



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

"NOTAS AL PROGRAMA"

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

PRESENTA

RAUL EMILIO SOLIS RUIZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. FELIPE RAMIREZ GIL

The logo consists of five horizontal bars of varying lengths, stacked vertically, above the text "ENM UNAM".

ENM  
UNAM

MÉXICO, D.F.

AGOSTO 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A la memoria de mi padre José Solís, porque su ejemplo me infunde tenacidad.

A la memoria de Esther Vázquez, gustosa de la música.

A la memoria de Emily...te sigo llorando.

Dedicado a mi madre Eustolia Ruiz, por todo su apoyo incondicional.

A Josefina y Michelle, mis grandes amores. Gracias por su paciencia.

A mis hermanas y hermanos por su valiosa ayuda. Gracias.

A mis sobrinas y sobrinos por su asesoría cibernética. Gracias mil.

#### Agradecimientos:

Al Dr. Felipe Ramírez Gil, por su valiosa guía.

Al Profesor Fernando Cruz, por ser un gran Maestro de Guitarra.

Al Maestro Néstor Castañeda, por recordarnos el valor musical de cada nota.

Al Profesor Arturo Ramírez Jiménez, por encauzarme en este bello arte.

A todos los maestros, condiscípulos y alumnos que de una forma u otra han dejado una valiosa enseñanza en mi persona y que, por falta de espacio o temor a omisiones, no me atrevo a mencionarlos pero siempre guardan un lugar muy especial en mi persona. Gracias a todos.

# PROGRAMA

1.- **Preludio, Fuga y Allegro** en Re mayor  
(Original en Mi bemol mayor) **BWV 998** Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

2.- **Variaciones sobre un Tema de Haendel**  
"The Harmonious Blacksmith" en La mayor **Op. 107** Mauro Giuliani  
(1781-1829)

3.- **Cuatro Piezas Breves** para la guitarra (1933) Frank Martin  
I Prélude (1890-1974)  
II Air  
III Plainte  
IV Comme une Gigue

## Intermedio

4.- **El Decamerón Negro** (1981) Leo Brouwer  
I El arpa del guerrero 1939  
II La huída de los amantes por el valle de los ecos  
III Balada de la doncella enamorada

5.- **Suite Montebello** (1991) Julio César Oliva  
I Una flor en la laguna 1947  
II Tisú  
III Floresta

# INDICE

Introducción		pág.1
<b>1.- Preludio, Fuga y Allegro BWV 998</b>	J. S. Bach (1685-1750)	2
1.1 Marco histórico		3
1.2. Aspectos biográficos		7
1.3. Análisis estructural		12
1.4 Sugerencias técnicas y de interpretación		16
<b>2.- Variaciones sobre un tema de Haendel</b>	Mauro Giuliani (1781-1829)	21
2.1. Marco histórico		22
2.2 Aspectos biográficos		25
2.3 Análisis estructural		27
2.4. Sugerencias técnicas y de interpretación		31
<b>3.- Cuatro piezas breves (1933)</b>	Frank Martin (1890-1974)	33
3.1. Marco histórico		34
3.2. Aspectos biográficos		37
3.3. Análisis estructural		39
3.4. Sugerencias técnicas y de interpretación		45
<b>4.- El Decamerón Negro (1981)</b>	Leo Brouwer (1939)	48
4.1. Marco histórico		49
4.2 Aspectos biográficos		52
4.3 Análisis estructural		55
4.4. Sugerencias técnicas y de interpretación		60

<b>5.- Suite Montebello (1991)</b>	<b>Julio César Oliva (1947)</b>	<b>62</b>
5.1. Marco histórico		63
5.2. Aspectos biográficos		65
5.3. Análisis estructural		66
5.4. Sugerencias técnicas y de interpretación		71
Conclusiones		72
Bibliografía		73

Anexo 1 Entrevista con el compositor Julio César Oliva

Anexo 2 Partituras

# INTRODUCCIÓN

El presente trabajo lo realizo como parte del proceso para obtener el grado de licenciatura en la Escuela Nacional de Música de nuestra prestigiada Universidad Nacional. El motivo de la elección de un trabajo de estas características es porque considero, que como ejecutante de un instrumento, es importante contar con un conocimiento integral de la obra a interpretar para lograr un acercamiento y entendimiento de la misma. Este conocimiento incluye investigar aspectos biográficos del compositor así como el contexto histórico en el que se desarrolló, además de realizar un análisis de la obra para comprender mejor lo que se ejecuta.

Las cinco obras elegidas nos proporcionan un panorama de algunas de las etapas históricas por las que ha atravesado la guitarra: barroco, clásico-romántico, siglo XX, contemporáneo y nacional-contemporáneo. Si bien la primera obra no fue escrita ex profeso para la guitarra, sí lo fue para otro instrumento cercano a la misma, el laúd. Este instrumento tuvo su auge en los siglos XVI y XVII pero en la Alemania del siglo XVIII seguía cultivándose con obras de gran calidad.

La segunda obra, compuesta por Mauro Giuliani, aunque ya fue escrita para guitarra, ésta no tenía la forma ni las dimensiones que actualmente la conforman, sin embargo, esto no es impedimento para que esta obra se interprete con la guitarra moderna. Las Cuatro Piezas Breves de Frank Martin es una de las obras capitales escritas para la guitarra en el siglo XX, al grado que el compositor cubano Leo Brouwer afirma que esta es “una obra que jamás será olvidada”. Una vez que se ha mencionado a este compositor, a él le corresponde la cuarta obra de este programa, “El Decamerón Negro” composición inspirada en la obra literaria homónima del antropólogo alemán Leo Froebius y que representa para el compositor cubano la primera obra para guitarra escrita en su periodo hiperromántico<sup>1</sup>. La quinta y última obra de este programa corresponde al compositor mexicano Julio César Oliva, se trata de la Suite Montebello, una de sus composiciones más gustadas y de la que se afirma que son “piezas para saborear, que se comparan con las mejores composiciones románticas de nuestros tiempos”. También incluyo una interesante entrevista que le hice al maestro Oliva hace algunos años con el objeto de conocer más acerca de su obra así como de su estilo compositivo

Por último, considero que cada obra artística es un reflejo de su tiempo y a su vez, cada época es condicionada por sus obras, y la música no es la excepción, cada una de estas composiciones reflejan el contexto histórico en el que fueron creadas y de la misma manera el contexto histórico-social influye en los compositores para que las obras resulten ser únicas y originales.

---

<sup>1</sup> Término empleado por el mismo Brouwer para definir el estilo que retoma elementos románticos, el prefijo “hiper” proviene del griego y significa superioridad o exceso, literalmente hiperromanticismo sería exceso de romanticismo.

# **1. Preludio Fuga y Allegro BWV 998**

Johann Sebastian Bach (1685-1750)



## 1.1 Marco Histórico

### El Barroco

El barroco fue un estilo artístico que abarcó prácticamente todas las disciplinas artísticas, influyó en la arquitectura, la pintura, la escultura, la literatura y, por supuesto, la música.

Aunque de manera general la época barroca se ubica entre los años 1600-1750, estas fechas no deben ser tomadas literalmente ya que tuvo sus orígenes en Roma, Italia, en la segunda mitad del siglo XVI, precisamente después del Concilio de Trento (1545-1563) dentro del espíritu de la Contrarreforma, de ahí se extendió a Bohemia, Austria, Alemania, el sur de los Países Bajos, la península Ibérica e Hispanoamérica; y concluyó en la primera mitad del siglo XVII, fue hacia los años 1720-30 cuando el estilo barroco derivó hacia el rococó en toda Europa Central, sobre todo en Alemania.

La palabra barroco tiene dos posibles orígenes; el primero proviene del italiano "*baroco*", la cual es una abreviatura inventada por razones nemotécnicas para un silogismo de la lógica, el cuál data de la época medieval. La segunda acepción, y la más aceptada, es la que afirma que proviene del francés "*baroque*", del castellano "*barrueco*" y del portugués "*barroco*", dicha palabra se refiere a una perla malformada, de forma irregular y, por extensión, para designar una cosa rara, deforme.

El término barroco como sinónimo de raro e irregular, fue empleado a fines del siglo XVIII en el ambiente racionalista-clasicista de esa época, y ya para el siglo XIX el historiador suizo Burckhardt le dio el sentido en el que hoy le conocemos.<sup>2</sup>

La época que abarca los años 1600-1750 fue pletórica en cambios y aventuras, apenas un siglo antes inició la conquista de nuevos territorios, fue una época de grandes imperios (España, Inglaterra, Francia) que luchaban por dominar el mundo, y donde a pesar de que se mantenían las monarquías absolutistas, a su vez empezaba a surgir una clase media en pleno ascenso. La religión también tuvo una importancia considerable ya que era tomada como eje para la conquista de nuevos mundos o como pretexto para iniciar cualquier guerra. En este contexto también aparece el Protestantismo como una expresión de desacuerdo con la hegemonía Católica Romana y que tuvo una fuerte propagación principalmente en la zona septentrional de Europa, esto es, Inglaterra, Escandinavia, los Países Bajos y las ciudades del norte de Alemania.

---

<sup>2</sup> Cabanne, Pierre "*Hombre, creación y arte*" Barcelona, Argos Vergara, 1991, vol.1 p.120

De igual manera, y en contraste, esta época es considerada como la Edad de la Razón, debido a descubrimientos en los campos de la física y astronomía llevados a cabo por Johann Kepler, Galileo Galilei y Nicolás Copérnico. A la aportación de René Descartes en las matemáticas y de Baruch Spinoza en filosofía, por citar algunos ejemplos. Por lo que respecta a la literatura destacaron Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Jean Baptiste Poquelin Molière, entre otros.

Y por supuesto el arte tiene el papel preponderante en esta época, pintores como Miguel Ángel Buonarroti, el Caravaggio, Diego Velázquez, Rubens, Rembrandt, Van Dyck; y arquitectos como Lorenzo Bernini, Francisco Borromini, José de Churriguera y Claude Perrault, entre otros.

En términos generales se pueden definir como características del barroco a las obras que muestran lo infinito en lugar de lo concreto, con una fuerte inclinación por los artificios y la audacia, es un arte grandioso, opulento, con un estilo dinámico en el que prevalece la emoción sobre la razón; y sobre todo es un arte profusamente ornamentado, con efectos de claroscuro, de movimiento, con líneas curvas y rupturas, composiciones en diagonal, así como juegos de perspectiva y de escorzo.

### El Barroco Musical

Por lo que respecta al barroco musical, este es un estilo artístico que tuvo sus orígenes en Italia a principios del siglo XVII y de ahí se extendió a Alemania, Francia, Inglaterra, España e Hispanoamérica.

La música barroca se caracteriza por una escritura melódica, tanto instrumental como vocal, muy ornamentada, de textura contrapuntística, imitativa, contrastante y con ostinatos rítmicos. Este estilo tuvo a su vez una fuerte tendencia hacia la homofonía, esto debido al empleo del Bajo Continuo o Bajo Cifrado y que representan los cimientos de la naciente armonía tradicional; de igual manera favoreció la creación de nuevos géneros, entre los que se cuentan la Ópera, el Oratorio, la Cantata, la Sonata, la Suite, el Concierto Grosso, el Coral Figurado, por mencionar algunos.

Esta época fue testigo de un notable perfeccionamiento instrumental, es en estos años cuando se construyen órganos y otros instrumentos de teclado para abarcar desde las notas más graves de los bajos hasta las más agudas de las sopranos; los instrumentos de cuerda frotada como el violín y demás miembros de su familia llegaron a su más alto grado de perfeccionamiento, principalmente en la región de Cremona, Italia. Por otro lado, un instrumento que en el Renacimiento tuvo sus años de esplendor, sobre todo en la región teutona, en esta época llega a su etapa de decadencia, este instrumento es el laúd.

