejados por el compositor al arbitrio del intérprete<sup>2</sup>; éste tenía, si se me permite la expresión, la libertad de improvisar sobre la partitura su propia dinámica<sup>3</sup>.

Es importante hacer evidente cada frase, ya por medio de un silencio intencional al final de últimas nota de la frase anterior, ya por medio de un sutil acento sobre la primera

---

<sup>2</sup> Limón G. Daniel. La guitarra. p. 31.

<sup>3</sup> La Real Academia de la Lengua Española no admite el término dinámica para referir los grados de intensidad del sonido; sin embargo, por su uso lingüístico corriente, lo aceptamos en este lugar.

nota de la frase nueva, pero cuidando de no separar las frases de tal manera, que el resultado sea un conjunto de frases inconexas<sup>4</sup>.

En cuanto a la dinámica, un mismo grado de intensidad deberá aplicarse sobre toda una frase, pero contrastando con las frases inmediata anterior y posterior<sup>5</sup>.

En cuanto a la dinámica, un mismo grado de intensidad deberá aplicarse sobre toda una frase, pero contrastando con la anterior y la siguiente<sup>6</sup>.

Pueden, asimismo, usarse otros recursos presentes ya en el barroco, tales como la apoyatura, el slide, la aciacatura, el vibrato, el trino, el mordente, el grupetto o el arpeggio<sup>7</sup>. El intérprete puede sentirse con la libertad de usarlos, siempre con la condición de ser discretos en ello, sin saturar la obra con ornamentos. Sin embargo, existen algunos de ellos que sí son obligatorios, son el trino cadencial<sup>8</sup> o la apoyatura. Es importante también apuntar que las repeticiones deben contener algún ornamento<sup>9</sup>.

El Bourrée es descrito por los teóricos del siglo XVIII como alegre, y ejecutado ligera y suavemente.<sup>10</sup> Esta danza es usualmente sincopada<sup>11</sup>, con ritmos anapésticos<sup>12</sup>.

Por lo que toca al Double, debe decirse que es una variación del Bourrée<sup>13</sup>, por lo que el perfecto entendimiento de éste es necesario para la interpretación del Double, el cual debe ser articulado con claridad, para evitar que resulte una interminable y confusa serie de sonidos<sup>14</sup>

---

<sup>4</sup> Limón G. Daniel. Op. Cit. p. 38.

<sup>5</sup> Limón G. Daniel. Op. Cit. p. 40.

<sup>6</sup> Limón G. Daniel. Op. Cit. p. 40.

<sup>7</sup> Limón G. Daniel. Op. Cit. p. 44.

<sup>8</sup> Un ejemplo de éste se encuentra en la nota si del compás 26 del Andante.

<sup>9</sup> Limón G. Daniel. Op. Cit. p. 47 y 48.

<sup>10</sup> Little, Meredith. Dance and the music of J. S. Bach. Indiana University Press. Bloomington, USA, 2001. p. 35.

<sup>11</sup> Little, Meredith. Op. Cit. Pág.40.

<sup>12</sup> Little, Meredith. Op. Cit. p. 41.

<sup>13</sup> Little, Meredith. Op. Cit. p. 44.

<sup>14</sup> Little, Meredith. Op. Cit. p. 44.

Sonatina en *do mayor* Op.

71,

No. 1.

de

Mauro Giuseppe Sergio Pantaler Giuliani

(1781-1829)

y

Estudio en *sol mayor* Op.

35 No. 4

de

José Fernando Macari Sors

(1778-1839).

## 2.-MAURO GIUSEPPE SERGIO PANTALER GIULIANI.

### 2.1.-Marco histórico.

El estilo llamado Clasicismo inició en 1750, año en que muere Juan Sebastián Bach, y se prolongó hasta finales del siglo (1800), cuando aparecen las primeras obras revolucionarias de Beethoven, cuya innovación expresiva marca ya el inicio de una nueva era de la cultura musical de Occidente.

El arte clásico concibe su obra en conformidad con el realismo, al cual se ciñe siempre y cuando no se rebase el ámbito puramente sensible y terrenal. La cosmovisión clasicista aprendió a repudiar lo quimérico y sobrenatural, y a amar lo humano, la palabra humana, el carácter humano, el gesto humano, la actitud humana; únicamente lo que gustaban a través de los sentidos, sin conceder nada a la imaginación ni a los sueños, sólo lo justo, sólo lo preciso.

Consecuentes a esto, el arte musical clásico estuvo marcado por el equilibrio y la sencillez, a diferencia de lo recargado del arte barroco. A diferencia de las restantes artes, el músico clasicista no dispuso de referencias musicales de la antigüedad clásica, por lo que los compositores tomaron sus principios de la doctrina filosófica estética: medida, número y orden. El clasicismo fue un movimiento que renovó el aprecio por la antigüedad griega y romana, así como ya lo había hecho tiempo atrás el Renacimiento.

Los hallazgos arqueológicos de Herculano en 1719 fue el factor que puso nuevamente en la mira de los estudiosos la cultura clásica; pero con el descubrimiento de Pompeya en 1748 el interés todo fue puesto sobre la Grecia y la Roma antiguas. Aparecieron entonces publicaciones sobre estas civilizaciones, tales como “Antiquities of Athens”, de Stuart y Revett; “Historia del arte en la antigüedad, de Winckelmann; “Laocoonte”, de Lessing; y “Magna Grecia”, de Wilkings.

El movimiento llamado la Ilustración sustentaba un racionalismo radical hacia todos los órdenes de la cultura; ésta fue la expresión de las clases con abundancias de riquezas y bienes, que comenzaba a dominar el escenario político, y se oponía al sistema monárquico y a los privilegios de la nobleza; estas ideas fueron plasmadas en la Enciclopedia, que inició en 1751 y culminó hasta 1772.

En 1789, y como uno de los frutos del pensamiento Ilustrado, son definidos los Derechos del Hombre y del Ciudadano, que decretan la libertad, la igualdad, la fraternidad y la propiedad.

En Francia, de 1789 a 1799 se lleva a cabo la insurrección que culmina con la Burguesía en el poder gobernante y derrocado el antiguo régimen absolutista. Por su parte, y gracias a sus campañas militares, Napoleón Bonaparte se hace coronar emperador e inicia toda una reorganización de la sociedad francesa.

En el campo intelectual sobresalen los filósofos alemanes Emmanuel Kant, quien proponía en su *Crítica de la Razón Pura*, toda una revolución en la concepción psicológica del hombre, y George Hegel, que sustentaba una teoría cosmológica del universo basada en el pensamiento de Heráclito de Éfeso.<sup>15</sup>

## 2.2.-Aspectos biográficos.

Mauro Giuliani nació el 27 de Julio de 1781 en Bisceglie, un pequeño pueblo en Apulia, situado en la costa Adriática, como a 35 Km. al noroeste de Bari.

Aunque él fue natural de Bisceglie, su centro de estudio era Barletta, adonde él se mudó con su hermano Nicolás en los primeros años de su vida. Su primer entrenamiento instrumental fue en el cello, que nunca abandonó. Se dedicó posteriormente a la guitarra, haciéndose un ejecutante muy experto en ella en un tiempo corto.

Giuliani definió un nuevo papel de la guitarra en el contexto de la música europea. Fue conocido por las cifras más elevadas de la sociedad austríaca y por los compositores más notables, tales como Rossini y Beethoven. En 1815 apareció con el pianista Johann Nepomuk Hummel (seguido más adelante por Ignaz Moscheles), el violinista Mayseder y el cellista Merk, en una serie de conciertos en los jardines botánicos del palacio de Schönbrunn, los cuales fueron llamados el "Dukaten Concerte", por el precio del boleto, que era un ducat. Estos conciertos dieron prominencia a Giuliani en el ambiente musical de la ciudad. En 1815, él era el artista oficial del concierto para las celebraciones del congreso en Viena. Dos años anteriores, el 8 de diciembre de 1813, él interpretó el cello en el estreno de la séptima sinfonía de Beethoven.

En Viena Giuliani tenía éxito de menor importancia como compositor; trabajó sobre todo con el editor Artaria, que publicó la mayor parte de sus trabajos para la guitarra. Giuliani desarrolló aquí una reputación en la enseñanza; entre sus estudiantes estaban Bobrowicz y Horetzky.

---

<sup>15</sup> Gutiérrez Sáenz, Raúl. *Historia de las doctrinas filosóficas*. Ed. Esfinge. México, 2003. p. p. 132 a 153.

En Giuliani 1819 deja Viena, principalmente por razones financieras: sus cuentas bancarias fueron confiscadas para pagar a sus deudores. Volvió a Italia, pasando tiempo en Trieste y Venecia, y finalmente en Roma.

El compositor viajaba con su hija Emilia, que nació en 1813. Fue educada en el convento de monjas L'adorazione del Gesù a partir de 1821 a 1826, junto con la hija ilegítima Maria.

En julio de 1823 comenzó una serie de viajes frecuentes a Nápoles para estar con su padre, que estaba seriamente enfermo. En Nápoles Giuliani encontraría una recepción mejor a su arte de la guitarra, y allí pudo publicar otros trabajos para la guitarra con los editores locales.

En 1826 tocó en Portici ante Francisco I y su corte. En este período, que podríamos llamar el período napolitano, apareció con frecuencia en concierto a dúo con su hija Emilia, quien había llegado a ser una ejecutante experta en la guitarra.

Existen trabajos didácticos numerosos, entre los cuales está un método para la guitarra que es utilizada con frecuencia por los profesores aún hoy.

Un crítico que lo escuchó en 1808 comentó de él: "...entonces oí a un guitarrista que tocó tan perfectamente su instrumento, que me hizo recordar la antigua y fina época del laúd".

A fines de 1828 la salud de nuestro autor empezó a decaer; pasó unos años en Roma, donde conoció a Rossini, y se estableció finalmente en Nápoles, donde murió en mayo de 1829.

### 2.3.-Obra para guitarra.

La obra para guitarra de Giuliani fue compuesta en tres períodos, el primero se sitúa de 1808 hasta 1812, el segundo abarca desde 1813 hasta 1818, finalmente el último período comprende desde 1819 hasta su muerte diez años después.

Entre sus obras para guitarra se encuentran conciertos para guitarra y orquesta, una serie de fantasías, varias sonatas para violín y guitarra, un método para guitarra, un quinteto y algunos dúos para voz y guitarra. Su *Rossiniane*, que son popurríes finos basados en diversos temas de Rossini, además de arreglos espléndidos a dos guitarras de overturas del mismo autor. La obra para guitarra de Giuliani comprende más de ciento cincuenta piezas para ese instrumento. La mayoría de ellas fue editada y publicada en Viena, Leipzig y París.

Las composiciones de Giuliani requieren –casi siempre- un cierto grado de virtuosismo. Entre las más célebres pueden mencionarse las siguientes:<sup>16</sup>

- Variazioni , de Op. Sys.. 2 (guitarra) c. 1810
  
- Tre Rondò , de Op. Sys.. 3 (guitarra) c. 1811
  
- Variazioni , de Op. Sys.. 4 (guitarra) c. 1810
- Rondò , de Op. Sys.. 5 (guitarra) c. 1810
- Variazioni , de Op. Sys.. 5 (guitarra) c. 1815
- Variazioni , de Op. Sys.. 6 (guitarra) c. 1828
- Variazioni , de Op. Sys.. 7 (guitarra) c. 1807
- Tre Rondò , de Op. Sys.. 8 (guitarra) c. 1826
- Variazioni , de Op. Sys.. 9 (guitarra) c. 1810
- Divertimenti , de Op. Sys.. 10 (guitarra) c. 1826
- Capriccio, de Op. Sys. 11 (guitarra) c. 1810
- Dodici Monferrine , de Op. Sys.. 12 (guitarra) c. 1825
- Tre Romanze , de Op. Sys.. 13 (violín y guitarra)
- Sei Rondò , de Op. Sys.. 14 (guitarra) c. 1811
- Sonata , de Op. Sys.. 15 (guitarra) c. 1812
- Raccolta , de Op. Sys.. 16 (guitarra) c. 1810
- Sedici Landler , de Op. Sys.. 16 (dos guitarras) c. 1811
- Tre Rondò , de Op. Sys.. 17 (guitarra) c. 1813
- Pote Pourri , de Op. Sys.. 18 (guitarra) c. 1808
- Tre Rondò , de Op. Sys.. 18 (guitarra)
- Serenata , de Op. Sys.. 19 (violín, cello y guitarra) c. 1810
- Variazioni , de Op. Sys.. 20 (guitarra) c. 1810
- Dodici Valzer , de Op. Sys.. 21 (guitarra) c. 1811
- Tre Romanze , de Op. Sys.. 22 (voz y guitarra o pianoforte), c. 1810
- Dodici Valzer , de Op. Sys.. 23 (guitarra) c. 1811
- Variazioni , de Op. Sys.. 24 (violín y guitarra), c. 1811
- Dúo Concertante , de Op. Sys.. 25 (violín y guitarra)
- Pote Pourri , de Op. Sys.. 26 (guitarra) c. 1810
- Romanza , de Op. Sys.. 27 (voz y guitarra o pianoforte), c. 1811

---

<sup>16</sup>[http://216.109.124.98/language/translatedPage2?lp=en\\_es&text=http%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FMauro\\_Giuliani&.intl=mx&frame=translatedPage&who=gsp](http://216.109.124.98/language/translatedPage2?lp=en_es&text=http%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FMauro_Giuliani&.intl=mx&frame=translatedPage&who=gsp)

- Pote Pourri , de Op. Sys.. 28 (guitarra) c. 1811
- Divertimenti , de Op. Sys.. 29 (guitarra) c. 1828
- Concerto , de Op. Sys.. 30 (guitarra y orquesta), c. 1812
- Pote Pourri , de Op. Sys.. 31 (guitarra) c. 1811
- Variazioni , de Op. Sys.. 32 (guitarra) c. 1810
- Dodici Scozzesi , de Op. Sys.. 33 (guitarra)
- Variazioni , de Op. Sys.. 34 (guitarra) c. 1810
- Grandi Variazioni Concertanti , de Op. Sys.. 35 (dos guitarras) c. 1833
- Gran Concerto , de Op. Sys.. 36 (guitarra y orquesta), c. 1812
- Gran Concerto , de Op. Sys.. 36 (guitarra y pianoforte), c. 1824
- Divertimenti , de Op. Sys.. 37 (guitarra)
- Variazioni , de Op. Sys.. 38 (guitarra) c. 1812
- Sei Cavatine , de Op. Sys.. 39 Canto e Chitarra
- Divertimenti , de Op. Sys.. 40 (guitarra) c. 1816
- Aria Variata , de Op. Sys.. 41 (guitarra) c. 1812
- Pote Pourri , de Op. Sys.. 42 (guitarra) c. 1811
- Raccolta , de Op. Sys.. 43 (guitarra) c. 1813
- Dodici Landler , de Op. Sys.. 44 (guitarra) c. 1811
- Variazioni , de Op. Sys.. 45 (guitarra) c. 1811
- Raccolta , de Op. Sys.. 46 (guitarra) c. 1812
- Variazioni , de Op. Sys.. 47 (guitarra) c. 1812
- Ventiquattro Studi , de Op. Sys.. 48 (guitarra) c. 1811
- Variazioni , de Op. Sys.. 49 (guitarra) c. 1813
- Le Papillon , de Op. Sys.. 50 (guitarra)
- Progresista de Ventotto Lezioni , de Op. Sys.. 51 (guitarra)
- Gran Duetto Concertante , de Op. Sys.. 52 (flauta o violín y guitarra), c. 1812
- Pote Pourri de Grande , de Op. Sys.. 53 (flauta o violín y guitarra)
- Raccolta , de Op. Sys.. 54 (guitarra), c. 1816
- Dodici Landler , de Op. Sys.. 55 (guitarra)
- Divertimenti , de Op. Sys.. 56 (guitarra) c. 1817
- Dodici Valzer , de Op. Sys.. 57 (guitarra) c. 1817
- Sei Landler, Sei Valzer, Sei Scozzesi , de Op. Sys.. 58 (guitarra) c. 1820
- Raccolta , de Op. Sys.. 59 (guitarra) c. 1822
- Variazioni , de Op. Sys.. 60 (guitarra)

- Grande Overture , de Op. Sys.. 61 (guitarra) 1809
- Raccolta , de Op. Sys.. 61 (guitarra) c. 1820
- Variazioni , de Op. Sys.. 62 (guitarra) c. 1812
- Variazioni , de Op. Sys.. 63 (violín y guitarra)
- Variazioni , de Op. Sys.. 64 (guitarra) c. 1808
- Gran Quintetto , de Op. Sys.. 65 (dos violines, violas, cello y guitarras), c.

1812

- Tre Rondò , de Op. Sys.. 66 (guitarra) c. 1817
- Tre Rondò , de Op. Sys.. 66 (dos guitarras) c. 1828
- Pote Pourri de Grande , de Op. Sys.. 67 (dos guitarras)
- Pote Pourri , de Op. Sys.. 67 (guitarra y pianoforte), c. 1818
- Rondò debido , de Op. Sys.. 68 (guitarra y pianoforte), c. 1820
- Raccolta , de Op. Sys.. 69 (dos guitarras)
- Gran Concerto , de Op. Sys.. 70 (guitarra y orquesta), c. 1822
- Gran Concerto , de Op. Sys.. 70 (guitarra y pianoforte), c. 1824
- Tre Sonatine , de Op. Sys.. 71 (guitarra) c. 1810
- Variazioni , de Op. Sys.. 72 (guitarra) c. 1810
- Bagatela , de Op. Sys.. 73 (guitarra) c. 1810
- Raccolta , de Op. Sys.. 74 (flauta o violín y guitarra), c. 1810
- Dodici Landler , de Op. Sys.. 75 (dos guitarras) c. 1810
- Venti Landler , de Op. Sys.. 75 (flauta o violín y guitarra), c. 1810
- Pote Pourri , de Op. Sys.. 76 (flauta o violín y guitarra), c. 1817
- Duettino , de Op. Sys.. 77(flute o violín y guitarra), c. 1815
- Divertimenti , de Op. Sys.. 78 (guitarra)
- Cavatina , de Op. Sys.. 79 (voz y guitarra o pianoforte), c. 1807
- Dodici Valzer , de Op. Sys.. 80 (guitarra)
- Variazioni , de Op. Sys.. 81 (flauta o violín y guitarra), c. 1819
- Grande Serenata , de Op. Sys.. 82 (flauta o violín y guitarra), c. 1822
- Sei Preludi , de Op. Sys.. 83 (guitarra) c. 1817
- Variazioni , de Op. Sys.. 84 (flauta o violín y guitarra), 1817
- Gran Duetto Concertante , de Op. Sys.. 85 (flauta o violín y guitarra), c. 1817
- Diciotto Divertimenti , de Op. Sys.. 86 (flauta o violín y guitarra), c. 1815
- Variazioni Brillanti , de Op. Sys.. 87 (guitarra) c. 1815
- Grandi Variazioni , de Op. Sys.. 88 (guitarra)

- Sei Lieder , de Op. Sys.. 89 (soprano y guitarra)
- Grandi Variazioni , de Op. Sys.. 91 (guitarra)
- Pote Pourri de Grande , de Op. Sys.. 92 (guitarra y pianoforte), c. 1818
- Pote Pourri de Grande , de Op. Sys.. 93 (guitarra y pianoforte), c. 1821
- Dodici Landler , de Op. Sys.. 94 (dos guitarras) c. 1814
- Sei Ariette , de Op. Sys.. 95 (voz y guitarra o pianoforte), c. 1816
- Tre Sonate Brillanti , de Op. Sys.. 96 (guitarra)
- Variazioni , de Op. Sys.. 97 (guitarra) c. 1820
- Studi , de Op. Sys.. 98 (guitarra) c. 1819
- Variazioni , de Op. Sys.. 99 (guitarra) c. 1825
- Studi , de Op. Sys.. 100 (guitarra)
- Variazioni , de Op. Sys.. 101 (guitarra) c. 1819
- Variazioni , de Op. Sys.. 102 (guitarra) c. 1825
- Variazioni , de Op. Sys.. 103 (guitarra) c. 1819
- Variazioni , de Op. Sys.. 104 (guitarra y pianoforte), c. 1840
- Variazioni , de Op. Sys.. 105 (guitarra) c. 1815
- Cinque Divertimenti , de Op. Sys.. 106 (guitarra) c. 1818
- Tema di Handel ("el herrero armonioso "del un) del su de Variazioni , de Op. Sys..

107 (guitarra) c. 1828

- Pote Pourri , de Op. Sys.. 108 (guitarra) c. 1825
- Gran Rondò , de Op. Sys.. 109 (guitarra) c. 1825
- Marcia Variata , de Op. Sys.. 110 (guitarra) c. 1828
- Raccolta , de Op. Sys.. 111 (guitarra) c. 1827
- Variazioni , de Op. Sys.. 112 (guitarra) c. 1825
- Fughetta , de Op. Sys.. 113 (guitarra) c. 1829
- Variazioni , de Op. Sys.. 114 (guitarra) c. 1829
- Dieci Valzer , de Op. Sys.. 116 (dos guitarras) c. 1831
- Variazioni , de Op. Sys.. 118 (guitarra) c. 1821
- Rossiniana , de Op. Sys.. 119 (guitarra) c. 1820
- Rossiniana , de Op. Sys.. 120 (guitarra) c. 1821
- Rossiniana , de Op. Sys.. 121 (guitarra) c. 1821
- Rossiniana , de Op. Sys.. 122 (guitarra) c. 1824
- Rossiniana , de Op. Sys.. 123 (guitarra) c. 1824
- Rossiniana , de Op. Sys.. 124 (guitarra) c. 1828

- Sei Arie Nazionali Irlandesi , de Op. Sys.. 125 (guitarra) c. 1825
- Serenata , de Op. Sys.. 127 (flauta o violín y guitarra), c. 1827
- Variazioni Concertanti , de Op. Sys.. 130 (dos guitarras) c. 1840
- Tre Polonesi Concertanti , de Op. Sys.. 137 (dos guitarras) c. 1836
- Variazioni, op. 138 (guitar) c. 1828
- Ventiquattro Lezioni, op. 139 (guitar) c. 1840
- Variazioni, op. 140 (guitar) c. 1840
- Variazioni, op. 141 (guitar) c. 1842
- Variazioni, op. 142 (guitar) c. 1842
- Variazioni, op. 143 (guitar) c. 1842
- Quattro Variazioni e Finale, op. 144 (guitar) c. 1842
- Variazioni, op. 145 (guitar) c. 1842
- Variazioni, op. 146 (guitar) c. 1828
- Variazioni, op. 147 (guitar) c. 1836
- Giulianate, op. 148 (guitar) c. 1832
- Pastorale, op. 149 (two voices, flute & guitar), c. 1830
- Gran Sonata Eroica, op. 150 (guitar) c. 1843
- Allegro Cantabile, (guitar) c. 1829
- Canzonetta, (voice & guitar or pianoforte), c. 1820
- Cavatina, (guitar) c. 1834
- Cavatina, (guitar) c. 1829
- Cavatina, (voice & guitar)
- Dodici Controdanze, (guitar) c. 1828
- Due Rondoncini, (guitar) c. 1828
- Duetto, (guitar) c. 1828
- Gran Duo Concertante, (guitar & pianoforte)
- Grandi Variazioni e Polonese, (guitar & pianoforte), c. 1825
- Marcia, (guitar) c. 1824
- Marcia, (guitar) c. 1828
- Ouverture, (guitar) c. 1820
- Raccolta, (voice & guitar)
- Raccolta Di Valzer, (guitar) c. 1828
- Riduzione d'Opera, (guitar) c. 1834
- Rondò e Valzer, (guitar) c. 1828

- Rondoncino Brillante, (guitar)
- Rondoncino e Due Valzer, (guitar) c. 1828
- Seconda Polonese, (flute or violin & guitar), 1816
- Sei Arie Nazionali Scozzesi, (guitar) c. 1836
- Sei Controdanze, (guitar) c. 1828
- Sinfonia, (two guitars) c. 1833
- Sinfonia, (two guitars) c. 1833
- Sinfonia, (two guitars) c. 1833
- Sinfonia, (guitar) c. 1831
- Sinfonia, (two guitars) c. 1832
- Sinfonia, (guitar) c. 1825
- Sinfonia, (guitar) c. 1827
- Tarantella, (two guitars) c. 1837
- Tre Rondò, (guitar) c. 1828
- Tre Sonatine, (guitar) c. 1828
- Variazioni, (guitar) c. 1833 .

Giuliani compuso también piezas para guitarra y otros instrumentos, como violín, violonchelo, flauta y tres conciertos para guitarra y orquesta. En su tiempo -y hasta hoy-, se creía que la guitarra era un instrumento de sonoridad deficiente para tomar parte en una orquesta sinfónica.

## 2.4.-Análisis de las obras.

### 2.3.1.-Alegretto maestoso.

#### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-8	Do mayor.
Inflexión a supertónica.	8-12	Do mayor.
Tema.	13-16	Do mayor.

#### Primera variación.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	16-24	Do mayor.
Inflexión a supertónica.	24-28	Do mayor.
Tema.	29-32	Do mayor.

#### Segunda variación.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	32-40	Do mayor.
Inflexión a supertónica.	40-44	Do mayor.
Tema.	45-48	Do mayor.

#### Tercera variación.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	48-56	Do mayor.
Inflexión a supertónica.	56-60	Do mayor.
Tema.	61-63	Do mayor.

Coda.	64-72	Do mayor.
-------	-------	-----------

### 2.5.2.-Minuetto.

#### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-4	Fa mayor.
Inflexión a la dominante.	5-8	//
Repetición del tema.	9-12	Fa mayor.
Cadencia.	13-16	Fa mayor.

#### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexión a la dominante.	17-20	//
Preparación para tónica.	21-29	//

Coda.	30-37	Fa mayor.
-------	-------	-----------

### 2.5.3.-Trío.

#### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-8	Fa mayor.

#### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexiones a dominante.	8-18	//
Resolución a la tónica.	19-22	Fa mayor.

Coda.	23-29	Fa mayor.
-------	-------	-----------

#### 2.5.4.-Rondó.

##### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Introducción.	1-8	Do mayor.
Tema A.	8-16	Do mayor.
Inflexión a dominante.	16-25	//

##### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema B.	26-32	Sol mayor.
Tema A.	32-40	Do mayor.

##### Parte C.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexión a superdominante.	40-48	La menor.
Progresión por cuartas.	48-56	//
Modulación a tonalidad original.	56-65	//
Inflexión a la dominante.	66-73	//

##### Parte D.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema B.	74-80	Sol mayor.
Tema A.	81-88	Do mayor.

  

Coda.	89-98	Do mayor.
-------	-------	-----------

### 2.5.5.-Sugerencias técnicas y de interpretación.

Estas piezas deben ser tocadas con la intención de expresar la elegancia dentro del contexto musical en la que fueron concebidas, cuidando un fraseo simétrico<sup>17</sup>, varios recursos como el stacatto y el ligado fueron usados por los músicos clásicos como factores agógicos<sup>18</sup>.

El ejecutante puede usar de los sonidos armónicos, con la condición de que sea muy cauteloso en su utilización<sup>19</sup>; otro recurso usado ya en el período clásico es el trémolo, el cuál lucirá más convenientemente sobre notas largas<sup>20</sup>. Aún podrían sugerirse otros ornamentos presentes en la música de este período (sonidos producidos con la mano izquierda sola, arpegios apagados, ligados, imitaciones de otros instrumentos, portamentos, apoyaturas simple y doble, arrastre, trinos etc.); claro está que no todos estos adornos serán posibles en las piezas que al presente comentamos, pero siempre será provechoso para el intérprete conocerlos<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Limón G., Daniel. La guitarra. Op. Cit. p. 58.