Finalmente, en lo concerniente a los principales compositores de la música barroca se pueden mencionar a Claudio Monteverdi (1567-1643), Henry Purcell (1659-1695), Francois Couperin (1668-1733), Antonio Vivaldi (1675-1741), Georg Phillip Telemann (1681-1767), Jean Phillippe Rameau (1683-1764), Doménico Scarlatti (1685-1757), Georg Friedrich Haendel (1685-1759) y, por supuesto, Johann Sebastian Bach (1685-1750).

## Alemania en el Barroco

La región que hoy conocemos como Alemania tuvo durante el siglo XVI un papel decisivo para la adopción de la Reforma Protestante promulgada por Martin Lutero, quien por cierto, era un entusiasta de la música e influyó para que el pueblo tomara parte en el canto litúrgico con textos ya no en latín sino en lengua germana, esto es el origen de lo que posteriormente toma el nombre de Coral Luterano. Por otro lado, no todo el pueblo adoptó la nueva religión y esto fue el origen del conflicto entre católicos y protestantes que se le conoce como la Guerra de Treinta años (1618-1648) la cual dejó diezmado al país. En cuanto terminó la guerra se firmaron los Tratados de Westfalia, lo cual acentuó la división religiosa y política, merced a estos Tratados, Alemania quedó dividida en más de trescientos estados. Al iniciar el siglo XVIII los Hohenzollern obtuvieron el título de Reyes en Prusia, esta acción posteriormente le permitió reinar a Federico II “el Grande” de 1740 a 1786, apreciado por ser él mismo un músico aceptable, un mecenas de las manifestaciones artísticas e impulsor de la “*Aufklärung*”, la Ilustración.

Por lo que respecta a la música, esta se desarrolló en Alemania como una consecuencia de la fusión de las escuelas italiana, francesa e inglesa. La influencia de la música italiana se hizo patente inicialmente en la figura de Heinrich Schütz (1585-1672) considerado por sus contemporáneos como “el padre de la música y de los músicos alemanes”<sup>3</sup>. Schütz viajó a Venecia para estudiar con Giovanni Gabrieli (h.1556-1612) uno de los iniciadores del Barroco italiano. Posteriormente aparece Johann Jakob Froberger (1616-1667) quien, de igual manera, viajó a Italia para estudiar con Claudio Monteverdi durante cuatro años; Froberger además de llevar a Alemania la influencia de la Canzone y la Toccata para aplicarlo en el arte de las formas libres basadas en el Coral, muestra también, en su producción para clavicémbalo, la influencia de la Suite francesa para laúd. Este mismo compositor tuvo como epígono al organista y compositor Johann Pachelbel (1653-1706) quien, además de conocer al padre de Bach, tuvo como alumno a Johann Christoph, hermano mayor y tutor de Johann Sebastian.

En lo que concierne a la influencia de la música inglesa, esta se debe a compositores para el instrumento llamado virginal de la época isabelina, es

---

<sup>3</sup> Hammel y Hürlimann, “*Enciclopedia de la Música*” México, Grijalbo, 1987 Tomo 1, p.162

decir, fines del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, estas composiciones causaron honda impresión en el músico flamenco Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) quien a su vez fue maestro de Samuel Scheidt (1587-1654) considerado este como el iniciador de la escuela germánica de órgano. Scheidt tiene como discípulo a Dietrich Buxtehude (1637-1707) quien, de cierta manera, viene a influir en Johann Sebastian Bach.

Por último, es menester mencionar que la música en la Alemania de la época barroca estaba organizada en tres categorías: la "*Hausmusik*" o música familiar, la "*Kirchenmusik*", música de iglesia o religiosa y la "*Hofmusik*", es decir, la música que se empleaba en las cortes. Aunque la música de iglesia era fundamental por lo que representa para los fieles, la *Hausmusik* era realmente la base del aprendizaje de la música, es decir, se aprendía a tocar desde el mismo seno familiar, era común en ese tiempo que hubiera familias completas dedicadas a la música, una de ellas era la familia Bach.

## 1.2 Aspectos Biográficos

### Johann Sebastian Bach

En el marco del barroco musical, Johann Sebastian Bach representa el punto culminante de este periodo; heredero del arte polifónico del pasado y respaldado por una gran tradición musical, Bach logró que su obra alcanzara el máximo grado de perfección al fusionar las tres grandes escuelas musicales de su época – italiana, francesa y alemana- en una unidad convincente.<sup>4</sup>

La familia Bach era por antonomasia una familia de músicos, cuyo origen se remonta al siglo XVI donde se reconoce a Vitus o Veit Bach como primer músico, aunque no dedicado de forma profesional; este primer Bach tuvo dos hijos: Johannes y Lips, al parecer del primero desciende la rama de la familia a la que perteneció Johann Sebastian,<sup>5</sup> ya que entre los hijos de Johannes se encuentra Christoph Bach (1613-1661) quien a su vez fue el padre de Johann Ambrosius (1645-1695), este último casó en 1668 con Maria Elisabetha Lämmerhirt (1644-1694) de cuya unión nacieron ocho hijos de los cuales sólo cuatro lograron llegar a la edad adulta, estos fueron: Johann Christoph (1671-1721), María Salomé (1677-1728), Johann Jacob (1682-1722) y Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian nació en Eisenach, a la sazón una pequeña ciudad de la región de Turingia, ésta a su vez, una de las más de trescientas subdivisiones estatales de Alemania luego de la Guerra de Treinta Años. Vio la luz el 21 de marzo de 1685 y fue bautizado en la Iglesia de San Jorge dos días después, sin embargo, estas fechas pertenecen al calendario Juliano, ya que el calendario Gregoriano (que es el que nos rige en la actualidad) fue adoptado en Alemania en el año 1700, por lo que, haciendo el cálculo correspondiente, las fechas de nacimiento y bautizo de Johann Sebastian corresponden al 31 de marzo y 2 de abril respectivamente.<sup>6</sup>

Su educación musical se inició a edad temprana primero con su padre, de quien aprendió el violín, y después con su tío, el organista Johann Christoph (1642-1703) con quien conoció la música de Frescobaldi, Froberger y Pachelbel.

Cuando Johann Sebastian cumplió los nueve años de edad tuvo que pasar la amargura de, en menos de un año, ver morir a sus padres, primero su madre falleció el 1 de mayo de 1694, mientras que el deceso de su padre acaeció el 20 de febrero de 1695, de esta manera es su hermano mayor Johann Christoph, en ese tiempo organista de la Iglesia de San Miguel de

---

<sup>4</sup> Machlis, Joseph *"El encanto de la buena música"* pp.329-331

<sup>5</sup> *"Maestros de la Música"* Barcelona, Planeta-de Agostini, 1988 Tomo 1 p.167

<sup>6</sup> Salvat, Juan *"Enciclopedia Salvat de los grandes compositores"* México, Salvat, 1983 Tomo 1 p.73

Ohrdruf, quien se hace cargo, tanto de su manutención como de su educación musical así como procurar que continuara sus estudios formales, ahora en la ya mencionada ciudad de Ohrdruf. Al término de estos, en el año 1700, Johann Sebastian se empleó como cantante en el coro de Lüneburg, donde entró en contacto con el organista Georg Boehm (1661-1733), además de seguir estudiando clave, violín y composición.

Su primer empleo formal fue como músico en la Corte de Weimar, donde permaneció del 4 de marzo al 13 de septiembre de 1703, después fue nombrado organista de la Iglesia Nueva de Arnstadt, y es en el otoño de 1705 cuando solicita un permiso por cuatro semanas para viajar a Lübeck con el propósito de escuchar al renombrado organista Dietrich Buxtehude (1637-1733), permiso que se prolonga hasta el final de enero de 1706; aprovechó ese viaje para pasar por Hamburgo donde visitó a Jan Adam Reincken (1623-1722) y por Lüneburg donde hizo lo propio con su antiguo maestro Boehm. En noviembre del mismo año fue reprendido por sus autoridades por incluir en el coro a una prima suya llamada María Bárbara Bach (1684-1720) con quien se casaría un año después, el 17 de octubre de 1707. Para este año ya trabajaba como organista en la Iglesia de San Blas de Mülhausen y en 1708 logró colocarse ahora como organista de cámara en el lugar donde inició prestando sus servicios como músico: la Corte de Weimar, aquí permaneció hasta el año 1717. En esta época nacen sus primeros hijos, de siete que tuvo en su primer matrimonio le sobrevivieron cuatro: Catharina Dorothea (1708-1774), Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emmanuel (1714-1788) y Johann Gottfried Bernhard (1715-1739), los tres varones continuaron la tradición familiar de dedicarse a la música. En 1714, después de seis años de servicio como organista en la Corte de Weimar, obtuvo el nombramiento de *Konzermeister*.

El 5 de agosto de 1717 aceptó el cargo de Maestro de Capilla y Director de la Música de Cámara en la Corte de Anhalt-Köthen, pero debido a que no presentó su renuncia de manera adecuada y por tener algunas diferencias con el Duque de Weimar Wilhelm Ernst, Bach fue encarcelado por tres semanas en noviembre de dicho año, finalmente su situación jurídica se arregló y pudo tomar su nuevo cargo en Köthen en el mes de diciembre de 1717. Tres años después, al regreso de un viaje que realizó a la ciudad termal de Karlsbad, el compositor fue recibido con la fatídica noticia de la muerte de su esposa María Bárbara quien fue enterrada el 7 de julio de 1720, diez días antes de la llegada de Johann Sebastian.<sup>7</sup>

El luto lo guardó por un año y, de acuerdo a la usanza de la época, contrajo segundas nupcias, esta vez con la joven Anna Magdalena Wilcke (1701-1760) originaria de Turingia, de fe luterana y bien dotada musicalmente,

---

<sup>7</sup> "Maestros de la Música" op. Cit. p. 213

la boda se realizó el 3 de diciembre de 1721. Al año siguiente Bach realiza un viaje a Hamburgo para tocar el órgano, ahí es escuchado por el casi centenario maestro Reincken quien, al escuchar cómo varió durante media hora un Coral, expresó a manera de cumplido: “yo creía que este arte estaba muerto, pero veo que resucita en usted”.<sup>8</sup>

El 13 de abril de 1723 fue nombrado *Kantor* en la escuela anexa a la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig, lugar en el que permaneció hasta el final de su vida; aquí su trabajo consistía en tocar el órgano, enseñar y dirigir el coro, preparar los servicios religiosos de la iglesia y escribir música para la misma.

Bach tuvo con su segunda esposa, Anna Magdalena, un total de trece hijos de los cuales sólo sobrevivieron seis: Gottfried Heinrich (1724-1765), Elisabeth Juliana Friederica (1726-1781), Johann Christoph Friedrich (1732-1795), Johann Christian (1735-1782), Johanna Carolina (1737-1781) y Regina Susana (1742-1809).

El segundo hijo varón de Bach, Carl Philipp Emmanuel, logró colocarse al servicio del Rey Federico “*el Grande*” en 1740. A fines de 1747 el monarca invitó al viejo Bach para que probase los clavicémbalos de Silbermann, en esa ocasión Johann Sebastian pidió al Rey que le diese un tema de fuga para improvisarlo y lo hizo en una fuga a seis partes. Bach posteriormente hizo grabar ese tema y sus diferentes tratamientos bajo el título de “*Ofrenda Musical*” dedicada al autor del tema.<sup>9</sup>

Debido a una catarata, o tal vez un glaucoma, Bach perdió la vista los últimos días de su vida. Decidió operarse con un médico charlatán inglés, llamado John Taylor, quien le realizó dos operaciones, con resultados infructuosos, entre marzo y abril de 1750. Además de la ceguera, Bach se vio afectado por una hemiplejía, por lo que su estado de salud empeoró en los meses siguientes. Falleció la noche del 28 de julio de dicho año, a los 65 años de edad, fue sepultado al día siguiente en la Iglesia de San Juan a las afueras de Leipzig.<sup>10</sup>

## Obras musicales de Johann Sebastian Bach

Con excepción de la ópera, su producción musical abarca prácticamente todos los géneros conocidos en su época, entre su ingente obra destaca una buena parte de obras corales: *La Pasión según San Juan* (1723), *la Pasión según San Mateo* (1727), *la Misa en Si menor* (1747-49), *el Oratorio Navidad*, entre otras Cantatas, Magnificats, Motetes y Corales. Por lo que refiere a la

---

<sup>8</sup> Forkel, J.N. “*J. S. Bach*” México, F.C.E. 1978 Breviarios no. 31 p.44

<sup>9</sup> Forkel, J.N. *Op. Cit.* P.44

<sup>10</sup> “*Maestros de la Música*” *Op. Cit.* p.271

música para claves, se pueden mencionar: *El Clave Temperado* (1722), diversas *Suites Inglesas y Francesas*, *Partitas*, *Invenções*, *el Concierto Italiano*, *las Variaciones Goldberg* (1741-42), *el Clave Temperado II* (1742), *Fantasia Cromática y Fuga*, *la Ofrenda Musical* (1747) y *el Arte de la Fuga* (1751). Para el instrumento que Bach dedicó más tiempo y del cual se convirtió en un experto, el órgano, escribió diversas *Toccatas*, *Preludios y Fugas*, *Preludios de Coral*, *la Passacaglia en Do menor*, entre otras.