<sup>18</sup> Limón G., Daniel. La guitarra. Op. Cit. p. 59.

<sup>19</sup> Sor nos ha recomendado en su Método completo para guitarra lo siguiente: “Es necesario ser muy sobrios en el uso de los sonidos armónicos”.

<sup>20</sup> Limón G., Daniel. La guitarra. Op. Cit. p. 62.

<sup>21</sup> Limón G., Daniel. La guitarra. Op. Cit. p. p. 63 a 72.

## 2.6.- JOSÉ FERNANDO MACARI SORS.

### 2.6.1.-Aspectos biográficos.<sup>22</sup>

Fernando Sor nació en Barcelona el catorce de Febrero de 1778. Recibió los estudios musicales fundamentales en el monasterio de Montserrat, cerca de Barcelona. Su interés por la guitarra comenzó a temprana edad, y algo que lo inspiró fue la música para guitarra de Federico Moretti.<sup>23</sup> En el temprano siglo XIX, Fernando Sor inició el movimiento de búsqueda de nuevos matices en la guitarra, que aún hoy continúa, para llevar a la guitarra a un plano de seriedad técnica y de concierto; él fue uno de los pioneros que preparó el terreno para la incursión de la guitarra en las salas de concierto, la cual culminó con Andrés Segovia.<sup>24</sup>

Según la tradición familiar, Sor debía seguir la carrera militar, pero el amor por la música lo cautivó desde el momento en que su padre le introdujo en la ópera italiana, el estilo de la cual lo influiría de tal manera, que es perceptible los recursos italianos en muchas de las obras sorianas.<sup>25</sup>

A la edad de ocho años, Sor ya era un guitarrista experimentado; tanto, que no tuvo obstáculos para ingresar al Monasterio de Montserrat cuando el abad oyó hablar de su notable musicalidad. A los dieciocho años, cuando su padre muere, Sor había ya compuesto su primera ópera y varias obras tempranas para la guitarra.

Alrededor de los veintidós años, Sor encontró en Madrid a su primer mecenas, la duquesa de Alba, quien también protegía al pintor Goya. La duquesa era flexible con sus artistas, pues dejaba que éstos trabajaran en sus propios proyectos y al ritmo que ellos consideraran conveniente.

En 1808, cuando el ejército francés, al mando de general Napoleón Bonaparte invadió España, el gran barcelonés tuvo a oportunidad de escribir música con contenidos nacionalistas, ya sea para guitarra sola o acompañando un canto. El ejército español fue derrotado por los franceses, y Sor aceptó un puesto administrativo en el nuevo gobierno; pero al ser finalmente expulsados los invasores, los españoles que tuvieran algún trato amistoso con los invasores fueron desterrados por considerarlos traidores a España, y Sor

---

<sup>22</sup> Por ser Fernando Sor contemporáneo de Mauro Giuliani, véase la sección 2.1 para el contexto histórico correspondiente.

<sup>23</sup> Enciclopedia Espasa- Calpe, S. A. Madrid, España, 1927. Tomo LVII. p. 583.

<sup>24</sup> Guitar Series Composer. Fernando Sor. Shattinger- Internacional Music Corp., New York, N. Y., 1978. p. 1.

<sup>25</sup> <http://www.classicalguitar.net/artists/sor/>

corrió con esta suerte, y jamás volvería a España y, por supuesto, viajó hacia Francia, donde radicaría toda su vida y compondría su obra musical más importante.<sup>26</sup>

Sor compuso y ofreció recitales en España hasta 1813. Después pasó dos años en París y luego en Londres en 1815. Durante los siete años que radicó en Londres, Sor actuó en muchos conciertos, enseñó canto, publicó obras para piano y composiciones para guitarra. Su presencia en Londres ayudó impulsar a la guitarra como un instrumento serio.<sup>27</sup>

Entre 1823 y 1827, Sor ejecutó y se desempeñó como compositor en Rusia, París, Berlín, Varsovia y San Petersburgo. En 1827 retornó a París y se consagró totalmente al estudio de la guitarra.<sup>28</sup>

Fernando Sor es probablemente el guitarrista más conocido dentro del período de la primera edad de oro de la guitarra. No obstante que Sor es más conocido por sus trabajos para guitarra, también escribió música para piano, ballet clásico y ópera.<sup>29</sup>

En 1827, Sor decidió dejar de viajar y se establece en la capital francesa; allí produce la mayor parte de su música más célebre, como los Noventa y siete estudios y el Tema y variaciones sobre la Flauta mágica Op. 9, de Mozart, la cual es quizá la pieza más reconocida y de más difícil interpretación que haya escrito. Pertenece a este período su Método para guitarra.

Sor fue elogiado durante su vida y también después de su muerte, sobresale esta frase de William Newman: “Es alto el valor creativo de las sonatas sorianas; las ideas son frescas, las armonías distintas y ricas las modulaciones”.

Como compositor para guitarra, Sor alcanzó nuevas alturas. Sus abundantes piezas didácticas tuvieron éxito en el énfasis de problemas técnicos sin sacrificar el contenido musical. Sor fue un ejecutante talentoso quién fue lo suficientemente humilde para reconocer en Dionisio Aguado a un instrumentista más avezado.<sup>30</sup>

Fernando Sor muere en París el doce de Julio de 1839, a los sesenta y dos años, dejando un legado que ha sido continuado por casi doscientos años. El mundo de la guitarra clásica debe mucho a Fernando Sor, porque él llevo la guitarra desde la oscuridad hasta alturas nunca imaginadas.

---

<sup>26</sup> [http://www.brujula.net/wiki/Fernando\\_Sor](http://www.brujula.net/wiki/Fernando_Sor)

<sup>27</sup> Guitar Series Composer. Fernando Sor. Op. cit. p. 1.

<sup>28</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando\\_Sor](http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Sor)

<sup>29</sup> <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1144>

<sup>30</sup> Guitar Series Composer. Fernando Sor. Op. Cit. p. 1.

## 2.7.-Obra para guitarra.

Aunque nuestro autor era de origen español, la música que escribió para guitarra tiene todo el estilo de la escuela vienesa. Fernando Sor es considerado como uno de los compositores más prolíficos para este instrumento de origen moro español, y ha recibido el epíteto de “El Beethoven de la guitarra.”

A los diecinueve años escribió la ópera “Telémaco”, y en 1820 escribió tres Ballet clásicos para el público ruso, en los que se encuentra “Cendrillion”, que resultó ser un éxito para el público y sus críticos.

Es importante destacar su labor como educador, y su “Methode pour la Guitare”, publicado en 1830 es una prueba de ello. Este método fue traducido al alemán y al italiano en 1831, y un año después al inglés.

La compilación de veinte de sus Estudios ha sido ampliamente utilizada por los estudiantes de guitarra hasta nuestros días. Escribió también “Variaciones sobre un tema de Mozart”, y el “Andantino op. 35 no. 2. Otras obras importantes son:<sup>31</sup>

### *Solos:*

Op. 1: Six Divertimentos

Op. 2: Six Divertimentos

Op. 3: Theme and Variations

Op. 4: Fantasia

Op. 5: Six petites pièces

Op. 6: Twelve Studies

Op. 7: Fantasia

Op. 8: Six Divertimentos

Op. 9: Variations on a Theme of Mozart

Op. 10: Troisième Fantaisie

Op. 11: Deux thèmes variés et douze menuets

Op. 12: Quatrième Fantaisie

Op. 13: Six Divertimentos

Op. 14: Sonata "Grand Solo"

Op. 15(a): Folies d'Espagne & minuet

---

<sup>31</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Fernando\\_Sor](http://it.wikipedia.org/wiki/Fernando_Sor)  
[http://www.brujula.net/wiki/Fernando\\_Sor](http://www.brujula.net/wiki/Fernando_Sor)

Op. 15(b): Sonata  
Op. 15(c): Thème varié  
Op. 16: Variations on "Nel cor più non mi sento"  
Op. 17: Six Waltzes  
Op. 18: Six Waltzes  
Op. 19: Six airs from The Magic Flute  
Op. 20: Theme and Variations  
Op. 21: Les Adieux  
Op. 22: Grand Sonata  
Op. 23: Fifth Divertissement  
Op. 24: Huit petites pièces  
Op. 25: Second grand sonata  
Op. 26: Variations on "Que ne suis-je la fougère"  
Op. 27: Variations on "Gentil housard"  
Op. 28: Variations on "Malbroug"  
Op. 29: Twelve Studies  
Op. 30: Fantaisie  
Op. 31: 24 Leçons progressives  
Op. 32: Six petites pièces  
Op. 33: Trois pièces de société  
Op. 35: 24 Exercices très utiles  
Op. 36: Trois pièces de société  
Op. 37: Serenade  
Op. 40: Variations on "Ye banks and braes o' bonnie Doune"  
Op. 42: Six petites pièces  
Op. 43: Mes ennuis, six bagatelles  
Op. 44: 24 petites pièces  
Op. 45: Voyons si c'est ça  
Op. 46: Souvenir d'amitié  
Op. 47: Six petites pièces progressives  
Op. 48: Est-ce bien ça?  
Op. 50: Le calme  
Op. 51: A la bonne heure  
Op. 52: Fantaisie villageoise

- Op. 54: Morceau de concert
- Op. 56: Souvenirs d'une soirée à Berlin
- Op. 57: Six valse et un galop
- Op. 58: Fantaisie
- Op. 59: Fantaisie élégiaque
- Op. 60: Introduction à l'étude de la guitare

Duos :

- Op. 34: L'Encouragement
- Op. 38: Divertissement
- Op. 39: Six Valses
- Op. 41: Les deux amis
- Op. 44 bis: Six Valses
- Op. 49: Divertissement militaire
- Op. 53: Le premier pas vers moi
- Op. 54 bis: Fantaisie
- Op. 55: Trois duos
- Op. 61: Trois petits divertissements
- Op. 62: Divertissement
- Op. 63: Souvenir de Russie

## 2.8.-Análisis de las obras.

### 2.8.1.-Estudio en Sol mayor.

#### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-8	Sol mayor.
Reexposición del tema.	9-16	Sol mayor.

#### Parte B.

Exposición.	Número de compás	Región tonal.
Inflexión a dominante.	17-24	//
Tema.	25-31	Sol mayor.
Coda.	32-36	Sol mayor.

## 2.9.--Sugerencias técnicas y de interpretación.

Con el fin de dar un mayor interés a este pequeño Estudio, se ha dividido en dos partes principales A y B. La parte A comprende desde el compás 1 hasta el 16, llegando al cual el ejecutante puede repetir toda esa sección, ad libitum.

La parte B abarca, por lo tanto, desde el compás 17 hasta el final del Estudio, con su respectiva repetición ad libitum.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Para un mayor enriquecimiento en las técnicas de interpretación, remitimos al lector a lo dicho en la sección 2.5.5 del presente escrito.

Prélude

y

Courante

de

Manuel María Ponce

(1886-1948).

#### 4.-MANUEL MARÍA PONCE.

##### 4.1. Contexto histórico.

El desarrollo del movimiento histórico del siglo XIX coincidió con el resurgimiento del espíritu nacional y la acentuación de la personalidad colectiva de los pueblos; esto provocó la aparición de las literaturas regionales; fue el corolario natural de los postulados de la revolución francesa.

En el arte, el arte de este siglo surge como la antítesis del clasicismo y aparecen los géneros líricos y descriptivos. En el nuevo lenguaje musical surgió el tema o idea central, con Héctor Berlioz, compaginándose con el leitmotiv wagneriano y la expansión del recitativo de Giuseppe Verdi.

##### México en el siglo XIX.

En el largo periodo que el general Porfirio Díaz ocupó la Presidencia de la República Mexicana se hicieron más evidentes y cruentas las abismales diferencias en riqueza, educación y bienestar entre la inmensa mayoría del pueblo y el reducido grupo que, al amparo del poder del gobierno porfirista, gozaba prácticamente de todos los privilegios, a costa de condenar a la miseria a esa mayoría ya harta de su pobreza e ignorancia.<sup>33</sup>

Aunque la miseria corroía los cimientos de la sociedad mexicana, finalmente no afloraba de manera abierta debido a la ancestral sumisión y al control que las poderosas fuerzas locales mantenían sobre un pueblo hundido en la ignorancia. Pero la falta de libertades políticas, que se traducían en la escasa posibilidad para las clases medias emergentes de ascender socialmente y tener acceso a los puestos de mando y la riqueza, fue abriendo paso a los reclamos y exigencias de éstas, hasta llegar al estallido de la violencia armada. Precisamente fueron esas clases ilustradas, que contaban con la preparación y el conocimiento de la situación real del país, quienes plantearon la necesidad y después la exigencia de que se abrieran los cauces para tener la oportunidad de ocupar los puestos que

---

<sup>33</sup> Córdova, Arnaldo. La ideología de la revolución mexicana. Ediciones Era. México, 1991. p. p. 19 a 25.

ya de antiguo se encontraban en las mismas manos, ahora cansadas y viejas, de los beneficiarios de la paz porfiriana.<sup>34</sup>

A raíz de que el propio general Porfirio Díaz expresara –en una famosa entrevista que le hiciera en 1908 el periodista norteamericano James Creelman- que México ya se encontraba preparado para la democracia, se comenzaron a formar clubes y partidos políticos con la esperanza de poder participar en la ya próxima contienda electoral, que imaginaron libre y abierta, y que tendría lugar en 1910. Ante esa situación, había quienes consideraban que se debía actuar con prudencia y que, antes de que se diera un cambio total y radical en los altos puestos políticos, debería mantenerse como presidente al general Porfirio Díaz y cambiar únicamente al vicepresidente, quien debería aprender a gobernar, para que cuando faltara Díaz los cambios se dieran sin sobresaltos ni riesgos y el pueblo mexicano comenzara a gozar de una auténtica vida democrática. Pero la idea del propio general Porfirio Díaz no coincidía con la de aquellos que habían creído en sus palabras, como Francisco I. Madero, quien se había dado a la tarea de recorrer el país promoviendo su candidatura a la presidencia, mediante la constitución del Partido Antirreeleccionista.<sup>35</sup>

En junio de 1910 se llevaron a cabo unas elecciones nada democráticas; Madero había sido encarcelado previamente y Díaz resultó electo presidente para un nuevo período, el séptimo, ahora de seis años, acompañado de Ramón Corral como vicepresidente. Como resultado, Madero proclamó el Plan de San Luis, en el que hizo un llamado a las armas, como parte de su denuncia contra unas elecciones fraudulentas. La revuelta debía estallar el 20 de noviembre y, ante este llamado, en muchas partes del país se levantaron grupos armados contra el gobierno porfirista. Los hermanos Serdán, en la ciudad de Puebla, se encontrarían entre las primeras víctimas de la represión de las fuerzas federales, cuyos esfuerzos finalmente resultaron ineficaces para detener el movimiento revolucionario, al que se adhirieron personajes como Pascual Orozco y Francisco Villa, entre otros<sup>36</sup>.