Por lo que respecta a las obras de música concertante son imprescindibles los *Seis Conciertos de Brandenburgo*, *las Seis Suites*, *los Conciertos para uno, dos, tres o cuatro solistas y órgano*, así como las *Sonatas y Suites* para violín y clave o para violoncello y clave, además de las *Sonatas y Partitas* para violín solo y violoncello solo. Dentro de estas obras para instrumento solista, se puede mencionar también la música que escribió para un instrumento que tuvo sus días de gloria en la época renacentista y primeros años del barroco, el laúd.

#### Obras para Laúd

El laúd es un instrumento de cuerdas punteadas con los dedos, estructuralmente tiene el dorso redondeado y su forma es parecida a la de una pera. Las cuerdas, también llamadas órdenes, son dobles y el número de éstas varía según el lugar o la época; el mástil tiene trastes, generalmente de cuerdas de tripa, atados en torno al cuello del instrumento. El clavijero, por lo común, está doblado hacia atrás.<sup>11</sup>

El origen del laúd es árabe pero su empleo se extendió por toda Europa a fines de la Edad Media. Tiene su época de esplendor en los siglos XVI y XVII, lo cual puede ser constatado por el rico repertorio que ha llegado hasta nuestros días: Canciones con acompañamiento contrapuntístico del laúd, así como Danzas, Pavanas, Gagliardas, Fantasías, etc.

En el tiempo de J.S. Bach el laúd tenía numerosos cultivadores en Alemania, el más conocido es Silvius Leopold Weiss (1687-1750). Bach incluyó el laúd tanto en la *Pasión según San Juan* como en la *Pasión según San Mateo*, además se le atribuyen oficialmente siete composiciones para dicho instrumento, algunas de las cuales son transcripciones de obras preexistentes, tal es el caso de la *Partita en Mi menor* BWV 1006<sup>a</sup> (1720), esta es una transcripción de la BWV 1006 para violín, aunque según el *New Grove Dictionary* esta obra fue escrita originalmente para laúd.<sup>12</sup>

La primera obra que Bach escribió para laúd es la *Suite en Mi menor* BWV 996, concebida entre 1708 y 1717; después se encuentra el *Preludio en*

<sup>11</sup> Scholes, Percy A. "Diccionario Oxford de la Música" Barcelona, Edhasa, 1984 Vol. 2 p.754

<sup>12</sup> Sadie, Stanley "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" London, Macmillan, 1980 Vol. 1 p.814



*Do menor* BWV 999 escrito hacia 1720. La *Fuga en Sol menor* BWV 1000 (h. 1725) es un desarrollo polifónico expandido de la *Fuga para violín* BWV 1001 y se conserva en una tablatura copiada por un amigo de Bach, el abogado y laudista de Leipzig, Johann Christian Weyrauch.<sup>13</sup> La *Suite en Sol menor* BWV 995 (después 1011 para cello) fue escrita entre 1727-31. La *Partita en Do menor* BWV 997 original para laúd data entre los años 1737-41; y finalmente, el *Preludio, Fuga y Allegro* en Mi bemol mayor BWV 998 pudo haber sido escrito hacia 1740 y contiene la indicación “para el laúd o el clavicémbalo”. La contribución de Bach al repertorio del laúd representa, junto a los trabajos de S. L. Weiss, la culminación del repertorio para este instrumento en el siglo XVIII.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*

### 1.3 Análisis Estructural

#### Análisis estructural de Preludio

En el barroco tardío un prelude es una pieza por lo general breve, basada en la expansión de un motivo melódico o rítmico. Este tipo de composición tiene su origen precisamente en las improvisaciones realizadas en el laúd o en instrumentos para teclado; para la etapa del barroco que nos ocupa, el prelude sirve como introducción para un grupo de piezas de danza o para una fuga, como en este caso. Debido a que la textura del prelude es homofónica en su mayor parte, logra un contraste muy efectivo con la textura contrapuntística de la fuga a la que precede.<sup>14</sup>

Este primer movimiento de la obra catalogada BWV 998 está estructurado en una forma unipartita A con una pequeña coda de siete compases; en este prelude se presenta un motivo generador, expresado en un bordado inferior que se presenta a lo largo de la pieza, motivo que le brinda una consistente unidad, esta elaboración motivica anticipa uno de los procedimientos más característicos del arte Beethoveniano.<sup>15</sup> El prelude está estructurado por frases y en las tonalidades que a continuación se presentan.

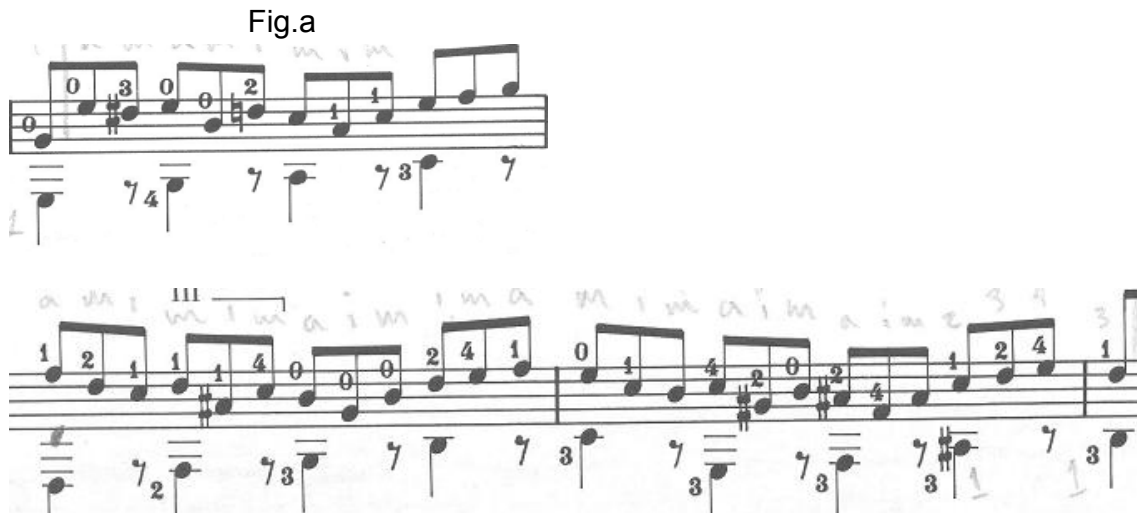
Compás	1-5	6-10	11-13	14-18	19-24
Estructura	Frase a	Frase a	Frase a'	Frase a	Frase b
Tonalidad	Re mayor	La mayor	Mi menor	Si menor	Fa# menor

Compás	25-29	30-37	38-41	42-48
Estructura	Frase a	Frase c	Frase d	Coda -reprise
Tonalidad	Sol mayor	Re mayor	Sol m- Re M	Re mayor

Cabe destacar el interesante uso de las tonalidades que hace Bach en este prelude, a excepción del VII grado, utiliza cada uno de los grados, en este caso de Re mayor, como centro tonal incluido el IV grado menor (Sol menor); el proceso es por medio de quintas ascendentes (re-la-mi-si-fa#-(do#)-sol-re). También es frecuente el uso de progresiones armónicas, esto sucede en la frase a' compases 11-14 donde se presentan los grados armónicos II-V7-I-IV-VIIIm-III7d.a.-VI (fig. a); lo mismo sucede en la frase b y en la frase c.

<sup>14</sup> Machlis, Joseph *Op. Cit.* P.355

<sup>15</sup> Hammel y Hürlimann, *Op. Cit.* P.184



### Análisis estructural de Fuga

Dentro del arte contrapuntístico, la fuga representa la cúspide de los géneros de la música barroca. El nombre deriva del latín fuga, el cual implica un vuelo de la fantasía y, por extensión, la fuga de un tema de una voz a otra.<sup>16</sup> Este tipo de composición tiene sus orígenes en las piezas corales imitativas como el canon, posteriormente se desarrolló en los siglos XVI y XVII gracias a organistas y compositores como Sweelinck y Frescobaldi. En Alemania compositores como Froberger y Buxtehude la siguieron desarrollando, hasta llegar con el maestro más grande de la fuga: J. S. Bach, cuyas fugas son representativas de la última palabra tanto en habilidad polifónica y variedad de pensamiento, por el espacio del diseño arquitectónico y nobleza de concepto,<sup>17</sup> el compositor Max Reger (1873-1916) llegó a afirmar que en una fuga de Bach estaba contenida toda la filosofía de occidente.<sup>18</sup>

La fuga es una composición contrapuntística en la cual un tema o motivo impregna la composición entera; este tema, llamado también sujeto, constituye la idea unificadora dentro del tejido contrapuntístico. El sujeto de la fuga se establece solo al principio en alguna de las voces, después es imitado a la quinta superior, esto es la respuesta, mientras tanto la primera voz prosigue con un contratema o contramotivo. Dependiendo el número de voces el sujeto seguirá apareciendo en cada una de ellas mientras las otras voces, por lo general, realizan un libre tejido contrapuntístico.

Cuando el tema se ha presentado una vez en cada voz la exposición llega a su fin, a partir de ahí la fuga alterna entre secciones de exposición del sujeto con interludios conocidos como divertimentos o episodios, los cuales funcionan como áreas de relajación. Bach, como buen compositor, no solía ceñirse a las reglas de un contrapunto estricto, por lo que cada fuga cuenta con

<sup>16</sup> Machlis, Joseph *op. Cit.* P.333

<sup>17</sup> Ewen, David *"The Homebook of Musical Knowledge"* New York, Grolier, 1973 p.345

<sup>18</sup> Gispert, Carlos *"El Mundo de la Música"* Barcelona, Océano, 2002 p.46

su carácter propio, definido y preciso, del cual dependen los giros melódicos y armónicos que la completan, y gracias al contrapunto supo sacar de un tema dado una serie entera de melodías diversas que, a pesar de su semejanza, poseen formas y dibujos diferentes.<sup>19</sup>

La fuga que integra esta obra tiene ese carácter de libertad de construcción lo que le permite tener más de alguna interpretación, en este caso, si consideramos la obra en su forma total podemos ver que está estructurada en una forma ternaria A-B-A, cada una de las partes claramente diferenciada, lo cual nos da por resultado el siguiente esquema.

Compás	1-28	29-76	77-103
Estructura	A	B	A
Tonalidad	Re Mayor	Re Mayor	Re Mayor

Sin embargo, haciendo un análisis de tipo temático para la fuga tenemos un esquema mucho más detallado, este es el análisis temático que propongo.

Compás	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12
Material temático	Sujeto voz 1	Sujeto voz 2	Episodio	Sujeto voz 3	Episodio	Sujeto voz 3
Tonalidad	Re M	La M	Mi m	Re M	Sol M La M	Sol M

Compás	13-14	15-16	17-20	21-22	23-30	31-32
Material temático	Episodio	Sujeto voz 3	Episodio	Sujeto voz 1	Episodio	Sujeto voz 2
Tonalidad	Mi m	Re M	Sol M Si m	Sol M	Sol M Re M	La M

Compás	33-34	35-36	37-38	39-40	41-42	43-44
Material temático	Episodio	Sujeto voz 2	Episodio	Sujeto voz 2	Episodio	Sujeto voz 2
Tonalidad	La M	Re M	Sol M La M	Sol M	Mi m	Si m

Compás	45-60	61-62	63-74	75-76
Material temático	Episodio	Sujeto voz 1	Episodio	Sujeto voz 2
Tonalidad	Fa # m Mi m Re M Sol M	Re M	La M Mi m La M	Re M

<sup>19</sup> Forkel, J.N. Op. Cit: p.87

Los compases restantes son exactamente los mismos que del 3 al 28 de la primera parte; con este esquema podemos ver que el inicio de esta fuga a tres voces sigue los cánones de elaboración de fugas, esto es, presenta el sujeto en la tonalidad original, le sigue la respuesta del sujeto en la dominante, introduce un pequeño episodio al que le sigue la entrada del sujeto en la tercera voz nuevamente en la tónica, ahí termina la exposición de la fuga y empieza la libre composición. Algo a destacar respecto al sujeto es que en la cabeza del mismo presenta el bordado inferior que aparece en el tema del allegro, lo que de cierta manera le da unidad a la obra.

### Análisis estructural de Allegro

El tercer movimiento de esta obra es una pieza brillante y muy rítmica, digna de todo gran final. Aquí se nota la influencia que la escuela italiana, principalmente Vivaldi, dejó en Bach, ya que es común que las sonatas y los conciertos concluyan con un movimiento rápido y alegre, esto es la definición de la palabra allegro.

Estructuralmente este movimiento es de forma binaria A-B, aunque la sección B tiene el doble de compases que la sección A. Su esquema es el siguiente:

Compás	1-32	33-96
Estructura	A	B
Tonalidad	Re M- La M	La M -Mi m-La M -Re M

Es importante mencionar el uso que hace Bach de la progresión armónica con apoyo del bajo para modular de la tónica al V grado en los compases 13-20(fig. b).

Otra variante de esta progresión se presenta en la sección B en los compases 81-89 (fig. c).

Fig. b

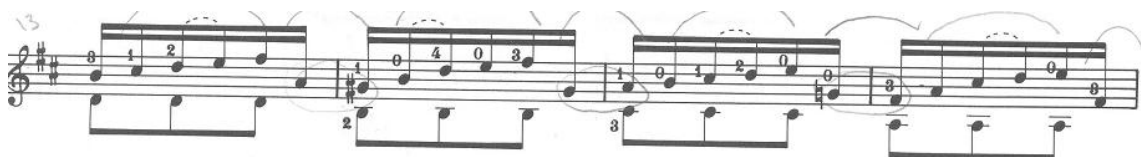
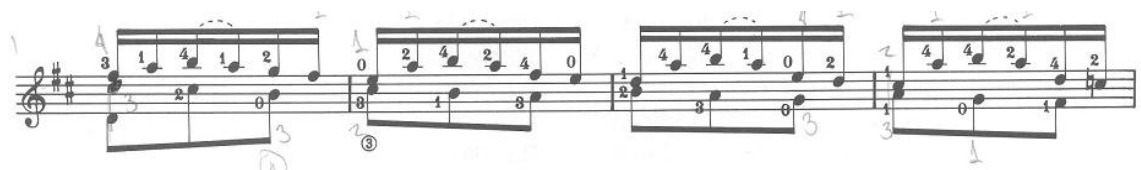


Fig. c



## 1.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

### Preludio

Uno de los principales problemas al enfrentar este tipo de obras es encontrar una buena edición, en este caso, al no ser una obra escrita ex profeso para guitarra, abundan las ediciones realizadas por guitarristas; Franz Koonce y Phillip Hii son dos ejemplos que tengo a la mano. El primero es edición del mismo Koonce, mientras que el segundo es de GSP-135, por cuestiones de legibilidad utilizo esta última para ejemplificar, aunque me baso principalmente en la edición de Koonce cuya digitación difiere considerablemente con la de Phillip Hii; en esta partitura hago mi propia propuesta de digitación para la mano izquierda, aunque debo aclarar que finalmente esta debe ser algo personal, ya que no a todos les brinda el mismo resultado, en mi caso me ha servido y la comparto con agrado.

Respecto a la mano derecha es importante no repetir dedos, para esto recomiendo marcar la digitación de esta mano con el propósito de tener una guía de los dedos a emplear.

Un aspecto que he modificado en ambas ediciones es el cambio de altura de algunas notas –sobre todo en el bajo– con el objeto de lograr una mejor conducción de las voces, cito un par de ejemplos. En el compás 23 el bajo está escrito en el Re grave, procede de un Do# y le sigue Do becuadro, ambos son salto de séptima, mi sugerencia es tocar el Re una octava arriba modificando las séptimas en segundas. (fig. 1) Otro caso es el compás 46, en la edición de Hii el Fa# y Sol aparecen una octava alta, esta vez propongo tocar esas notas una octava baja. (fig. 2)

Fig. 1

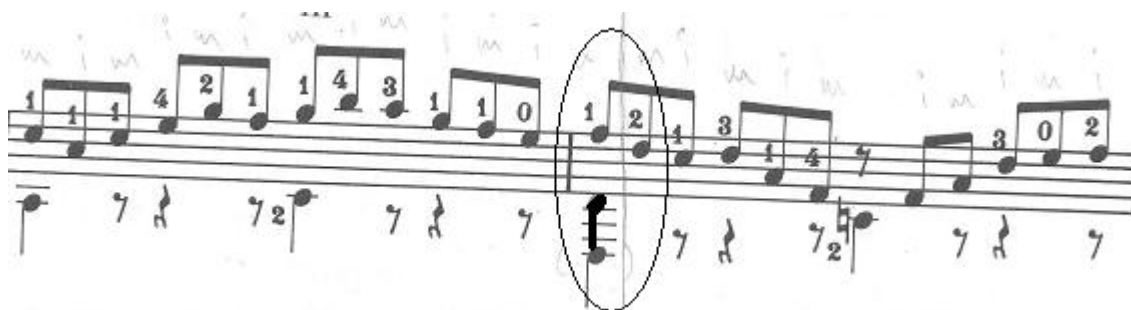
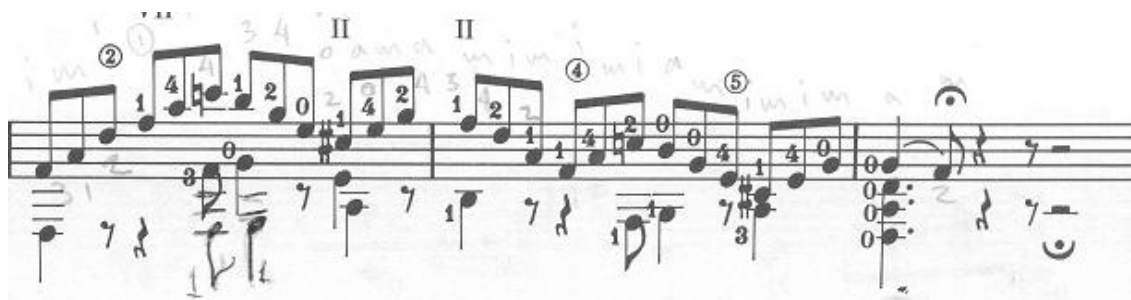
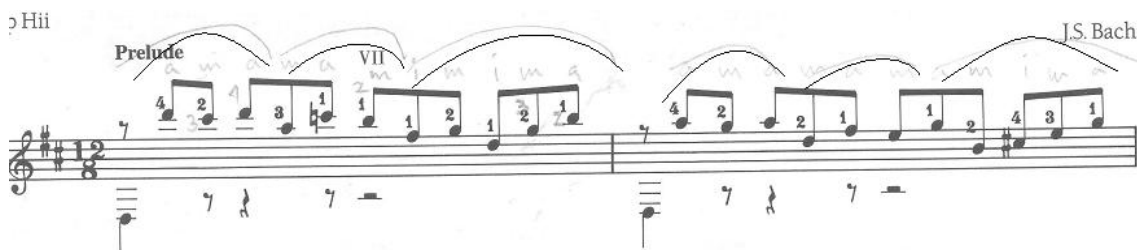


Fig. 2



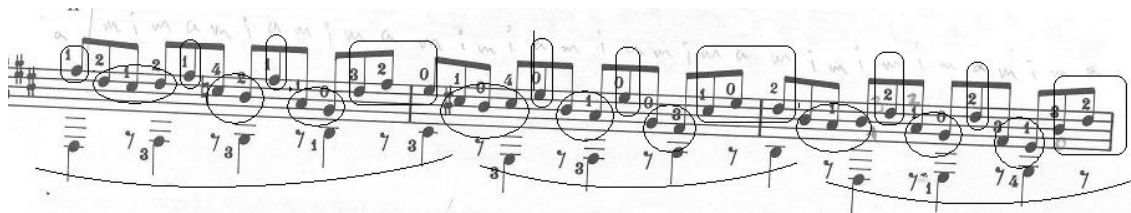
En lo referente al fraseo, este prelude está concebido de una manera tal que puede tener distintas interpretaciones, sin embargo el fraseo que propongo es el siguiente. (fig. 3)

Fig. 3



También es importante realizar la respiración respectiva después de enunciar cada frase larga, esto es, en las distintas secciones armónicas por las que atraviesa el prelude, en este punto también se relaciona el marcar debidamente las cadencias armónicas, cada frase termina con la cadencia V-I en el que el grado dominante debe mostrar una mayor tensión, así como su respectivo reposo en la nueva tónica. Otro aspecto a destacar es el contrapunto compuesto que se presenta en algunas partes y que hay que contrastarlo utilizando una fuerza distinta para cada voz. (fig. 4)

Fig. 4



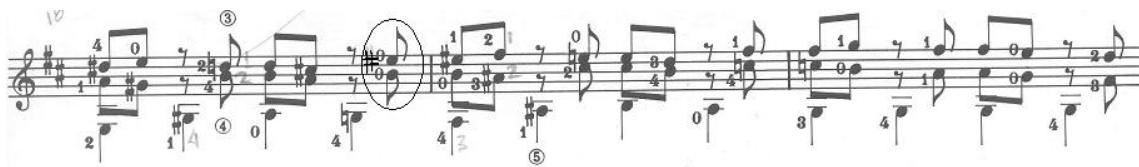
Finalmente, en el aspecto rítmico hay que evitar tocar este prelude con rubato, sino más bien, tocarlo con un ritmo firme y estable sin caer en la monotonía; es una pieza que presenta varias curvas dinámicas a las que hay que saber dar dirección mediante crescendos y diminuendos naturales, se trata de una obra muy bien escrita que no necesita más que eso.

## Fuga

Debido a lo extenso de este movimiento de la obra, una buena recomendación es seccionarlo y estudiarlo por partes como si fueran tres o cuatro piezas distintas para después unificarla en una sola obra. Una posible subdivisión es la siguiente: compás 1-29, 29-45, 45-63, 63-77, del compás 77 al 103 es una reexposición del compás 3-29, de hecho en la edición de Phillip Hii se marca Dal Segno, aunque no marca el Fine.

En esta fuga también la digitación está basada principalmente en la edición de Franz Koonce, aunque con algunas modificaciones. Reitero que incluyo en este trabajo la edición de GSP por cuestiones de legibilidad aunque presenta algunos errores voluntarios o involuntarios. Por ejemplo, en el compás 9 cuarto tiempo, segunda corchea hace falta una nota La, en el compás 11 tercer tiempo, en el bajo está escrita la nota Re cuando debe ser Fa#, así como el compás 23 tercer tiempo, en la voz superior presenta la nota Sol cuando debe ser Fa#. (ver anexo) Una nota que modifiqué por motu proprio es en el compás 18 cuarto tiempo, segunda corchea, voz superior, tiene originalmente Mi natural, aquí me tomo la libertad de hacer Mi# para conservar la similitud en el canto (fig. 5). Otro caso es el compás 38, cuarto tiempo, voz inferior, en la edición de Koonce aparece como Sol natural mientras que en la edición de Hii tiene Sol #, esta vez elijo esta segunda opción.