La revolución maderista se fue extendiendo por gran parte del país, teniendo al Norte como escenario de importantes triunfos, con lo que el ejército porfirista, a pesar de que en el fondo permaneció casi intacto, fue derrotado. Así, el general Porfirio Díaz se vio

---

<sup>34</sup> Mares, Roberto. *Porfirio Díaz*. Grupo Editorial Tomo S. A. De C. V. México, 2003. p. 75.

<sup>35</sup> Gómez Pérez, Marco Antonio. *Pancho Villa*. Grupo Editorial Tomo S. A. De C. V. México, 2004. p. 64.

<sup>36</sup> El lector puede consultar esta información en el museo-casa de Aquiles Serdán, en Puebla, donde se dan explicaciones aún más detalladas.

obligado a presentar su renuncia a la presidencia y tomar el camino del exilio, mediante la firma del Tratado de Ciudad Juárez, el 21 de mayo de 1911. De esta manera, se puso punto final a una época de casi 34 años del ejercicio del poder unipersonal, para abrir paso, no sin dificultades y contradicciones, a otra etapa de la historia mexicana, en la que se trataría de hacer efectivo el lema maderista de "sufragio efectivo, no reelección". Por lo pronto, como consecuencia del triunfo de la revolución maderista y la firma del Tratado de Ciudad Juárez, Francisco León de la Barra –quien fungía como ministro de Relaciones Exteriores-, asumió interinamente la Presidencia de la República, a fin de convocar a nuevas elecciones, en las que Francisco I. Madero resultaría investido presidente. Desde el mismo momento en que triunfa la revolución convocada por Madero, se comienzan a generar problemas al interior del grupo revolucionario, lo que aunado a omisiones, errores y promesas no cumplidas, darían por resultado que la revolución no lograra avanzar y profundizar como deseaban sus iniciadores. Este periodo revolucionario culminó inclusive con el asesinato de su principal promotor, Francisco I. Madero, a quien se ha dado en llamar, con justicia, el "mártir de la democracia"<sup>37</sup>.

#### 4.2.-Aspectos biográficos.

Manuel María Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el ocho de Diciembre de 1886. Fue el iniciador del nacionalismo musical mexicano e impulsor de las corrientes contemporáneas en la música de su país.<sup>38</sup>

Manuel María Ponce se dedicó a la música desde su niñez, a los seis años de edad, junto a su hermana Josefina. Dotado de gran sensibilidad para la música, pronto se convirtió en un hábil pianista, quien amenizaba las reuniones familiares. A los diez años de edad formaba parte del coro de la iglesia local, dedicada a San Diego, donde aprendió a tocar el órgano tan diestramente, que llegó a ser el organista titular en ella<sup>39</sup>.

En 1900, coincidiendo con sus propios planes, decidió trasladarse a la capital para realizar formalmente los estudios musicales en el Conservatorio Nacional, donde permaneció hasta 1903, regresando a su natal Aguascalientes con nuevas experiencias y conocimientos. Allá trabajó en la Academia de Música como maestro de piano y solfeo, y el 1904 viajó a la ciudad italiana de Bolonia, donde cursó estudios de composición con el maestro Cesare Dall'Olia, quien fuera maestro del genial Giacomo Puccini, además de

---

<sup>37</sup> [http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex\\_La\\_Revolucion\\_Mexicana](http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_La_Revolucion_Mexicana)

<sup>38</sup> Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la guitarra. Edamex, S. A. de C. V. p. 16.

<sup>39</sup> Otero, Corazón, Manuel M Ponce y la guitarra. Op. Cit. p. 16.

llevar a cabo intensa actividad compositiva junto a Marco Enrico Bossi, y en 1906 se trasladó a Alemania, con el fin de inscribirse en el Conservatorio Stern de Berlín y continuar sus estudios de piano con el maestro Martín Krause, discípulo de Franz Liszt.<sup>40</sup>

Manuel María Ponce es una de las más destacadas e importantes figuras de la cultura musical mexicana, ya que desde su juventud desarrolló una constante labor en la crítica musical, en la docencia, en la composición y en la dirección orquestal. Realizó una amplia labor de investigación sobre las tradiciones y costumbres de las clases populares mexicanas, lo cual influyó en él para que cultivara en su quehacer musical los temas nativos, logrando dar realce a las artes en México; esto le valió el ser considerado como el iniciador del nacionalismo musical mexicano, según dice Miguel Alcázar en su “Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce”<sup>41</sup>; fue el primero en recopilar música popular, realizando investigaciones en muchos de los estados de la República mexicana, recogiendo música y cantos perdidos, los cuales fueron arreglados o armonizados<sup>42</sup>.

En 1917 Ponce se unió en matrimonio con la cantante Clementina Maurel, quien también fue la intérprete de su música vocal.

Para difundir su pensamiento nacionalista, Ponce dictó varias conferencias y rechazó todo tipo de estilizaciones en su música nacionalista. Ocupó la cátedra de Piano en el Conservatorio y en 1918 se hizo cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Durante la década de 1920, volvió a Europa a cursar estudios en la École Normale de Marique con el compositor francés Paul Dukas. También obtuvo conocimientos técnicos para la investigación del folclor y conoció al guitarrista español Andrés Segovia, de quien recibió influencias del folclor hispano, aportando a la técnica de la guitarra su Ciclo de aproximadamente cien obras, culminando con el Concierto del Sur para guitarra y orquesta<sup>43</sup>.

Después Ponce abandonaría el estilo de salón, vigente en México en aquella época, y empezó a servirse de formas procedentes del impresionismo, con estructuras concisas y técnicas contrapuntísticas del estilo francés.

Ponce fue autor de numerosas partituras orquestales, entre ellas destacan Balada Mexicana, Poema Elegíaco, Estampas Nocturnas, el tríptico sinfónico Chapultepec y la

---

<sup>40</sup> Chávez, Lourdes. *Apreciación y expresión musical*. p. p. 31 a 32.

<sup>41</sup> Otero, Corazón, Manuel M Ponce y la guitarra. Prólogo de la obra citada.

<sup>42</sup> Probablemente sus continuas visitas a la Feria de San Marcos le habrían inspirado su inquietud nacionalista. Cfr. Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la guitarra. p. 18.

<sup>43</sup> Miranda, Ricardo. Manuel M. Ponce. p. 33

gran obra Ferial, además de notables canciones, sonatas y romanzas. Asimismo realizó finas transcripciones y arreglos de motivos populares<sup>44</sup>.

Ponce dejó de vivir el 24 de Abril de 1948, en la ciudad de México, y dejando inconcluso –según se dice- un concierto para piano en estilo serial dodecafónico.

#### 4.3.-Obra para guitarra<sup>45</sup>.

A lo largo de los años, nuestro autor compuso:

- 1.-Seis sonatas.
- 2.-Tres grupos de variaciones.
- 3.-Dos suites.
- 4.-Treinta preludios.
- 5.-Un estudio.
- 6.-Dos sonatinas.
- 7.-Una sonata con acompañamiento de clavecín.
- 8.-Un concierto con acompañamiento de orquesta y piezas varias.
- 9.-Las obras para guitarra que compuso con el estilo impresionista, en especial las Folias de España,
- 10.-los Veinticuatro preludios y
- 11.-Cinco Sonatas.

Todas estas obras se han convertido en verdaderos clásicos del repertorio guitarrístico. Toda su obra para guitarra está dedicada al intérprete español Andrés Segovia, quien se la solicitó.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Una relación completa sobre las obras de Ponce puede verse en Miranda Ricardo, Manuel M Ponce. p. 139 y ss.

<sup>45</sup> Los catálogos sobre la obra para guitarra de Manuel M. Ponce pueden ser consultados en Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la guitarra. p. 162.

Miranda, Ricardo. Manuel M. Ponce. p. p 141 a 142.

Alcázar, Miguel. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, este último es en sí mismo todo un catálogo completo.

<sup>46</sup> Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la guitarra. p. 162.

#### 4.4.-Análisis de las obras.

##### 4.4.1.-Prélude.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-8	Mi mayor.
Inflexión a supertónica.	9-18	Sol sostenido menor.
Progresión descendente a partir del acorde de supertónica a superdominante.	19-26	//
Inflexión a subdominante menor.	27-32	//
Modulación a homónimo menor.	33-41	//
Consolidación de nueva tonalidad: Homónimo menor.	42-48	Mi menor.
Masaje moduladorio hacia tonalidad original.	49-55	//
Tema.	56-65	Mi mayor.
Progresión.	66-74	Mi mayor.
Tema.	75-82	Mi mayor.
Coda.	83-91	Mi mayor.

#### 4.4.2.-Courante.

##### Parte A

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Exposición del tema.	1-8	Mi menor.
Desarrollo.	9-16	Si menor.
Variación armónica a dominante.	17-24	//
Retorno a tonalidad original.	25-34	Si mayor.

##### Parte B

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexión a subtonica.	35-42	//
Paso a subdominante.	43-48	//
Tránsito hacia dominante.	49-56	//
Preparación para la coda.	57-62	Si mayor.
Coda.	63-68	Mi mayor.

#### 4.5.3.-Sugerencias técnicas y de interpretación.

Hasta el Romanticismo se llega a la concepción de escribir en el texto musical e-xac-ta-men-te lo que el compositor desea expresar. Entre las técnicas interpretativas propias de este período se pueden apuntar el ligado, el arrastre, el portamento y el vibrato,<sup>47</sup> recomendados por músicos como Emilio Pujol<sup>48</sup>.

Los músicos del romanticismo gustaban de producir sonidos redondos y pastosos, una sonoridad homogénea y una agógica contrastante,<sup>49</sup> factores que muy bien puede utilizar el intérprete de estas piezas, además de los rubatos, acelerandos y rallentandos para conseguir ser fiel al estilo que nos ocupa<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Limón G., Daniel. La guitarra, p. p. 76 a 77.

<sup>48</sup> Limón G., Daniel. La guitarra, p. 77.

<sup>49</sup> Limón G., Daniel. La guitarra, p. 77.

<sup>50</sup> Limón G., Daniel. La guitarra, p. p. 80 a 81.

Estudio No. 11

para guitarra

de

Héctor Villa-Lobos

(1887-1959).

## 5.-HÉCTOR VILLA-LOBOS.

### 5.1.-Marco histórico.

Héctor Villa-Lobos nace siendo presidente del Brasil Manuel Deodoro da Fonseca, quien en 1891 proclamó a su país como República.<sup>51</sup>

En 1900, Brasil gana el pleito a Francia por el territorio del Amapá, limítrofe con la Guayana Francesa; y cinco años más tarde recupera el territorio de Acre, al suroeste de Amazonia.

En 1920 sube al poder Epitácio da Silva Pessoa, quien fuera miembro del Tribunal de La Haya. En 1930 Getulio Vargas fue derrotado en las elecciones presidenciales, pero inició un movimiento insurreccional que, con el apoyo del ejército, le llevó finalmente el poder.<sup>52</sup> La actuación de Vargas abarcó dos períodos, el primero, de 1930 a 1945, en el que establece la neutralidad del Brasil en la Segunda Guerra Mundial; y el segundo, de 1951 a 1954.<sup>53</sup> La nacionalización del petróleo y la creación de Petrobras lo enfrentaron con la reacción interna y el imperialismo norteamericano, y finalmente se suicida en 1954.<sup>54</sup>

En 1942 el Brasil declara finalmente la guerra al Eje Roma-Berlín, alianza entre Alemania e Italia.<sup>55</sup>

En 1956, el nuevo presidente Juscelino Kubitschek, elegido en 1955, dispone el traslado de la nueva capital brasileña hacia Brasilia, la cual es mandada a construir por él.<sup>56</sup>

### Cultura en Hispanoamérica.

Durante el siglo XIX la cultura hispanoamericana siguió influida por el pensamiento español, pero posteriormente la cultura francesa tuvo gran impacto en los países recién liberados. Esta cultura, además de las influencias europeas, tuvo presentes las características raciales y nacionalistas de los nuevos países.<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Storni, Eduardo. Villa-Lobos. p. p. 9 a 13.

<sup>52</sup> Enciclopedia Salvat de todos los países. Vol. XIV., fascículo 207. Salvat, S. A. de Ediciones Arrieta, 25. Pamplona, España, 1975. p. p. 43 a 54.

<sup>53</sup> Enciclopedia Salvat de todos los países. Op. Cit. p. p. 43 a 54.

<sup>54</sup> Diccionario Océano Uno. Art. Vargas, Getulio. p. 946.

<sup>55</sup> Diccionario Océano Uno. Art. *Eje Roma-Berlín*. p. 584.

<sup>56</sup> Diccionario Océano Uno. Art. *Kubitschek, Juscelino*. p. 765.

<sup>57</sup> López Reyes, Amalia. Historia Universal. Op. Cit. p. p. 304 a 306.