Fig. 5



En algunos pasajes ninguna de las dos ediciones me parece adecuada la digitación, es entonces cuando propongo mi propia digitación, por ejemplo, en los compases 47-49 (ver anexo) aunque se utiliza mucho el dedo 4 lo hago con el fin de no emplear cuerdas al aire para que no se note el cambio de timbre, así como para darle continuidad a la voz del bajo. Otro digitación similar es en los compases 56-58. (ver anexo)

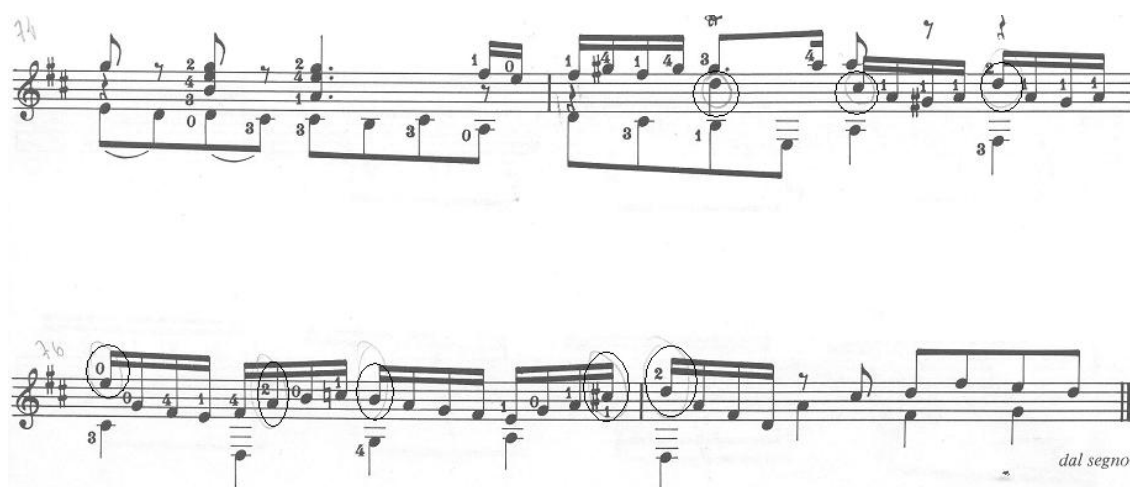
En la fuga es importante saber ubicar las distintas entradas del sujeto, este se presenta al inicio en la primera voz y en la segunda y tercera voz en sucesivas ocasiones. Es fácil distinguirlo cuando se presenta en las voces extremas, pero es un poco más complicado cuando aparece en alguna voz intermedia, por ejemplo, compases 31-33 (fig. 6) o en 35-37, un poco más complejo es hacerlo notar cuando se encuentra entre un cúmulo de notas como en los compases 75-77 (fig. 7). De igual manera hay que enfatizar los episodios modificando ligeramente el carácter para contrastarlo con el sujeto.



Fig. 6



Fig. 7



Por lo que respecta al fraseo, este por lo general es anacrúsico, ya sea el sujeto (fig. 8) o de los distintos episodios como en los compases 29-30. Finalmente, un trabajo extra es intentar hacer cantar las dos o tres voces que se presentan al mismo tiempo, porque además del sujeto se presenta un contrasujeto que también es importante, aquí radica la verdadera dificultad de las fugas, en pensar polifónicamente.

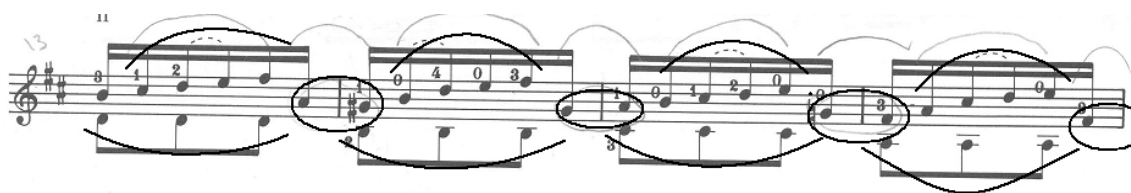
Fig. 8



Allegro

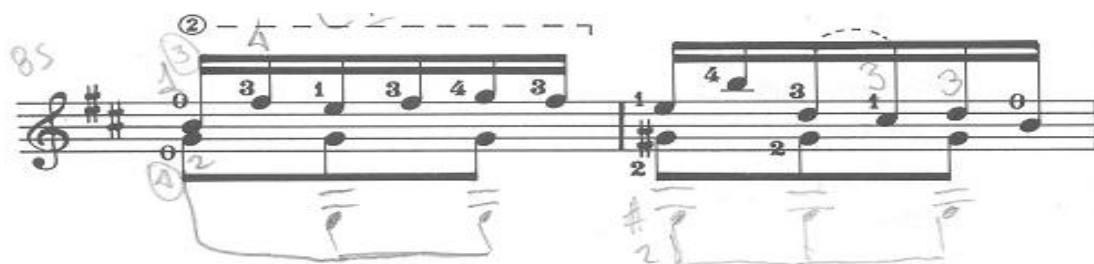
En apariencia este movimiento está escrito a dos voces, pero debido al contrapunto compuesto en momentos pueden ser tres voces independientes que hay que tratar de contrastar, por ejemplo en los compases 13-19 (fig. 9) o en los compases 27-30.

Fig. 9



La digitación en la parte A presenta pocos cambios respecto a las ediciones consultadas, el más significativo es el compás 18; en cambio en la parte B sí hay notables diferencias porque, además de la digitación, hay notas con cambio de altura, principalmente en los compases 42-45 (ver anexo) y en los compases 85-86 (fig. 10). Respecto a la digitación el principal cambio que propongo es en el pasaje de los compases 79-86 (ver anexo) en los que procuro no utilizar cuerdas al aire en las notas Si y Sol para que no cambie el timbre en la progresión de las notas del bajo, tal vez se complica un poco la ejecución de este pasaje, pero considero que mejora musicalmente.

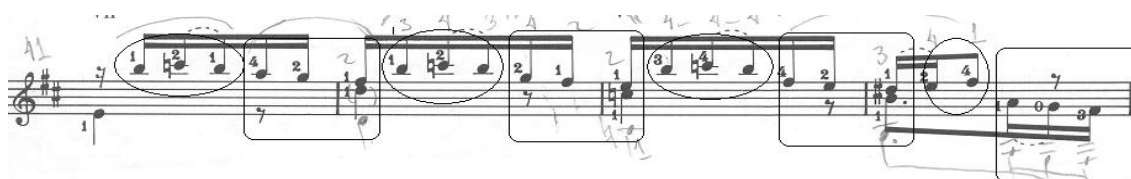
Fig. 10



En lo concerniente al fraseo por lo general la parte aguda es anacrúsica, mientras que la parte del bajo, en contraste, es rítmicamente tético; en las partes que aparecen las tres voces el fraseo sigue siendo anacrúsico (ver fig. 9). La parte B en su mayor parte mantiene ese tipo de fraseo, salvo en compases donde la voz superior termina a tiempo y el bajo presenta notas anacrúsicas, esto es en los compases 44 y 48, así como en el 68 y 72 (ver anexo).

Finalmente, el contrapunto compuesto aparece también en la parte B en diversos compases, sugiero tratar de contrastarlo tímbricamente y no tocarlo como una sola frase, esto es en los compases 41-48 (fig.10) y que prácticamente se sigue hasta el final del movimiento.

Fig. 10



## **2.- Variaciones Sobre un Tema de Haendel**

Mauro Giuliani (1781-1829)

## 2.1 Marco histórico

### El Clasicismo

Este es un estilo artístico que se presentó en Europa a mediados del siglo XVIII y que se caracteriza principalmente por el sentido de las proporciones, la composición equilibrada, la armonía de formas y, por oposición al barroco, la razón y mesura contra la pasión y ornamentación. El ideal de esta época eran las antiguas civilizaciones de Grecia y Roma.

Cambios trascendentales se presentaron en este siglo, uno de los más importantes es el cambio de régimen de la antigua aristocracia hacia la pujante clase media, aquí tuvo que ver la Guerra de Independencia de Norteamérica (1776) y la Revolución Francesa (1789), ambos movimientos tienen su origen gracias al creciente capitalismo fortalecido a su vez por la Revolución Industrial que se presentó en Inglaterra en los años de 1760's.<sup>20</sup>

La ciencia también presentó grandes avances: Benjamin Franklin descubrió la electricidad en 1752, Priestley hizo lo propio con el oxígeno en 1774, Jenner perfeccionó la vacuna en 1796, mientras que en 1800 Volta descubrió la pila.

La publicación de la *Enciclopedia Francesa* en 1752, de la *Historia del Arte Antiguo* de Winckelmann (1764) así como la *Enciclopedia Británica* en 1771, le valió a esta época ser conocida también como el Enciclopedismo. De igual manera fueron importantes las obras de Adam Smith "*La riqueza de las naciones*", Friedrich Kant "*Crítica de la Razón Pura*", J.J. Rousseau "*Confesiones*" y Malthus "*Ensayo sobre la población*" por mencionar algunos.

Sin embargo pronto se presentó una transición a lo que posteriormente se conocería como Romanticismo, de hecho, el mismo Rousseau es considerado el padre de este movimiento. En Alemania hacia la década de 1770 se gestó el movimiento *Sturm und Drang* (Tormenta y Pasión) con obras de Goethe y Schiller. A fines de ese siglo poetas ingleses como Robert Burns y William Blake son considerados netamente románticos.

Por lo tanto, la cultura de fines del siglo XVIII es una mezcla entre elementos clásicos y románticos, aquí radica su encanto, refleja el momento del término de un viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo, "de este encuentro surge un arte de noble sencillez, cuyos logros específicamente en la música constituyen uno de los pináculos de la cultura occidental".<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Machlis, Joseph "*El encanto de la buena música*" México, Promexa, 1981, Tomo IV pp 206-209

<sup>21</sup> Ibidem

## El Clasicismo Musical

El período Clásico, en lo que respecta a la música, se presentó años después que en la literatura y en la pintura; se considera aproximadamente los años 1775-1825 cuando el Romanticismo empezaba a manifestarse, y particularmente se aplica la etiqueta de Clásico al arte de los compositores vieneses con el significado de “algo que ha alcanzado el más alto grado de excelencia”.<sup>22</sup> Se creó un estilo universal que se difundió a través de formas musicales que se convirtieron en modelos insuperables para los que llegaron después.

Aunque su centro de operación se considera la Escuela Vienesa, este movimiento se presentó en Europa Central, de esta manera las influencias alemanas, francesas e italianas se entremezclan en la música de Haydn o Mozart, por ejemplo.

En esta época la música instrumental abandona el polifonismo para consolidar el homofonismo que se venía gestando desde el último período Barroco; asimismo se exploran todas las posibilidades del sistema mayor-menor, se perfecciona la forma sonata, la sinfonía, el cuarteto de cuerdas y el concierto. La orquesta se establece con las secciones que actualmente la conforman y el piano adquiere un papel cada vez más importante gracias a su amplio rango dinámico entre forte y piano, desplazando así a los claves.

A pesar del espíritu aristócrata del siglo XVIII, los elementos folklóricos se introdujeron en la música clásica, de esta manera la canción y la danza popular se encuentran en los diversos movimientos de un gran número de obras de los maestros clásicos, es frecuente que esos temas populares los utilicen en allegros, rondós, minuetos y tríos. Finalmente, esta época fue importante para el desarrollo de la música porque los compositores encontraron un perfecto equilibrio entre intelecto y emoción, entre razón y corazón.

### La guitarra en el periodo Clásico

Después de los años de esplendor del laúd y la vihuela en los siglos XVI y XVII, la guitarra perdió terreno ante los instrumentos del siglo XVIII debido a su ejecución esencialmente contrapuntística en un momento en que la escritura armónica fue la predilecta de los compositores clásicos.

Sin embargo, se consideran principalmente tres factores que influyeron para la revalorización de la guitarra a fines del siglo XVIII. El primer factor fue que la guitarra dejó de utilizar cuerdas dobles u órdenes, así como la adición, hacia 1790, de una sexta cuerda en el bordón; con esto la guitarra adquiere

---

<sup>22</sup> Machlis, Joseph Op. Cit. p.209

dulzura, una voz redonda y pastosa, así como una mayor variedad de expresión.<sup>23</sup> El segundo factor es el abandono de la tablatura por el empleo de la notación musical estándar en clave de Sol a la octava inferior, con esto la guitarra se pone a la altura de los demás instrumentos. Y el tercer factor consiste en la metodología y la música escrita con la que los guitarristas compositores crearon una escuela guitarrística que, sin dejar de lado la inspiración popular, llevó al instrumento al conservatorio y a la sala de conciertos.<sup>24</sup> Es conocida la obra del Padre Basilio, monje organista del Convento de Madrid, quien además fue maestro de guitarra de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV. Así como de Federico Moretti y Fernando Ferandiere, mismos que publicaron métodos de guitarra hacia el año 1799. El trabajo de estos hombres, combinados con los cambios físicos del instrumento, fue el escenario para el resurgimiento de la guitarra en el siglo XIX.<sup>25</sup>

Este nuevo auge de la guitarra se presentó principalmente en tres países: España, Francia e Italia. En España tenemos a Fernando Sor (1778-1839) como el más importante guitarrista y compositor, así como a Dionisio Aguado (1784-1849). Aunque italiano de nacimiento, Ferdinando Carulli (1770-1841) desarrolló su carrera en Francia al igual que Napoleón Coste (1806-1883), por curiosidad se sabe que el compositor Hector Berlioz también tocaba la guitarra; y en Italia se puede mencionar a Luigi Legnani (1790-1877), Mateo Carcassi (1792-1853), Zani de Ferranti (1800-1878) y el compositor que nos ocupa, Mauro Giuliani (1781-1829).

Aunque comparados con los grandes compositores como Haydn o Beethoven la música de estos guitarristas podría considerarse de menor envergadura, resulta esta ser una música muy fina e interesante, predominando las piezas de salón, alguna que otra sonata y contados conciertos para guitarra y pequeña orquesta.

---

<sup>23</sup> Carfagna, Carlo y Caprini, Alberto "Profillo storico Della chitarra" 1964 p.38

<sup>24</sup> Salvat, Juan "Enciclopedia de los grandes compositores" Tomo 6 p.112

<sup>25</sup> Wirt, John *Guitar review* n.- 54 summer 1983 p.12

## 2.2 Aspectos biográficos

### Mauro Giuliani

Guitarrista virtuoso y compositor italiano, Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani nació el 27 de julio de 1781 en Bisceglie, pequeño pueblo de Apulia en la costa Adriática, a 35 kilómetros al noroeste de Bari. Sus padres fueron Michele Giuliano (sic) y Antonia Tota. Empezó estudiando el violoncello pero la guitarra de seis cuerdas se convirtió en su principal instrumento; a excepción de algunas lecciones elementales que recibió se considera un ejecutante autodidacto.

Debido a que en Italia predominaba el gusto por la ópera y existía un nulo interés hacia la guitarra, Giuliani se desplazó en 1806 a la ciudad de Viena; en esta ciudad dirigió el movimiento de guitarra clásica impartiendo clases, teniendo presentaciones y componiendo un amplio repertorio para dicho instrumento. En abril de 1808 ofreció la premier de su concierto para guitarra y orquesta Óp. 30. También se relacionó con la sociedad musical vienesa a tal grado que llegó a tocar el cello en el estreno de la Séptima sinfonía de Beethoven el 8 de diciembre de 1813; de igual manera logró una buena relación con la gente de la realeza, entre ellos la Archiduquesa de Austria, el príncipe de Hohenzollern, el conde Jorge de Waldestein, así como el nombramiento que obtuvo en 1814 como “virtuoso honorario de cámara” de la emperatriz María Luisa, segunda esposa de Napoleón. Entre los músicos con quien llevó amistad se encuentran los pianistas Hummel, Moscheles, Anton Diabelli, el violinista Mayseder y los compositores Franz Joseph Haydn, quien escribió un cuarteto con guitarra,<sup>26</sup> Beethoven y Rossini.

Giuliani fue reconocido por introducir un tipo de guitarra más pequeña que la ordinaria llamada guitarra terza con afinación de una tercera menor ascendente por lo que obtiene un incremento en el brillo del sonido.

En 1819 deja Viena para realizar una gira de conciertos por Europa y regresar a su país natal, primero en Roma (1820-23) y finalmente se establece en Nápoles donde fue patrocinado por la nobleza en el reino de las dos Sicilias. Falleció el 8 de mayo de 1829 a los 47 años de edad en esta última ciudad.

Mauro Giuliani tuvo dos hijos: Michel, nacido en Barletta el 17 de mayo de 1801, fue un renombrado profesor de canto en el Conservatorio de París, ciudad en la que falleció el 8 de octubre de 1867. Y Emilia, nacida en Viena en 1813, ella heredó el talento de su padre ya que también fue guitarrista virtuosa, se desconoce la fecha de su fallecimiento, sólo se sabe que ocurrió después del año 1840.

---

<sup>26</sup> Carfagna, Carlo/ Cipriani, Alberto *Op. Cit.* p.38

Junto con el gran guitarrista español Fernando Sor, Giuliani es considerado el padre de la guitarra moderna así como el mayor genio de esa época. Fue tal la influencia que tuvo que sus seguidores fundaron en 1833 una gaceta en su honor, “*the Giulinad*” en la que se difundían sus obras y actividades que realizó en vida.

#### Obras musicales de Mauro Giuliani

La guitarra fue el instrumento principal de Giuliani y para este consagró sus composiciones, la gran mayoría son para guitarra sola, entre ellas se pueden mencionar la *Sonata Op. 15*, dos *Estudios característicos* op. 46 y 148, la *Gran Overtura* op. 61, *Tres Sonatinas* op. 71, diversos sets de Variaciones. Escribió para dos guitarras sus opus 66, 67, 130 y 137, así como las Overturas de las óperas de Rossini. Para guitarra y flauta/violín compuso los opus 24, 25, 52, 53, 63, 74, 77, 80, 82, 84, 86, 126 y 127. Guitarra y piano el op. 68, el op. 93 (con Hummel) además del *Gran dúo concertante* op. 20 (con Moscheles). Escribió para guitarra y cuarteto de cuerdas los opp. 65, 101, 102 y 103. También compuso lieder y arias con acompañamiento de guitarra o piano, los opp. 13, 22, 27, 39, 79, 89 y 95. En total se le atribuyen cerca de 150 obras con opus, así como 70 sin número de opus.

Entre las obras de variaciones que escribió se consideran las *Variaciones* opus 24<sup>a</sup>, *Seis Variaciones* op. 63, las *Variaciones sobre un aire ruso* op. 64 y el opus 107, *Variaciones sobre un tema de Haendel*.

#### Tema con variaciones

Esta técnica compositiva consiste en tener un tema que se expone al principio, la melodía puede ser original o de algún otro compositor, por lo general de carácter simple, para después tratarlo con una serie de alteraciones melódicas, armónicas o rítmicas, cada una con alguna modificación a través de la cual se adivina algo del tema original. Se cree que esta forma surgió en España en el siglo XVI, precisamente con la música para vihuela, bajo el nombre de “*diferencias*”.

Entre las variaciones más célebres se encuentran la *Folía*, la cual ha sido tratada por compositores como Corelli, Vivaldi, Locatelli, Marin Marais. Las *Variaciones Goldberg* de Bach, considerada como una piedra angular en la historia de la música, y las *Variaciones sobre “el herrero armonioso”*.

El tema con variaciones representa un reto a la capacidad inventiva del compositor y es un gran vehículo para lograr la unidad dentro de la diversidad.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Machlis, Joseph Op. Cit. Tomo IV, México 1981 pp. 197-198



## 2.3 Análisis estructural

### The harmonius blacksmith

Este tema original, o por lo menos atribuido a él, de George Friedrich Haendel fue compuesto durante su estancia en Cannons, Inglaterra, hacia 1720 cuando Haendel se dedicó a la enseñanza de la música para teclado. Sus lecciones empezaron a circular en copias manuscritas, por lo que decidió recopilar estas piezas sueltas en forma de Suite para clave. En el movimiento final de la Quinta Suite se encuentra un tema y cinco variaciones originalmente llamado Air, y que para inicios del siglo XIX se le dio el nombre de “*the harmonious blacksmith*”, (el herrero armonioso).<sup>28</sup>

Este tema era harto conocido en la época de Giuliani, tal vez él lo tomó de unas variaciones sobre este tema para piano de Ignaz Moscheles (1794-1870). El tema y seis variaciones para guitarra de Mauro Giuliani fueron publicados a inicios de 1827 en Milán por la editorial Ricordi, ese mismo año también fue editado por Hofmeister en Leipzig y se cree que fue copiada de la edición de Ricordi aunque corregida por esta segunda.<sup>29</sup>

### Análisis estructural del tema

El tema está estructurado en forma binaria A-B, cada parte con su respectiva repetición. La sección A consta de ocho compases, inicia la armonía en el primer grado La mayor, aunque en primera inversión y concluye con una inflexión en la tonalidad dominante Mi mayor mediante una cadencia perfecta II6-V7-I. (fig. a) La sección B consta de dieciséis compases aunque se puede dividir en dos frases de ocho compases, muy al estilo clásico, puesto que en el compás 16 se presenta una cadencia plagal a la dominante, (fig. b) los compases restantes permanecen en La mayor aunque con un ligero cromatismo con el acorde de VIIo7 en el compás 20. (fig. c)

Fig. a



Fig. b



Fig. c



<sup>28</sup> “El mundo de la música”, Barcelona, Océano, 2001, p.252

<sup>29</sup> Giuliani, Mauro “Variations on a theme of Haendel” op. 107 London, Tecla editions, 1995 Prefacy by Brian Jeffery

El esquema del tema es el siguiente:

Compás	1-8	9-16	17-24
Estructura	A	B	
Tonalidad	La M	Mi M	La M

### Análisis estructural de las Variaciones

Estructuralmente las variaciones 1, 2 y 4 responden exactamente a la estructura del tema, esto es, dos partes, la primera de ocho compases presentando una inflexión a la dominante; y la segunda parte de dieciséis compases con dos frases de ocho compases.

La variación 3 presenta un cambio armónico al final de la sección A, ya que en lugar de hacer la inflexión a la dominante lo hace al relativo menor de este, es decir, Do# menor, (fig. d) salvo ese cambio lo demás permanece igual que el tema y las variaciones susodichas.

Fig. d



Variación 3

Compás	1-8	9-16	17-24
Estructura	A	B	
Tonalidad	La M	Do# m	La M

Formalmente, los cambios en la variación 1 son de índole rítmico y melódico, esta variación se presenta en corcheas e introduce algunos cromatismos en la melodía, la nota Re# en los compases 10 y 12. (fig. e)

Fig. e



La variación 2, además de presentar el ritmo en tresillos, modifica sustancialmente la melodía original dejando únicamente algunas notas como puntos de apoyo, así como el esqueleto armónico. (fig. f)

Fig. f



Respecto a la variación 3 sucede algo similar, el ritmo cambia a semicorcheas y síncopas, y la melodía se vuelve más cromática; en la parte A además del Re# aparece el Si# para realizar la inflexión al relativo menor de la dominante, como se mencionó anteriormente. En la parte B además de dichas notas también aparecen La# y Mi#.

Fig. g



En la variación 4 regresa el tema, aunque rítmicamente modificado en semicorcheas en contratiempo y tiempo, tornándolo ágil y con un toque humorístico.