A mediados del siglo XIX, cuando ya estaba afirmada la personalidad nacional de los nuevos estados y con arranques políticos propios, los países jóvenes quisieron buscar una diferenciación con su metrópoli original, y entonces nacieron las inspiraciones que unos llamaron “emancipaciones”, otros llamaron de “unificación” y los más de “renacimiento nacional”.<sup>58</sup>

Sobresalen el literato mexicano Fernando Calderón y el paisajista José María Velasco, el guatemalteco Antonio José Irisarri, en Panamá Ricardo Miró, en Puertorico Julia de Burgos y en Nicaragua Rubén Darío, quien inauguró el movimiento llamado “modernismo”. Ya en este contexto nace Héctor Villa-Lobos en los Estados Unidos del Brasil.<sup>59</sup>

## 5.2.-Aspectos biográficos.

Héctor Villa-Lobos nace en Río de Janeiro en 1887, y es gracias a su padre, Raúl Villa-Lobos, de origen español, que nace el músico, quién desde niño aprende a tañer el clarinete y el violonchelo. A la muerte de su padre es su madre Noemia quien continúa su educación musical. Ésta sería toda la formación escolástica que recibiría.<sup>60</sup>

Sus biógrafos más autorizados han tardado bastantes años en determinar la fecha exacta de su nacimiento, que osciló –según las distintas fuentes- entre 1881 y 1891. A la creación de este enigma contribuyó no poco el propio músico, que alteró su fecha natal en diversas ocasiones. Ello fue posible debido a que en la época de su nacimiento aún no existía en Brasil el registro civil obligatorio. En una auténtica biografía proporcionada por el maestro en persona a la revista Música Viva, Villa-Lobos decidió, modificando informaciones anteriores, que había nacido en 1888. La verdad no fue rigurosamente determinada hasta 1945 por el musicógrafo norteamericano Nicolás Slonimki, quien hurgó en los diversos registros parroquiales de Río.<sup>61</sup>

El padre del músico se llamaba Raúl Villalobos. Él fue quien introdujo el guión en el patronímico familiar, que originalmente se escribía en una sola palabra. Era hombre de gran cultura, profesor, alto funcionario de la Biblioteca Nacional, autor de diversas publicaciones sobre historia y cosmografía y excelente músico. Héctor –a quien daban sus padres y hermanos el mote familiar de Tuhú- se refirió en múltiples ocasiones al papel

---

<sup>58</sup> López Reyes, Amalia. Historia Universal. Op. Cit. p. p. 304 a 306.

<sup>59</sup> López Reyes, Amalia. Historia universal. Op. Cit. p. p. 304 a 306.

<sup>60</sup> <http://guitarra-clasica0.tripod.com/Villalobos.htm>

<sup>61</sup> <http://www.karadar.com/Worterbuch/villa.html>

desempeñado por su padre en su educación musical: "Me inicié desde la más tierna edad en la vida musical gracias a mi padre, aprendiendo con él a tocar en un pequeño violonchelo". "Puedo afirmar que mi padre era un hombre de gran cultura general, excepcionalmente inteligente, y un músico práctico, técnico y perfecto. En su compañía solía asistir a ensayos de orquesta, conciertos y óperas, a fin de habituarme a la práctica del conjunto instrumental".<sup>62</sup>

Raúl Villalobos falleció, infortunadamente para el futuro compositor, cuando éste no había cumplido aún los 10 años. Su madre, Noêmia Monteiro, quien era así mismo excelente pianista, quería que Tuhú llegara a ser médico y trató de desalentarle en todo lo referente a la práctica de la música. Consciente del apasionado interés del muchacho por la misma, le prohibió incluso el estudio del piano, así como del violonchelo y del clarinete.<sup>63</sup>

Pronto se advirtió en él una franca predilección por dos clases de música aparentemente contradictorias: la de Bach, obra de su tía Zizinha (entusiasta del Clave bien temperado), y la música caipira, de genuina extracción folklórica. Esta última sólo podía escucharla entonces desde alguna ventana que diera a la calle. Pero su creciente pasión por ella le llevó a perfeccionarse a escondidas en la técnica del violão – denominación portuguesa de la guitarra- y a estudiar también otros instrumentos usados por los músicos de las orquestas ambulantes, que en Río fueron siempre legión.<sup>64</sup>

En este período inmediatamente anterior a la muerte de su padre, Tuhú llegó a aprender con cierta autoridad diversos aires y ritmos capoeiros gracias a su amistad con un muchacho muy hábil y conocedor de los varios estilos de la música popular: el futuro Zé do Cavaquinho, figura que llegaría a ser altamente representativa de los choros cariocas. Zé do Cavaquinho, futuro compañero de Villa-Lobos a lo largo de 45 años de lucha, sería más tarde funcionario del Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico, organizado y dirigido por Héctor Villa-Lobos.<sup>65</sup>

El joven Villa-Lobos se incorporó pronto a un grupo de seresteiros –algo así como una "escuela de samba" de nuestros días-, cuyo cuartel general era el llamado O cavaquinho de ouro, en la actual rúa da Carioca, adonde les llamaban de todas partes para tocar en los más diferentes lugares. A los 16 años se marchó de su casa para refugiarse en la de su tía Zizinha con el exclusivo propósito de disponer de mayor libertad para frecuentar los chorões y tocar en pequeñas orquestas.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> <http://www.8notes.com/biographies/villa-lobos.asp>

<sup>63</sup> Storni Armanini, Eduardo. Villa-Lobos. Espasa-Calpe. S. A. Madrid, 1988. p. 124.

<sup>64</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 125.

<sup>65</sup> Storni Armanini, Eduardo. Villa-Lobos. p. 265.

<sup>66</sup> <http://www.karadar.com/Worterbuch/villa.html>

En 1905, a la edad de 18 años, le asaltó una suerte de fiebre por ver cosas nuevas. Con algún dinero que se procuró con la venta de valiosos libros heredados de su padre, recorrió distintos estados de su país: Espíritu Santo, Bahía y Pernambuco. En ellos percibió en todo su esplendor la riqueza folclórica y recogió memorables experiencias respecto de la música en sí, del canto, entonación e impostación de los cantares populares; de la afinación de los instrumentos primitivos, y de la riqueza de las danzas y espectáculos de sabor aborígen. Todo ello acrecentó en él aquellas ansias de "lo nacional" que sentía desde su niñez. En una especie de taquigrafía que él mismo se inventó, anotó millares de temas de alto valor folklórico de los que en buena parte se iba a servir años más tarde. Su recopilación de obras de piano titulada Guía práctico, que publicó muchos años después, reúne una mínima parte de aquel material.<sup>67</sup>

En 1907 escribió la que puede ser considerada su primera composición musical seria: los Cánticos sertanejos para pequeña orquesta, en los que se esmeró en reproducir el ambiente musical brasileño de procedencia regional. Ese mismo año, se matriculó en la clase de armonía regida por Federico Nascimento en el Instituto Nacional de Música y se dedicó a perfeccionar su francés. Es probable que ya tuviese en el pensamiento la posibilidad de radicarse durante algún tiempo en París. Una pausa en los estudios la utilizó para recorrer los estados de São Paulo, Mato Grosso y Goiás. A partir de este viaje, aunque siguió con los cursos del conservatorio, se limitó a extraer de los mismos sólo aquello que pudiera servirle como mero apoyo para su labor de perfecto autodidacto.<sup>68</sup>

Y continuó con sus viajes, siempre con el propósito básico de atesorar experiencias en motivos y técnicas de orientación folklórica. Fue ésta una nueva etapa de aventuras entre las que no faltaron algunos peligrosos incidentes, como el contacto con una tribu de indios antropófagos. Tampoco faltó un intermedio romántico con una joven inglesa, en pleno Amazonas, con la que decidió ir a Estados Unidos. En los Barbados, el barco en que viajaban hubo de detenerse para reparar algunas averías. La pasión del juego dejó sin dinero a la pareja, que se vio obligada a actuar en bares y cabaret para mantenerse, pues parece que ella poseía ciertas dotes vocales. Recuperadas a duras penas las finanzas, ella prosiguió el viaje previsto en tanto que él regresó en otro barco, con el cual recaló en Belén. El intermedio en esas islas paradisíacas le inspiró la composición de unas Danzas Africanas, de las cuales sólo terminaría una entonces.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> <http://guitarra-clasica0.tripod.com/Villalobos.htm>

<sup>68</sup> <http://www.8notes.com/biographies/villa-lobos.asp>

<sup>69</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 364.

De regreso a Río de Janeiro, aumentó su actividad creadora. Compuso en primer término dos óperas en un acto, *Aglaia* y *Elisa*, que luego refundiría en una sola de cuatro actos. A ellas siguieron diversas obras de cámara para violín y piano, un Doble quinteto para instrumentos de arco y varias páginas corales de carácter litúrgico y para voces blancas.<sup>70</sup>

Cada vez más ansioso por dominar la técnica de la música tradicional, empezó a estudiar a fondo obras de autores clásicos y románticos. Puccini y Wagner fueron, sin duda, las influencias predominantes, aunque pasajeras, porque, como solía decir el maestro, "tan pronto como siento la influencia de alguien, me la sacudo y ¡afuera!".<sup>71</sup>

También se dedicó por un tiempo al cuidadoso estudio del Cours de composición musical de Vincent d'Indy, de cuyos efectos pueden advertirse algunos rastros en sus primeras sinfonías (1916-17). Concluida ya lo que podría llamarse la "etapa formativa" de este gran autodidacto, comenzó para él la pugna incesante contra el conservadurismo de los públicos y de los músicos de las orquestas. Por un momento pensó todavía en seguir una carrera profesional como violonchelista. Pero desistió al punto, llevado por lo que podríamos denominar "su demonio itinerante". Ello tuvo lugar a raíz de otro providencial encuentro que le llevaría a recorrer, una vez más, las tierras amazónicas, para atesorar allí nuevas y definitivas experiencias destinadas al afianzamiento de su futura labor creadora.<sup>72</sup>

En Ceará entabló una profunda amistad con un joven músico de dicho estado apellidado, por singular coincidencia, Donizetti-, un bohemio incorregible, frecuentemente intoxicado de alcohol, pero muy apropiado compañero para el futuro maestro de las Bahianas. Donizetti sería un insustituible compañero de este memorable viaje. Gracias a él sabemos cómo sorprendía entonces Villa-Lobos a los indios y caboclos con quienes tomaban contacto, cantando y danzando, tan genuinamente como ellos mismos, melodías, ritmos y bailes nuevos para todos los habitantes de la costa.

Tampoco podemos pasar por alto la buena amistad surgida entre Villa-Lobos –a su regreso a Río- y un joven músico francés –Darius Milhaud- entonces agregado cultural de la embajada de Francia en Brasil y secretario privado del titular de dicha representación diplomática, el poeta Paul Claudel. Villa-Lobos dio a conocer a Milhaud todos los tesoros de la música popular brasileña que obraban en su poder y en especial la carioca. Casi diariamente acudían ambos jóvenes compositores a las macumbas, confraternizando con los

---

<sup>70</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 364.

<sup>71</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 364.

<sup>72</sup> <http://www.8notes.com/biographies/villa-lobos.asp>

chorões y compartiendo con ellos su música. Y, por supuesto, participaron en los famosos carnavales, así como en su larga y minuciosa preparación.<sup>73</sup>

Tuvo también suma trascendencia para Villa-Lobos su encuentro no menos providencial con Arthur Rubinstein, al que conoció de forma un tanto insólita. Perseguido por los cazadores de autógrafos Rubinstein se refugió en el interior del Cinema Odeón, donde el músico carioca tocaba con una pequeña orquesta. Tras una serie de trivialidades del repertorio habitual, atacaron una de sus Danzas africanas (la única que hasta el momento había llegado a terminar). Francamente atraído por la novedad de esa música, el gran pianista se acercó para cumplimentar al autor, más para su sorpresa se vio ásperamente recibido: "Usted es un virtuoso; no puede comprender mi música". Ante tan imprevisible reacción, Rubinstein se retiró un tanto azarado. Pero a las ocho de la mañana siguiente, llamaron a la puerta de habitación y, al abrirla, apareció la figura de Villa-Lobos rodeado por una docena de instrumentistas, con la pretensión de que "el ya famoso pianista le escuchase algunas piezas suyas más apropiadas que las de la tarde anterior, lamentando a la vez presentarse a hora tan temprana, por cuanto sus colegas músicos trabajaban tarde y noche". Tal fue el sorprendente comienzo de una indestructible amistad fundada en la mutua admiración. Rubinstein iba a ser uno de los mejores propagandistas de la obra pianística de Villa-Lobos.<sup>74</sup>

Entre tanto, la obra escrita por Villa-Lobos hasta 1923 (la fecha de su gran viaje a París) era copiosa e importante, con títulos tan prestigiosos como su Concierto para violín, los tres primeros cuartetos de cuerda, las dos primeras sinfonías, la música para los ballets Amazonas y Uirapurú (rara ave que, según la leyenda, no muere nunca), un sugestivo trío al que iban a seguir tres más, numerosas obras para piano, como las varias series de A prole y su consecuente Carnaval das crianças brasileiras, canciones, un segundo lote de tres nuevas sinfonías alusivas a la Primera Guerra Mundial, un originalísimo cuarteto para agrupación de cámara y voces femeninas y el primero de sus famosos Chôros.<sup>75</sup>

El 30 de junio de 1923, con el decisivo apoyo de dos grandes financieros brasileños, Villa-Lobos embarcó rumbo a París. Sintiendo ya muy seguro de sus logros, más que para perfeccionar su arte realizó este viaje con el propósito de mostrar a Europa cuanto llevaba ya realizado, buena parte de lo cual no era admitido aún en su propia patria. París recibió al principio con cierto recelo sus creaciones, aunque la reacción no se hizo esperar. Allí presentó las primeras audiciones de sus Chôros nº 3,4,8 y 10, el Rudepoema, la segunda serie de

---

<sup>73</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 4.

<sup>74</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 4.

<sup>75</sup> Storni Armanini, Eduardo. Op. Cit. p. 4.

A prole do bebê, cinco Serestas, Tres poemas indígenas (para canto y orquesta), Na bahía tem (para coro masculino a capella), Cantiga de Roda (para coro y orquesta) y el admirable Noneto.

Más tarde, cuando a fines de la década de los treinta Villa-Lobos volvió a París (en compañía esta vez de su segunda esposa, Arminda, compañera de los últimos años de su vida y fundadora del admirable Museo Villa-Lobos de Río de Janeiro), era ya un maestro consagrado que se encontraba en la ciudad gala como en su propia casa.<sup>76</sup>

También en Estados Unidos Villa-Lobos y Mindinha (el cariñoso nombre familiar de Arminda) solían pasar largas temporadas, ya que en este país su obra era conocida y celebrada desde 1944. En 1957, al cumplir el compositor 70 años de edad, el entonces alcalde de Nueva York, le hizo entrega de un diploma "por sus servicios excepcionales a la ciudad de Nueva York".<sup>77</sup>

También Buenos Aires recibía con el más completo beneplácito las frecuentes visitas de Villa-Lobos. Tanto en la sala del famoso Teatro Colón como en los conciertos de la prestigiosa Asociación Wagneriana actuó a menudo, por lo que su obra allí fue tanto o más conocida aún que en el propio París o en su Río natal. En esta última ciudad, la acción de Villa-Lobos se hizo muy notable por su labor en el campo de la música coral. Llegaron a ser sencillamente impresionantes las manifestaciones orfeónicas que el maestro promovía y dirigía, a veces en el inmenso escenario del estadio del Club Vasco da Gama, integradas por decenas de miles de niños.

Gracias a él se constituyó el SEMA (Servicio de Educación Musical y Artística de la antigua Municipalidad). También en la Universidad del Distrito Federal fue creado a instancia suya un Curso de Formación de Profesores de Música, personalmente dirigido por él. Mas tarde, pasó a dirigir el recién creado Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico. Intervino también en la fundación de la Academia Brasileña de Música.

Esta fue una de las etapas de mayor actividad de este gran intérprete-creador-educador. Dicho movimiento orfeónico surgió a través de las páginas de la revista Música Viva, por un artículo titulado "Enseñanza social popular de la música" –debido, naturalmente, a Villa-Lobos- que pasaría luego a designar los propios cursos. Éstos incluirían tanto la declamación rítmica como la práctica orfeónica. No bastaba saber música; pero al mismo tiempo tampoco se trataba de canto en su mera expresión artística. Aquella "enseñanza social" era algo enteramente nuevo y probablemente irrepetible, pues

---

<sup>76</sup><http://www.karadar.com/Worterbuch/villa.html>

<sup>77</sup> <http://guitarra-clasica0.tripod.com/Villalobos.htm>

los alumnos iban a ser "moldeados" a través de un proceso inédito, desde el parvulario hasta los cursos secundarios o de formación docente.

Un niño "orfeonizado" por los métodos de Villa-Lobos formaba parte de impresionantes conjuntos juveniles, a veces de más de 20.000 voces perfectamente disciplinadas, que eran capaces de evocar desde rumores de mares y floresta, hasta acompasados ruidos de maquinarias, así como el inconfundible estallido de las hojas de los cocoteros mecidos por el viento o los vuelos de los pájaros. Un milagro sonoro al alcance social como sólo podía lograrse gracias a la intuición musical de un pueblo milagrosamente dotado. Para concluir, añadiremos que hasta del piano se prescindía en este "canto orfeónico", porque, según Villa-Lobos, "al aprender los niños y jóvenes a cantar siempre apoyados por un instrumento, podían desorientarse si en un momento dado carecían del instrumento de apoyo. Por lo menos, no hasta después de haberse ajustado debidamente el trabajo orfeónico de la pieza aprendida".

En enero de 1959, Villa-Lobos formó parte del jurado del Concurso Internacional Paul Casals en México, para seguir luego viaje hacia París, Londres, Italia y España dirigiendo conciertos. En julio regresó a Río, donde con motivo del 50 aniversario de la inauguración del Teatro Municipal recibió como homenaje una medalla conmemorativa de su ciudad. A partir de esa fecha, su salud fue deteriorándose paulatinamente. Durante su enfermedad, dijo un día estas palabras a su esposa, con ánimo de tranquilizarla: "Vamos a rezar juntos. Quien ha compuesto el Sumé pater patrium (su Décima Sinfonía) está ya redimido de todos sus pecados". El maestro falleció a las 4 de la tarde del día 17 de noviembre de 1959.

Villa-Lobos comienza a escribir sus primeras composiciones a la edad de catorce años; descubre y estudia de manera autodidáctica las obras de los grandes maestros, Juan Sebastián Bach es su preferido.

En 1915 las obras de Villa-Lobos comienzan a ser interpretadas en conciertos, y dos años más tarde [1917], con la composición de Amazonia y Uirapuru, establece un género que él explotaría en diversas etapas de su vida creativa: los Poemas Sinfónicos amazónicos y primitivos, obras llenas de sonoridad desbordante de su vida rítmica y de virtuosismo instrumental.<sup>78</sup>

En 1930 regresa al Brasil, ya habiendo dejado su nombre y su obra asentados de manera definitiva en la vida musical europea con gran éxito.

---

<sup>78</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Heitor\\_Villa-Lobos](http://es.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos)

Villa-Lobos fue el primer músico del Brasil que obtuvo en el viejo mundo renombre mundial. Su música es la imagen de su país, contiene descripciones típicas y humorísticas, creaciones muy elevadas dentro de una búsqueda instrumental constante con una armonía muy libre, oponiendo timbres, ritmos y tonalidades.

Héctor Villa-Lobos, el genio brasileño, muere en Río de Janeiro en 1959.<sup>79</sup>

### 5.3.-La obra musical de Villa-Lobos.

Al momento de su muerte en 1959, el genial compositor brasileño Héctor Villa-Lobos tenía en su catálogo mil obras compuestas para las más variadas formaciones instrumentales, las más destacadas son:<sup>80</sup>

Obras para guitarra.

Es bien sugestivo que la primera obra que figura en la compilación efectuada por el Museo Villa-Lobos de las principales obras del maestro, a partir de 1908, sea precisamente la Suite popular brasileña (que comprende una Mazurka-Chôro, un Schottisch-Chôro, un vals, una Gavota y un Chorinho). Aunque la guitarra no fue el primer instrumento que estudió Villa-Lobos –le precedieron el violonchelo, el clarinete y el piano-, sí fue su instrumento preferido, al que supo hacer sus mejores confidencias. Con una guitarra en sus manos era ciertamente un gran improvisador. Poseía una técnica que podía ser considerada propia, capaz de alarmar a un virtuoso como Andrés Segovia cuando lo escuchó por primera vez. Acaso muchos de los efectos y grandes novedades que en el terreno armónico y rítmico constituyeron su gran aportación a este campo, surgieron de esas poéticas improvisaciones suyas.

La relación de sus composiciones guitarrísticas, no demasiado extensa, compilada por Herminio Bello de Carvalho, abarca las siguientes obras:

- Mazurca en re (1899)
- Panqueca (1900)
- Vals de concierto nº 2 (1904)
- Suite popular brasileña (1908-12)

---

<sup>79</sup> Storni Armanini, Eduardo. *Villa-Lobos*. Espasa-Calpe. S. A. Madrid, 1988. p. 234.

<sup>80</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Heitor\\_Villa-Lobos](http://es.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos)

- Fantasía (1909)
- Ocho Doblados (1909-1912)
- Canción brasileira (1910)
- Doblado pintoresco (1910)
- Quadrilha (1910)
- Tarantela (1910)
- La mazurca denominada Simples (1911)
- Sexteto místico (1913), que incluye, además de la guitarra, flauta, clarinete, saxofón, arpa y celesta.
- Chôro nº 1 (1920)
- Modinha (1925), quinta de sus catorce "Serestas"
- Doce Estudios para guitarra (1929)
- Una introducción los Chôros (1929) que sirvió como pórtico a una conferencia sobre el tema: "Distribución de flores" para coro femenino y flauta, con intervención destacada de la guitarra
- El aria de la Bachiana nº 5 transcrita en 1938 a petición de su compatriota Olga Prager Coelho
- Cinco Preludios (1940)
- Concierto para guitarra (1951)
- La Canción del poeta del siglo XVIII (1953), música para el film "Green Mansions".

Los hitos esenciales de esa producción son evidentemente los Estudios, los Preludios y el Concierto, a los que limitaremos las sumarias consideraciones que siguen.

### Los Estudios.

Fueron esbozados entre 1924 y 1929, aunque el hecho material de escribirlos parece que tuvo lugar en París durante ese último año. Ayeres de Andrada dice de ellos que Villa-Lobos aspiraba a realizar con la guitarra una labor equivalente a la que Paganini llevó a cabo con el violín. Las fórmulas de ejecución en que se basan son hartamente perceptibles para sus intérpretes más capacitados, pero ¡con cuánta penetración y conocimiento de la aptitud expresiva del instrumento recubre el maestro tales fórmulas, transformándolas en emocionantes mensajes de su mundo interior!

## Los Preludios.

Son acaso en mayor grado que los Estudios, por su más inmediata resonancia en la sensibilidad del oyente, una de las más trascendentales aportaciones que en nuestro siglo se han incorporado al repertorio guitarrístico. Dentro del marco de la pequeña forma, Villa-Lobos supo acumular con genial sentido del equilibrio una emoción intensa, una originalidad conceptual y la exploración de los recursos técnicos y posibilidades sonoras de la guitarra. El sentido del contraste coadyuva, además, a retener nuestra atención apasionada a lo largo de estas breves composiciones que se han sumado al repertorio de todos los grandes guitarristas.

Escritos desde poco antes de 1940, en el manuscrito original los Preludios sumaban un total de seis. Infortunadamente, el último de ellos, "o mais bonito de todos", según el compositor, se extravió. Según apunta Santos, tan lamentable pérdida se produjo en el transcurso de la Guerra Civil española, en una residencia de Andrés Segovia bombardeada durante el conflicto. Los cinco Preludios supervivientes fueron titulados:

- Melodía lírica.
- Melodía capadocia, capoeira.
- Homenaje a Bach.
- Homenaje a los cabodcos.
- Homenaje a la vida social.

## Concierto para guitarra.

Debe su singular cadenza a una amable reclamación hecha por Andrés Segovia: "Si el arpa –cuyo concierto había sido dedicado a Nicanor Zabaleta- ha merecido una cadenza, ¿por qué no la ha de tener también la guitarra?". Villa-Lobos se esmeró en este concierto para lograr el más perfecto equilibrio de "las sonoridades de la orquesta, con el propósito de no deslucir el peculiar timbre del instrumento solista". Como siempre, el compositor consiguió destacar la singular belleza y el atractivo ritmo de las reminiscencias de sabor folklórico, que durante toda su vida le acompañaron. Huelga decir que el solista está maravillosamente servido en materia de virtuosismo, sin perder de vista en momento alguno su lógica funcional.

## Los Choros.

Esta palabra se usaba desde antiguo en Brasil para describir "un conjunto instrumental que marchaba a lo largo de las calles interpretando serenatas durante las horas de la noche". Villa-Lobos emplea el término según una concepción más erudita según la cual los Chôros, convertidos en género "representaban más bien una forma de comparación, en la que se sintetizaban diferentes tipos de folklore musical brasileño e indio, teniendo como sus principales elementos ritmos y melodías de carácter popular".

El Chôro nº1 es una pieza breve para guitarra, de ritmo fuertemente sincopado, que procura retratar la peculiar atmósfera de los nocturnos cariocas. El Chôro nº 2 es un curioso y disonante diálogo para flauta y clarinete, sin duda menos personal. De los dieciséis que llegó a escribir, algunos, como los nº 8, 9, 10, 12 y 14, necesitan una orquesta de grandes proporciones.

A continuación damos una relación completa de los Chôros de Villa-Lobos:

1. Guitarra sola (1920).
2. Flauta y clarinete (1924)
3. Coro masculino e instrumentos de viento (1925)
4. Tres trompas y trombón (1926)
5. Piano solo (1926)
6. Cuarteto instrumental: clarinete, trompeta, bombardino y guitarra (1926)
7. Septeto: flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagot, violín y violonchelo (1924)
8. Dos pianos y orquesta (1925).
9. Orquesta sinfónica (1929).
10. Orquesta sinfónica con coro (1925).
11. Orquesta (en reducción optativa para dos pianos) (1928).
12. Orquesta sinfónica (1929).
13. Dos orquestas y banda (con intervención de diversos instrumentos populares brasileños) (1929).
14. Orquesta, banda y coro (1928).

En 1928 compuso, además, dos Chôros (sin número de orden) para violín y violoncelo. Durante sus estadias en París, Villa-Lobos compuso la serie de Choros, improvisaciones instrumentales donde dominan uno o varios instrumentos solistas; serán

un total de catorce, siendo el Choro número uno para guitarra sola, y el catorce para orquesta, banda y coro.

Los Choros fueron considerados por su autor como una nueva forma de composición, sintetizando las diferentes modalidades de la música brasileña indígena y popular.

### Las bachianas brasileñas.

La composición de las bachianas se sitúa entre 1930 (época el regreso de Villa-Lobos a Brasil) y 1945, año de su consagración como compositor.

La serie de Bachianas brasileñas, no menos original que la precedente, asocia sin la menor intención de copia, las formas heredadas por Juan Sebastián Bach y los temas brasileños.

Esta asociación hecha por Villa-Lobos no se debe al capricho ni al azar, el compositor brasileño creyó encontrar afinidades entre la música bachiana y los diversos aspectos de la música nativa del Brasil, además de constatar que compositores precedentes habían ya advertido esa semejanza.

Las Bachianas brasileñas son un total de nueve composiciones, y fueron concebidas, al igual que los choros, para las más diversas formaciones instrumentales. Sobresalen también, en la obra de Villa-Lobos, los Poemas Sinfónicos, entre ellos el titulado “Amazonas”, y la serie de suites para orquesta “El descubrimiento del Brasil”.