Fig. h



La variación 5 es la más contrastante estructural y armónicamente porque, además de tener una coda de siete compases, está escrito en modo menor. Su esquema es el siguiente:

#### Variación 5

Compás	1-8	9-16	17-24	25-31
Estructura	A	B		Coda
Tonalidad	La m	Mi m	La m Mi m La m	La m

Cabe destacar en esta variación el acorde de sexta napolitana en el compás 22 (fig. i) que añade un mayor cromatismo a esta variación, así como el uso de una parte de escala cromática en los compases 24 bis y 26 (fig. j), además es de destacar el pedal sobre la tónica en los últimos cuatro

compases, contrario al uso cadencial del pedal sobre el quinto grado como marcan las reglas de la armonía. (fig. k)

Fig. i



Fig.j



Fig. k



La última variación retoma la tonalidad mayor así como el dibujo melódico original, aunque en ritmo de semicorcheas; estructuralmente es similar al tema excepto que presenta una coda llamada *Finale* de diez compases, con una conclusión armónica de I-V9-I-V9-I. (fig. l)

#### Variación 6

Compás	1-8	9-16	17-24	25-34
Estructura	A		B	
Tonalidad	La M	Mi M	La M Mi M La M	La M

Fig. l

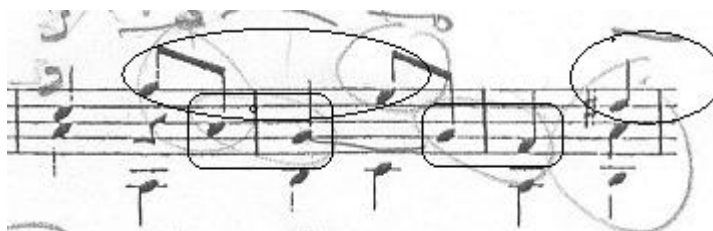


## 2.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

### Tema

Para esta obra la edición más asequible es la de Ricordi, sin embargo buscando en la página de [www.tecla.com](http://www.tecla.com) me fue posible conseguir un ejemplar de estas variaciones por dicha editorial; esta es un facsímil de la edición original de Hofmeister, es una edición sencilla sin ninguna digitación. Esto en primera instancia es contraproducente, pero por otro lado nos deja en libertad de utilizar diversas digitaciones y elegir la más adecuada a cada ejecutante.

Presento mi versión digitada en el anexo; respecto a la interpretación puedo decir que el tiempo sugerido para el metrónomo es adecuado, lo que no me parece es empezar *piano* como sugiere la edición, más bien sugiero que sea *mf*, a lo que sí hay que atender son los reguladores. Por otro lado, aunque se trata fundamentalmente de música homofónica, esto no la hace estar exenta de contener cierto contrapunto compuesto, esto es, por ejemplo, en los compases 5-8. (fig. 1)



### Variaciones

En la variación 1 hay que tratar de destacar la melodía sobre el bajo, también enfatizar las notas cromáticas de los compases 10 y 12, así como el acorde disminuido del compás 20. La segunda variación, al modificar la melodía pero conservando la armonía, hay que tratar de tocarla con un carácter distinto, muy ligero, empleando ligados para este objetivo. En la sección B de esta variación entran los bajos en respuesta a la melodía, estos hay que destacarlos firmemente.

En la variación 3 sucede algo similar, misma armonía (con su ligera variante) y distinta melodía, y aunque presenta semicorcheas no necesariamente tiene que ser más rápido, sino más expresivo, utilizando los ligados para aligerarlo de igual manera. La variación 4 es interesante técnicamente por el hecho de que hay que hacer notar los silencios, esto es posible con el simple movimiento de la mano izquierda relajando la presión sobre las cuerdas; pero cuando se presenta el caso de tocar cuerdas al aire sugiero que se apaguen con la mano derecha, colocando el pulgar en el caso de los graves y los dedos índice, medio o anular según la cuerda al aire que se trate. Por otro lado, el carácter debe ser muy ligero y alegre.

De manera similar, la variación 5 es interesante por su modo menor, así como la melodía camuflada que hay que destacar. La dinámica empieza en *piano* para luego hacer un crescendo poco a poco hasta llegar al *forte* hacia el séptimo compás. En la sección B la melodía corresponde al bajo, el cual hay que cantarlo de manera expresiva.

La última variación también tiene la melodía entre las semicorcheas, misma que hay que destacar, sugiero acrecentar ligeramente el tempo para hacerlo más brillante y cerrar de manera espectacular la parte del *finale*.

### **3.- Cuatro Piezas Breves (1933)**

Frank Martin (1890-1974)

### 3.1 Marco histórico

#### El arte expresionista

El expresionismo fue una corriente artística y literaria de principios del siglo XX cuya característica principal es la intensidad de la expresión mediante un lenguaje emocional, vehemente y espontáneo, aquí el psicoanálisis cumple un papel primordial porque el expresionismo considera la experiencia subconsciente interior como la única realidad posible.

Se desarrolló en Alemania en el campo de la pintura –de hecho, se considera la respuesta alemana al impresionismo- con el grupo *Die Brücke* donde hombres como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Oskar Kokoschka redescubrieron el arte primitivo y la tradición medieval. Este movimiento trascendió fronteras, por ejemplo, en España, Picasso (en algunas etapas) y Gutiérrez Solana se aproximaron al expresionismo, así como en América Latina se pueden nombrar a los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Además de la pintura, el expresionismo abarcó la literatura así como una nueva actividad artística: el cine; en la literatura se consideran desde Franz Kafka, pasando por James Joyce hasta William Faulkner y Tennessee Williams,<sup>30</sup> mientras que en el cine se limita a la Alemania después de la Primera Guerra Mundial con directores como Fritz Lang, Paul Wegener, Robert Wiene y F. W. Murnau y las películas *Metrópolis*, *el gabinete del doctor Caligari* y *Nosferatu*.

Y por supuesto, la música no fue ajena a este movimiento, aquí se consideran desde las óperas *Sálomé* y *Electra* de Richard Strauss (1864-1949), así como las obras de Arnold Schoenberg (1874-1951) como sus *Cuartetos de cuerdas* y Alban Berg (1885-1935) con su ópera *Wozzeck*.

La música expresionista, al buscar representar los estados del alma, buscó medios cada vez más poderosos para comunicar la emoción, por lo que el sistema tradicional mayor-menor ya no fue suficiente, inevitablemente se tenía que ir más allá.<sup>31</sup>

#### La música en la primera mitad del siglo XX

Si bien desde finales del siglo XIX se empezaron a manifestar cambios sustanciales en la música, es a partir de la segunda década del siglo XX cuando se hicieron más marcados los nuevos elementos que caracterizaron la música de esta época; hubo cambios en el ritmo, este se hizo más complejo con subdivisiones rítmicas en números impares (cinco, siete, nueve, once y

---

<sup>30</sup> Machlis, Joseph Op. Cit. Tomo VII, pp.382-384

<sup>31</sup> Machlis, Joseph Ibidem



trece), polirrítmicos y ostinatos rítmicos irregulares. Referente a la melodía, esta tuvo cambios significativos, se hizo tensa, sin repeticiones, con amplios saltos e intervalos disonantes. Por lo que toca a la armonía, fue común utilizar acordes de novena, oncena y trecena, los acordes paralelos o en bloque, los poliacordes, así como la armonía por cuartas.

La disonancia tuvo su propio valor, en muchas obras de esta época la tensión se vuelve en norma, en una analogía del arte imitando la vida real. Los compositores de inicios del siglo XX emanciparon la disonancia, en primer lugar porque la hicieron familiar a nuestros oídos y en segundo, porque le quitaron la obligación de resolverla en consonancia.<sup>32</sup>

La música de este tiempo retomó el contrapunto pero ahora utilizando los intervalos de segunda, cuarta y séptima proscritos en el contrapunto ortodoxo de los siglos XV y XVI. Por otro lado, el libre uso de los doce sonidos alrededor de un centro, aunque sigue conservando la lealtad a la tónica, terminó con la distinción entre mayor y menor, entre nota diatónica y nota cromática, dando por resultado una ambigüedad tonal, o dicho de otra manera, una tonalidad expandida. Esto fue la antesala a lo que se le denominó dodecafonismo, este fue un sistema musical creado por Arnold Schoenberg en la década de 1920; con este sistema se pretendió eliminar la supremacía de la tónica mediante el uso de los doce sonidos dispuestos en una serie, en la cual ninguna nota puede repetirse hasta que no se hubieran escuchado las once restantes. Schoenberg tuvo bastantes seguidores, los más célebres fueron Alban Berg y Anton Webern. Frank Martin también se interesó por este método, aunque lo hizo sin apegarse demasiado a las reglas, con una gran libertad compositiva.

#### La guitarra en la primera mitad del siglo XX

Se considera el siglo XX como el más importante para el desarrollo y difusión de la guitarra clásica. Hay dos figuras principales que, gracias a sus aportaciones y gestiones, lograron que los grandes compositores se interesaran en este instrumento: Miguel Llobet (1878-1938) influyó para que Manuel de Falla (1876-1946) escribiera lo que se considera como la primera gran obra escrita para la guitarra "*Hommage pour le tombeau de Claude Debussy*" (1920)<sup>33</sup>, por otro lado, Andrés Segovia (1893-1987) logró que compositores españoles como Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949) y Joaquín Rodrigo (1901-1999) compusieran obras nacionalistas con un fuerte sabor de música popular española, de igual manera compositores latinoamericanos como Heitor Villa-lobos (1887-1959) y Manuel M. Ponce (1882-1948) contribuyeron al repertorio de la guitarra con *Estudios*,

---

<sup>32</sup> Idem, pp. 384-393

<sup>33</sup> Cruz, Eloy "*La casa de los once muertos*" México, ENM, UNAM, 1993

*Preludios y Choros* del primero, así como *Estudios* y el imprescindible *Concierto del sur* del segundo.

La guitarra también fue utilizada con propósitos colorísticos en ensambles de música expresionista y dodecafónica como en la *Serenata* op. 24 (1923) de Schoenberg, así como en obras de Anton Webern: *Piezas orquestales* (1913), *Tres canciones orquestales* (1914) y *Cinco piezas para orquesta* op. 10 (1923),<sup>34</sup> incluso en la ópera *Wozzeck* (1925) de Alban Berg se utiliza una guitarra dentro de la instrumentación.

Finalmente, está el caso de compositores que escribieron solo una obra para guitarra, tal es el caso de Carlos Chávez (1899-1978) con las *Tres piezas para guitarra*, así como la obra que nos ocupa, *Cuatro piezas breves* del compositor Frank Martin.

---

<sup>34</sup> Wirt, John "The status of the guitar in serious music" Guitar review No 54, summer 1983 p.16

## 3.2 Aspectos biográficos

### Frank Martin

El compositor y pianista suizo Frank Martin es considerado uno de los músicos más importantes del siglo XX debido a su independencia estética así como por su magistral técnica compositiva.

Nació en Ginebra el 15 de septiembre de 1890 siendo el menor de diez hijos, su padre fue un ministro calvinista cuyos ancestros fueron franceses hugonotes que se establecieron en Suiza en el siglo XVIII.<sup>35</sup>

Estudió música con el compositor local Joseph Lauber de 1906 a 1914, después hizo lo propio con Hans Huber y Frederic Klose, quienes lo formaron en el lenguaje conservador suizo de fines del siglo XIX. Al mismo tiempo estudió, por insistencia de su padre, matemáticas y física, pero terminó por continuar en la música.

El director de orquesta suizo Ernest Ansermet (1883-1969) fue decisivo en la formación musical de Martin, ya que lo introdujo a la música de Debussy y Ravel; también dirigió en 1918 el estreno de su primera gran obra: “*Los Ditirambos*” para coro y orquesta.

En 1921 se traslada a Roma y dos años más tarde emigra a París, a la sazón, el centro musical de Europa; regresa a Ginebra en 1926 donde inicia su labor docente al lado del compositor coetáneo Emil Jaques-Dalcroze (1895-1950). Funda y dirige la institución Technicum Moderne de Musique (1933-39), también fue presidente de la Asociación de Músicos Suizos de 1942 a 1946; este último año, ya terminada la Segunda Guerra Mundial, se traslada a los Países Bajos, primero reside en Amsterdam y finalmente establece su domicilio en Naarden, ciudad situada a unos kilómetros al oriente de Amsterdam, desde ese lugar hace continuos viajes a Colonia, Alemania donde enseña composición en la escuela de música local (1950-57).