#### 5.4.-Análisis de las obras.

##### 5.4.1.-Estudio 11.

###### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	1-7	//
Reexposición del tema.	8-14	//
Desarrollo.	15-47	//

###### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Tema.	48-66	//
Reexposición del desarrollo.	67-84	//
Tema.	85-98	//

#### 5.5.-Sugerencias técnicas y de interpretación.

Este estudio posibilita el lucimiento de los bajos en su sección inicial, por lo que convendrá prestar una atención especial a ellos. En la parte siguiente (desarrollo – compases 15 a 47- ) deberá conseguirse un equilibrio entre los bajos y las notas de acordes, encargadas a las primeras cuerdas del instrumento.

En la parte central, el despliegue del tema en los bajos y de las figuras de seisillos en las cuerdas primeras, segunda y tercera deberá percibirse clara y distintamente.

Por último, la parte final recuerda el inicio de este estudio, y puede ejecutarse con semejantes indicaciones.

Es posible, además, utilizar recursos como fraseos imitando los recitativos, intentar conseguir un timbre redondo y pastoso,<sup>81</sup> una sonoridad homogénea con una agónica contrastante<sup>82</sup>. El intérprete puede jugar con rubatos, acelerandos y/o rallentandos<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Limón G. Daniel. op. cit. p. p. 78 a 79.

<sup>82</sup> Limón G. Daniel. op. cit. p. p. 78 a 79.

<sup>83</sup> Limón G. Daniel. Op. Cit. p. p. 78 a 79.

VALS VENEZOLANO

DE

TOMÁS ANTONIO

LAURO

(1917-1986).

## 6.-TOMÁS ANTONIO LAURO.

### 6.1.-Marco histórico.

En Venezuela de la década de 1870 el liberalismo se impuso con Guzmán Blanco, quien acabó con el caudillismo militar, reforzado desde la época de la Revolución Federal, y pactó con los caciques regionales la centralización del poder e impuso un programa de obras pública.

Su derrocamiento en 1908 abrió otro período de inestabilidad, que los conservadores no supieron aprovechar para recuperar el poder, y el liberalismo adoptó a su vez una característica autoritaria con el gobierno del Gral. Castro.

La era de las dictaduras. Desde 1908 hasta 1935, J. V. Gómez estableció un régimen dictatorial, apoyado por el ejército y los terratenientes; al petróleo pasó a sustituir al café como principal producto de exportación en términos tales además que generó un caudal de ingresos fiscales crecientes que permitió a Gómez potenciar el ejército y articular la red de carreteras del país.

El desarrollo del sector petrolero y la crisis de la agricultura de exportación potenciaron la terciarización y la masiva migración a las ciudades.

Tras la muerte de Gómez en 1941, las fuerzas que le habían apoyado retuvieron el poder hasta que el golpe militar de 1945 lo entregó al partido Acción Democrática, fundado por R. Betancourt, con un masivo apoyo popular, que impulsó el intervencionismo económico estatal, basado en un mayor control de los beneficios petroleros.

Un nuevo golpe del ala derechista derrocó a Rómulo Gallegos en 1948 e inició un período de dictadura militar, que culminó con el gobierno de Pérez Jiménez, de 1952 hasta 1958. Su dictadura acabó con un levantamiento popular y militar, que devolvió el poder al partido Acción Democrática.

Rómulo Betancourt y R. Leoni continuaron su programa de desarrollo económico basado en el petróleo. La nacionalización de éste durante el mandato de C. A. Pérez (1974-1979) fue el momento culminante de ese modelo.

De 1968 hasta 1974 fue presidente de Venezuela R. Caldera del partido Demócrata Cristiano COREI, que se consolidó como partido alternativo a Acción Democrática, al tiempo que la caída de los beneficios del petróleo indujo la crisis del modelo económico.

La adopción de un duro programa de ajuste económico por parte de C. A. Pérez, en su segunda presidencia, de 1988 hasta 1993, determinaron la crisis del partido Acción Democrática.

## 6.2.-Aspectos biográficos.

Antonio Lauro nace en la ciudad de Bolívar (edo. Bolívar) el 3 de Agosto de 1917. Aunque se desconoce el nombre de sus padres, se sabe que su progenitor era un barbero y músico de origen italiano, y que su madre era de origen guayanés.<sup>84</sup>

Debido a que carecía de recursos económicos, con los cuales financiar sus estudios musicales, los tuvo que costear trabajando como guitarrista acompañante en los programas de la emisora de radio Broadcasting Caracas (actual Radio Caracas).

Sus estudios musicales los realizó en la Academia de Música y Declamación de Caracas, donde fue discípulo de Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Salvador Llamosas y Raúl Borges, quien fue su maestro de guitarra alrededor de 1935. Comenzó a componer para la guitarra y se destacó como ejecutante respetable en su país, donde además fue fundador y director de conjuntos corales en diversos institutos de educación media, tales como el Liceo Fermín Toro, el Liceo Luis Razetti y la escuela normal Gran Colombia.

También fue integrante del orfeón Lamas, donde musicalmente le tocaba hacer las veces del bajo, y en 1935 creó un conjunto musical llamado Los Cantores del Trópico, en el que comenzó a destacar como compositor y arreglista, particularmente de obras para guitarra. En 1940, al recibir su título de maestro compositor se dedicó formalmente a la creación musical.

En 1947 compuso una de sus primeras obras de importancia, el poema sinfónico Cantaclaro, con solistas y coro, inspirado en la obra homónima de Rómulo Gallegos. A raíz del golpe de estado el 24 de Noviembre de 1948, fue encarcelado por su vinculación con algunos dirigentes del partido Acción Democrática, permaneciendo diez años en el destierro (1948-1958).

Antonio Lauro es considerado como uno de los principales maestros latinoamericanos de la guitarra, cuya contribución ha ampliado de manera definitiva el repertorio universal de ese instrumento. Director de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, así como del trío Raúl Borges, compuso numerosas piezas guitarrísticas, entre las cuales

---

<sup>84</sup> [http://www.venezuelatuya.com/Diccionario\\_biografias/antonio\\_lauro.htm](http://www.venezuelatuya.com/Diccionario_biografias/antonio_lauro.htm)

cabe destacar el vals Natalia, de fama internacional. En 1985 le fue otorgado el Premio Nacional de Música, en reconocimiento a su trayectoria y talento musical.<sup>85</sup>

Aunque existen pocos trabajos formales sobre la trascendencia de la vida y obra de Antonio Lauro, se han publicado algunos libros tales como “Antonio Lauro, un músico total”, de Alejandro Bruzual, y artículos en revistas especializadas, como la Revista Nacional de Cultura (1953), y la Revista Musical de Venezuela (1986).<sup>86</sup>

Antonio Lauro muere en la ciudad de Caracas, Venezuela, el 18 de Abril de 1986.

### 6.3.-Obras para guitarra.

La mayoría de su obra está compuesta por vales que llevan nombre de mujeres. Sus piezas han recorrido el mundo, gracias a la ejecución que de las mismas hiciera, el brillante guitarrista Alirio Díaz.<sup>87</sup>

- 1930 Morenita
- 1936 Petronila
- 1939 Tatiana
- 1939 Andreina
- 1939 Natalia (su obra más famosa)
- 1939 Yacambú
- 1942 El Marabino
- 1968 Angostura
- 1968 Carora
- 1968 Maria Luisa (dedicada a su esposa)
- 1971 El Niño
- 1975 Mamoti
- 1983 María Carolina
- 1984 La Gatica
- 1984 El Negrito

---

<sup>85</sup> [http://www.saladearte.sidor.com/letras/revista\\_literal/numero\\_3/3\\_lauro.htm](http://www.saladearte.sidor.com/letras/revista_literal/numero_3/3_lauro.htm)

<sup>86</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Lauro](http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Lauro)

<sup>87</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Lauro](http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Lauro)

#### 6.4.-Análisis de las obras.

##### 6.4.1.-Vals venezolano.

###### Parte A

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexión a subdominante.	1-5	La menor.
Tránsito hacia tónica.	6-10	Mi menor.

###### Parte B

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Inflexión a subdominante mayor.	10-14	La mayor.
Inflexión a modal.	14- 18	Sol mayor.
Retorno hacia la tónica.	19-27	Mi menor.

###### Parte C

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Modulación a homónimo Mayor.	27-35	Mi mayor.
Establecimiento de la tónica.	36-39	Mi mayor.
Coda.	40-50	Mi mayor.

### 6.5.-Sugerencias técnicas y de interpretación.

Entrevistado por Luis Zea en Classical Guitar Magazine (Pág. 11), Antonio Lauro comenta su Vals venezolano de esta manera: “Sin embargo, también puedo decir con respecto al vals venezolano –en particular mis vales, los cuales son los únicos interpretados por guitarristas- es posible sugerir el vals con solo las notas puestas en el papel, simplemente siguiendo la línea melódica, la estructura y la lógica de los acentos es posible obtener perfectamente interpretaciones válidas.

Entender la lógica musical detrás de cada frase sin tener que recurrir a una serie de indicaciones, tales como dinámica, rallentandos y cosas como esas. El músico debe entender la notación musical y ver todo lo que está contenido dentro de la dinámica, tempo, acentos etc.. Es decir, todas aquellas palabras italianas –diminuendo, acelerando, sforzato- no son realmente necesarias.

Una buena obra debe contener en sí misma toda la expresión musical, sin mucha explicación<sup>88</sup>.

Además de estas palabras del propio Antonio Lauro, pueden apuntarse también algunas sugerencias concernientes a la interpretación propia de la música del siglo XX. La música de este siglo requiere un equilibrio muy conciente de parte del intérprete de todos los elementos compositivos involucrados en una pieza determinada, tales como altura, articulación, timbre y duración de los sonidos, pues de lo contrario se incurre en una interpretación incorrecta<sup>89</sup>.

Esto trajo una tendencia muy marcada por lo determinado y lo exacto en la música del siglo XX, y su reacción fue la improvisación.

---

<sup>88</sup> Artículo en la revista Classical Guitar Magazine, en Julio de 1980. Año XX, No. VI. p. 11.

<sup>89</sup> Limón G., Daniel. La guitarra. p. 83.

EL VIEJO OP. 15

DE

ERNESTO GARCÍA

DE LEÓN

(1952).

## 7.-ERNESTO GARCÍA DE LEÓN.

### 7.1.-Marco histórico.

El partido Revolucionario Institucional (PRI) monopolizó de hecho la vida política del país, sin que el pluralismo llegara a constituir una realidad efectiva. La matanza en la Plaza de las Tres Culturas en 1968, abrió un paulatino proceso de revisión política, que se acentuó desde fines de los años setenta ante la creciente presión del partido de Acción Nacional (PAN), de tendencia conservadora, y la lenta emergencia de una izquierda independiente.

De 1988 hasta 1994, Carlos Salinas de Gortari promovió el relevo generacional del partido Revolucionario Institucional, la aceleración de la reforma económica y la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), el cual entró en vigor el primero de Enero de 1994. Persistieron, sin embargo, las presiones y tensiones sociales, como se puso de manifiesto con la rebelión campesina indígena de Chiapas, en Enero de 1994, y el asesinato del candidato oficial del partido Revolucionario Institucional a la presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio, en Marzo de 1994, sustituyéndole Ernesto Zedillo Ponce de León, quien fue finalmente elegido presidente de la república.

En economía, se produjo una fuerte devaluación de la moneda nacional y de la Bolsa, lo cual tuvo repercusiones sobre la economía mundial. En 1997, el partido Revolucionario Institucional perdió por primera vez la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados.

En el año 2000, la victoria del candidato a la presidencia Vicente Fox Quesada en las elecciones presidenciales puso fin a la hegemonía del partido Revolucionario Institucional.

### 7.2.-Aspectos biográficos.

Ernesto García de León nació en Jáltipan, Veracruz, en 1952. Él es un compositor mexicano que se especializa en la música para guitarra, y cuya obra es conocida cada vez más a nivel internacional. La música de García de León evoca su lugar de origen, Jáltipan,

al sur del estado de Veracruz, en la parte más angosta de la República y situado a tres horas por carretera del Océano Pacífico, y muy cerca del Golfo de México.

Durante los primeros años de la niñez del compositor, Jaltipán era un pueblo de arquitectura Colonial, con casas de techos entejados y amplios corredores con arcos que corrían a lo largo de la calle. Es éste el lugar que recuerda el compositor, aquel tiempo, y la rara melancolía que lo recorría en sus primeros años al improvisar música en una pequeña marimba en el bochornoso ambiente ecuatorial.

En Agosto de 1959 un terremoto destruyó al pueblo de Jaltipán, y durante la década de los años 60's creció en su lugar un pueblo desprovisto del rico sabor arquitectónico que antes había tenido. Durante esos años, Ernesto García de León pasaba el tiempo cantando, componiendo música popular y tocando una variedad de instrumentos de percusión. También tocaba la jarana, una guitarra folklórica mexicana.

Entre sus compañeros de música estaba su propio hermano, Antonio, quien es ahora un antropólogo y uno de los exponentes más famosos de la música veracruzana. Alentado por su padre, quien era médico, campeón nacional de ajedrez y amante de la música, Ernesto García de León empezó a tocar la guitarra. Por aquella época escuchó la música de Andrés Segovia en la casa de su amigo David Haro, el ahora reconocido trovador veracruzano. Oyendo a Segovia y a los Beatles, sumergiéndose en la música folklórica mexicana, en los ritmos y canciones populares, en el jazz, el bossa nova y los grandes autores clásicos europeos, Ernesto García de León llegó a sentir que la música era infinita.

Durante aquellos años disfrutaba yendo a nadar a los ríos y pescando, gozaba cortando la abundante fruta tropical directamente de los árboles, perdiéndose en la espesura de la selva, y yendo al mar, donde él y sus amigos caminaban dos o tres días por alguna playa desierta, son sólo el mar de un lado y la selva por el otro. En ocasiones, él y su hermano Antonio viajaban a comunidades indígenas sin comunicación con el mundo exterior, en lo profundo de la selva, y allí permanecían algunos días.

Cuando tenía aproximadamente doce años de edad, Ernesto García de León encontró una tabla de madera en el patio de su casa, atravesada por algunos clavos; amarró ligas de clavo a clavo, y con la oreja contra la madera las pulsó. Con este instrumento casero produjo sonidos que no tenían relación alguna con la música que él conocía, y su imaginación empezó a volar. Se percató de que el sonido era capaz de ser moldeado, y de que la música no se restringía nada más a las canciones populares que había estado

escribiendo y cantando, que había muchísimo más en el complejo mundo de los sonidos musicales.

Decidió dedicarse a componer, a estudiar a fondo y aprender cómo la música habla y expresa sentimientos que las palabras no alcanzan a comunicar. Desde entonces ha dedicado gran parte de su tiempo a la improvisación, o más bien a un juego de improvisación, y siente que la frescura y espontaneidad de la época de su infancia son el corazón de su creatividad.

Cuando Ernesto García de León tenía catorce años, su padre murió, y en sus últimos días reiteró a la madre de Ernesto su convicción de que debería estudiar música seriamente, y les pidió a los hermanos mayores que pusieran a su hermano en ese camino. Tres años más tarde, en 1970, García de León se fue a la ciudad de México, a estudiar en la Escuela Nacional de Música, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Durante sus dos primeros años, él y David Haro trabajaron juntos tocando música popular en un grupo que se llamaba "Las Almas", pero de 1972 a 1978, se dedicó completamente a la guitarra clásica y al estudio de la composición y a todo lo que eso implica. Analizó un repertorio considerable; comenzó a tocar música para guitarra que comprendía desde el período renacentista hasta el contemporáneo, y compuso sus primeras obras. Ha sido alumno de destacados maestros, y fue becado para continuar sus estudios superiores en The Royal School of Music, en Londres, así como en Italia, Francia y España.

En 1977 el guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer visitó la ciudad de México, dando un concierto y una serie de clases en las que demostraba los alcances de un repertorio más allá de los cánones de la tradición segoviana. Brouwer alentó a los asistentes a componer, y con ejemplos propios demostró a la comunidad de guitarristas mexicanos nuevas y emocionantes posibilidades artísticas. Brouwer dio consejos a García de León en composición y él mismo promovió la primera aparición de García de León en Cuba, en 1979.

Durante su visita a Cuba, Brouwer le presentó a muchos compositores cubanos, entre ellos a José Ardevol, y dio un enorme impulso a que García de León se diera cuenta de su propio potencial artístico. Antes de Brouwer, los compositores que más influyeron en la música de García de León fueron los mexicanos Manuel María Ponce y el enorme Silvestre Revueltas, y el brasileño Héctor Villa-Lobos, todos ellos de la primera mitad del siglo XX. De Manera más reciente, García de León ha admirado las ideas, innovaciones y originalidad del brasileño Egberto Gismonti y el expatriado estadounidense y radicado en

México, Colon Nancarrow. En ambos aprecia el haber desarrollada un fuerte estilo personal con rasgos de corrientes europeas, orientales y africanas, pero a la vez completamente fiel a sus tradiciones americanas. De manera semejante, Ernesto García de León también enriquece su música con elementos exóticos, pero siempre se identifica como un músico mexicano que concibe su música como arte mexicano.

En la década de los 80's Ernesto García de León participó en diversas conferencias de compositores hispanoamericanos; fue miembro fundador de "Nova Guitarra Musica", un grupo de guitarristas y compositores mexicanos dedicados a la difusión de la música contemporánea para guitarra; grabó en 1988 el primer disco exclusivamente con obras propias "Del Crepúsculo"; y ganó un creciente reconocimiento por su música a través de sus propias interpretaciones.

Su trayectoria guitarrística le ha llevado a presentarse en diversas ciudades del mundo, y ha participado como intérprete y compositor en numerosos festivales mundiales y nacionales, entre otros, en el evento con motivo del Premio de Musicología en La Habana, Cuba; en la Ressegnata di Nuova Musica, en Italia y en el encuentro guitarrístico "A Seis Cuerdas", patrocinado por el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, por la Fundación Rockefeller, la fundación Cultural Bancomer y el FONCA.

Su obra musical se ha publicado en Nueva Cork, por Bel Bay Publications Inc., dentro de las Ediciones Michael Lorimer y se han editado varios discos con su obra.

Actualmente es subdirector de la Escuela Superior de Música, del INBA, e imparte la cátedra de guitarra en el Conservatorio de Música del Estado de México, es miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers ASCAP, en la ciudad de Nueva Cork, y pertenece a la Broadcast Music, Inc, BMI.<sup>90</sup>

### 7.3.-Obra para guitarra.

Los procedimientos técnicos en el trabajo compositivo de García de León abarcan desde la tonalidad, hasta los doce sonidos usados en forma libre, pasando por estructuras modales, escalas sintéticas y exóticas, ragas, fuerzas interválicas, serialismo, armonías por cuartas, quintas y demás intervalos, estructuras poli rítmicas, bitonalidad, minimalismo y dodecafonismo.

Entre las formas empleadas por este genial mexicano se encuentran las tradicionales: sonata, rondó, tema y variaciones y hasta las formas abiertas. Todo este

---

<sup>90</sup> Componer Series. Ernesto García de León. Mel Bay Publications, INC, USA, 1993. p. 4.

material está determinado por la atmósfera que desee expresar, además de conformar un lenguaje que le permite realizar contrastes de gran colorido sonoro.

Todo su trabajo creativo está abierto a cualquier tipo de influencias; en su música existen invitaciones y sugerencias para la improvisación, si el intérprete tiene la capacidad y el deseo para poder llevarlas a cabo.

El propio autor ha expresado que su interés no está referido hacia la vanguardia ni hacia la originalidad, “en todo caso esto sería una consecuencia. Mi interés es meramente expresivo”.

“Toda mi obra es el resultado de un esfuerzo constante por expresar y evocar las ensoñaciones, nostalgias y recuerdos de su infancia, la rara y alucinante melancolía que se desprende del bochornoso ambiente selvático, los ruidos y aromas del pantano, las brisas balsámicas construyendo murmurantes laberintos en corredores de amplios arcos... sonoridades de palmeras, trenes, campanarios... rumbas imaginarias y lejanas...”

Entre sus composiciones se pueden mencionar Sonata IV “Lejanías” Op.34, Sonata para guitarra No. 1 “Las Campanas”, Cinco bosquejos Op. 5, Con flores y cantos Op.19, Dos piezas: Preludio y danza, Ni lo pienses (Suite) Op. 11, Variaciones sobre un tema veracruzano y son No. 4 así como otras muchas.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*

#### 7.4.-Análisis de la obra.

##### 7.4.1.-El Viejo.

###### Parte A.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Introducción.	1-21	La mayor.
Tema.	22-37	Re mayor.
Reexposición del tema.	38-55	Re mayor.
Primer desarrollo del motivo.	56-74	Re mayor.
Segundo desarrollo del motivo.	75-94	Sol mayor.

###### Parte B.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Intermedio.	95-126	La mayor.

###### Parte C.

Exposición.	Número de compás.	Región tonal.
Preparación al tema.	127-137	La mayor.
Tema.	138-153	Re mayor.
Reexposición del tema.	154-171	Re mayor.
Coda.	172-184	La mayor.

#### 7.5.-Sugerencias técnicas y de interpretación.

Esta pieza corresponde a la tendencia contemporánea de utilizar las disonancias con gran expresividad, como se nota en la parte intermedia, y como tal, deberá interpretarse teniendo en cuenta que el intento de los compositores actuales es buscar impresiones

auditivas y sonoras más que una línea melódica, a la manera como sucedió en el período clásico.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Véase también lo dicho en la sección 6.5 en lo referente a las sugerencias de interpretación.

### Conclusiones.

La labor del educador musical incluye, entre otros muchos deberes, la difusión de su disciplina. En fuerza de lo antecedente, el docente deberá dirigirse ahí, donde este conocimiento requiera ser propagado. Éste ha sido el propósito del presente trabajo.

Conseguir el pleno aprecio y uso de la educación musical por la totalidad de nuestra sociedad es un objetivo difícil de alcanzar, lo que requiere un proceso consecutivo largo y penoso. Este trabajo se suma al esfuerzo que tiende hacia la consecución de ese objetivo. El camino ha sido iniciado ya, y esto nos muestran que la nuestra es una época de cambios y, por ahora, no nos encontremos en un punto de vista lo bastante favorable para distinguir con claridad lo que sea trascendente en la Historia de la música de lo que no lo tiene; esa tarea quedará para los siguientes investigadores. La dirección que ese desarrollo tome es asunto desconocido para nosotros, de ahí que Schömberg haya dicho, con toda razón, que “los contemporáneos no somos, para juzgar el valor histórico de nuestra época, jueces definitivos” (en *El estilo y la idea*, 103).

## Bibliografía.

Alcalde, Jorge. Cómo nos transforma la música. Artículo en la revista Muy Interesante, del 27 de Julio de 2004. Año XXI, No. 7.

Alcázar, Miguel. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. CONACULTA. México, 2000.

Boyd, Liona. Miniaturas para la guitarra. Hal Leonard, 1994.

Chávez, Lourdes. Apreciación y expresión musical. Da Capo. México, 2005.

Childs, B. Schwartz E. Contemporary composers on contemporary music. Comp. New York, 1967.

Córdova, Arnaldo. La ideología de la revolución mexicana. Ediciones Era. México, 1991.

Cross, Milton; Ewen, David. Los grandes compositores, su vida y obra desde Bach hasta nuestros días. Vol. 1 y 2. Compañía General Fabril. Editora. Argentina, 1963.

Días, Alirio. Antonio Lauro: Works for the guitar, Vol. 2. Caroni Music, 1998.

Diccionario de la lengua española. Espasa-Calpe. Madrid, España, 2001.

Diccionario enciclopédico Océano Uno. Barcelona, 1994.

Diccionario enciclopédico Pequeño Larousse. 1976.

Diccionario Enciclopédico Quillet. Editorial Cumbre, S. A. México, D. F., 1981. Tomo XII.

Enciclopedia Salvat de todos los países. Vol. XIV., fascículo 207. Salvat, S. A. de Ediciones Arrieta, 25. Pamplona, España, 1975.

Encyclopaedia Britannica Publisher, INC. Kentucky, USA, 1991. Vol. 12.

Fitz, Thomas/Heck De Simons: El nacimiento de la guitarra clásica y su cultivación en Viena, reflejados en la carrera y las composiciones de Mauro Giuliani. Libro Del Libro: New Haven, Conect: Universidad De Yale, 1970.

Fleming, Williams. Arte, Música e Ideas. McGraw-Hill/Interamericana de México.

Geiringer, Kart. Johann Sebastián Bach, culminación de una era. Contrapunto Altalena. Madrid; Altaleno, 1982.

Gómez Pérez, Marco Antonio. Pancho Villa. Grupo Editorial Tomo S. A. De C. V. México, 2004.

González Blackaller, Ciro, Guevara Ramírez, I. Síntesis de historia de México. Ed. Herrero. México, 1963.

Guitar Series Composer. Fernando Sor. Shattinger- Internacional Music Corp., Nwe Cork, N. Y., 1978.

Gutiérrez Sáenz, Raúl. Historia de las doctrinas filosóficas. Editorial Esfinge. México 2001.

Heck De Thomas F: Mauro Giuliani: guitarrista y compositor del virtuoso. Ediciones Orphée, New Haven, 1970.

Jay Gruot, Donald; V. Palisca Claude. Historia de la música occidental, Vol. 1 y 2. Editorial Alianza Música. Madrid, 1984.

Jeffery, Brian. Fernando Sor, compositor y guitarrista. Tecla publications, 1994.

Jeffery, Brian. Mauro Giuliani: Los estudios completos para la guitarra. Tecla Publications. USA, 2002.

Jeffery, Bria. Introducciones e índices de Mauro Giuliani. Tecla Editions. Penderyn, 1988.

Limón G., Daniel. La Guitarra. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla., Pue., 1993.

Little, Meredith and Jenne, Natalie. Dance and the music of J. S. Bach. Indiana University Press. Bloomington. USA, 2001.

López Chirico, H. La Cantata Criolla de Antonio Estévez. ILVES. Caracas, 1987.

López Reyes, Amalia; Lozano Fuentes, José Manuel. Historia universal. C.E.C.S.A., 1973.

Mares, Roberto. Porfirio Díaz. Grupo Editorial Tomo S. A. De C. V. México, 2003.

Miranda, Ricardo. Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra. CONACULTA. México, 1998.

Nuevo Diccionario Enciclopédico Ilustrado Mentor. Sopena Argentina S. A., 1960.

Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la guitarra. Edamex, S. A. de C. V. México, 1997.

Planes y programas de estudio. Colegio de Ciencias y Humanidades. UNAM. México, 1996.

Revista Época: "La entrevista: Antonio Lauro". N. 30. Caracas, 1958.

Riboni Marco. Mauro Giuliani: trascrizioni del delle del analisi del ed del biografico-critico del profilo. Heaven, University of Yale, 1970.

Schomberg, Arnold. Tratado de Armonía. Real Musical. Madrid, 1974.

Soto Michel, Tomasina. Examen de la música en guitarristas románticos tempranos. Libro Del Libro. New Heaven, Conect., 1994.

Storni Armanini, Eduardo. Villa-Lobos. Espasa-Calpe. S. A. Madrid, 1988.

The New Grove Concise Dictionary of Music. Macmillan Publishers, New York, 1988.

The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music, Paul Griffiths, 1986.

Vazco, Mariz. Heitor Villa-Lobos: El nacionalismo musical brasileiro. Siglo XXI Editores. Colombia, 1987.

Zinder, Jerry. Fernando Sor. Guitar composers series. Shattinger- Internacional Music Corp. New York, N. Y., 1978.

Zea, Luis. Antonio Lauro. Artículo en la revista Classical Guitarr Magazine, en Julio de 1980. Año XX, No. VI.