La música de Martin fue conocida en el extranjero gracias a los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, así como por sus numerosos viajes en los que cosechó diversos premios y reconocimientos.

Por lo que respecta a su estilo compositivo, inició componiendo bajo la influencia de Bach, Schumann y, sobre todo, Cesar Frank, después incursionó en la música folklórica y antigua. Hacia los años 30 es influido por el dodecafonismo de Schoenberg aunque sin llegar al atonalismo ni al serialismo. La música de Martin se inscribe dentro de la dodecafonía armónica o

---

<sup>35</sup> Sadie, Stanley “*The new Grove dictionary of music and musicians*” London, Macmillian, 1993, Tomo 11, p. 715

dodecafonismo con un centro tonal, siempre imponiendo un fuerte carácter personal a la misma. Para él, la música tonal representa la base de toda música verdadera.<sup>36</sup> Continuó componiendo prácticamente hasta el final de su vida, a la edad de 84 años, falleció el 21 de noviembre de 1974 en Naarden, Países Bajos.

#### Obra musical de Frank Martin

La música de Martin abarcó prácticamente todos los géneros, escribió sinfonías, una que data de 1937, así como la *Primera Sinfonía Concertante*. Conciertos: *Concierto para violín* (1951), *Concierto para clave y orquesta* (1952), *Segundo concierto* para piano (1969). *Cuartetos de cuerda*, uno de 1936, otro de 1967. Ópera: *La gran tempestad* (1954). Oratorios: *In terra pax* (1944) estrenado al término de la Segunda Guerra Mundial el 7 de mayo de 1945. *Golgotha* (1945-48). La cantata de cámara *Le vín herbé* (1942), antigua leyenda de Tristán e Isolda en texto medieval, considerada su obra maestra. Escribió música incidental para *Romeo y Julieta* (1927), así como *Tres danzas* (1970) inspirada por ritmos de flamenco español y un *Requiem* (1971.72), por mencionar sólo una parte de su obra.

Para la guitarra clásica se sabe que únicamente compuso las *Cuatro Piezas Breves* en 1933, obra que el guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer la considera como “una de las piezas maestras del siglo XX. Una pieza sólida que no será olvidada”.<sup>37</sup> De esta misma obra existen versiones para piano y para orquesta realizadas por el mismo Martin. Finalmente, resulta curioso que en una obra haya incluido la guitarra eléctrica, se trata de *Poemas de la muerte* (1967-1971) para tres voces masculinas y tres guitarras eléctricas. Esto es lo único que se le conoce para guitarra.

---

<sup>36</sup> Salvat, Juan “*Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*” México, 1983, Tomo 14 p. 98

<sup>37</sup> Suzuki, Dean/ Brinkerhoff, Martin “*An interview with Leo Brouwer*” *Guitar and Lute*, January, 1982, p.12

### 3.3 Análisis estructural

#### Análisis estructural de Prélude

El preludio, a semejanza de la época barroca, es el movimiento que inicia la suite, la obra o las piezas en este caso. Y al igual que el preludio barroco, esta es una pieza escrita libremente, sin una forma determinada, a manera de una improvisación. Al tratarse de música dodecafónica no es posible hablar de tonalidad, aunque en este caso sí existe un centro tonal, en este preludio la nota Si tiene una importante función tonal.

En general, la forma del preludio suele ser unipartita, este no es la excepción, aunque también puede estructurarse de la siguiente manera.

Compás	1-13	14-38	39-44	45-53
Estructura	A	B	C	D
Centro tonal	Si	Si	Mi	Mi Si

El primer compás presenta el motivo principal del preludio, este vuelve a aparecer como hilo conductor en los compases 8, 14 y 36 (fig. a) en los compases dos y tres aparecen los doce sonidos de la escala con lo que se confirma el carácter dodecafónico de la obra (fig. b). En este tipo de música de la primera mitad del siglo XX también es posible detectar elementos como los acordes por quintas, tal como aparecen en los compases 8 y 9 (fig. c), súbitos cambios de tempo y de carácter, además de silencios que producen suspenso (fig. d) así como los constantes cambios de métrica entre 12/8 y 9/8. En los compases 16-20 y en 45-50 se presentan más notas dodecafónicas de manera libre, sin seguir una serie. (fig. e)

Fig. a

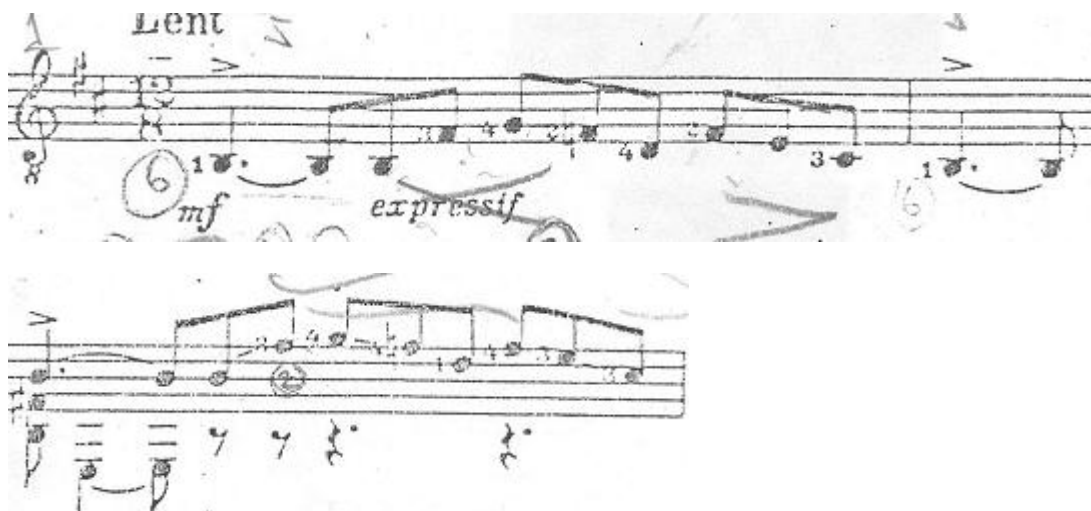


Fig. b



Fig. c



Fig. d

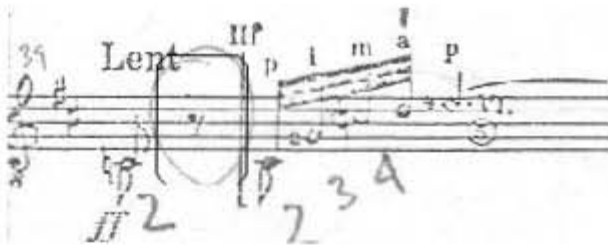
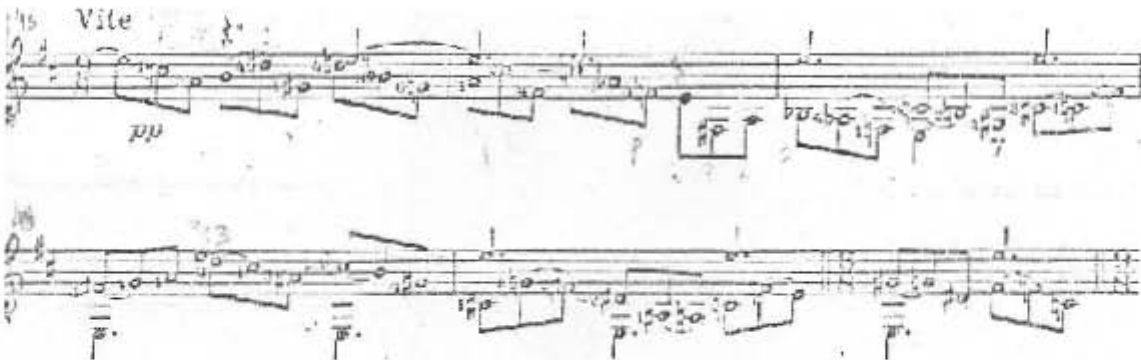


Fig. e



### Análisis estructural de Air

Literalmente significa "aire", pero en un término más amplio puede traducirse también como "aria", palabra italiana que denomina a los extractos cantábiles de las óperas, esto es, una composición principalmente melódica con acompañamiento armónico. En el contexto que nos ocupa, esta definición

se aplica a esta segunda pieza, la cual es muy breve y con una estructura aparentemente simple.

Compás	1-6		7-14	
Estructura	A		A'	
Tonalidad	Mi lidio	Sol#	Mi lidio	Do#

Responde a una forma binaria A-A' perfectamente definidas; armónicamente es interesante porque inicia con los acordes G#m- C#- F#m- B- E, esto es una progresión por quintas descendentes concluyendo con la cadencia perfecta II-V-I (fig.f) por lo que nos hace notar que la tonalidad principal es Mi, aunque en modo lidio por la nota La# que aparece constantemente otorgando cierta ambigüedad tonal, esta ambigüedad se reitera por el hecho de que la primera sección concluye con el acorde G# dominante de C#. (fig. g)

Fig. f

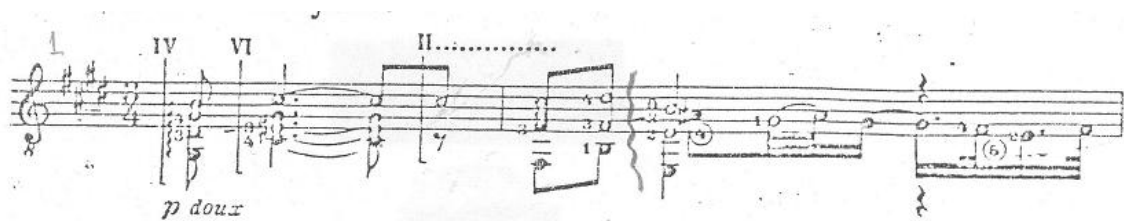
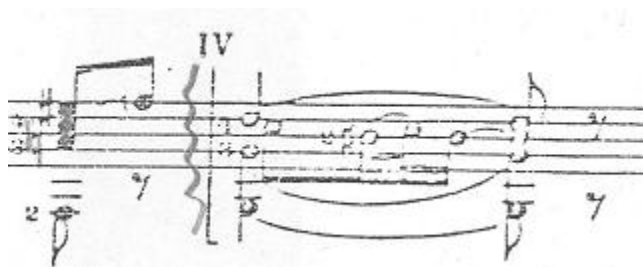
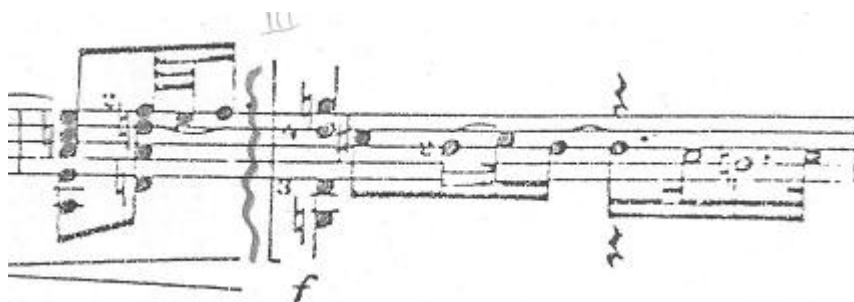


Fig. g



La sección A' hace una interesante inflexión a Sol lidio, la tonalidad relativa al homónimo menor (fig. h), hace otra ingeniosa inflexión para regresar a Mi y concluye en el relativo menor de esta tonalidad: Do# aunque con su tercera de picardía como en el principio.

Fig. h



### Análisis estructural de Plainte

La tercera pieza puede ser traducida como “lamento”, lo cual nos da un indicio acerca de su carácter, una pieza con un dejo de tristeza. Está estructurado de la siguiente manera.

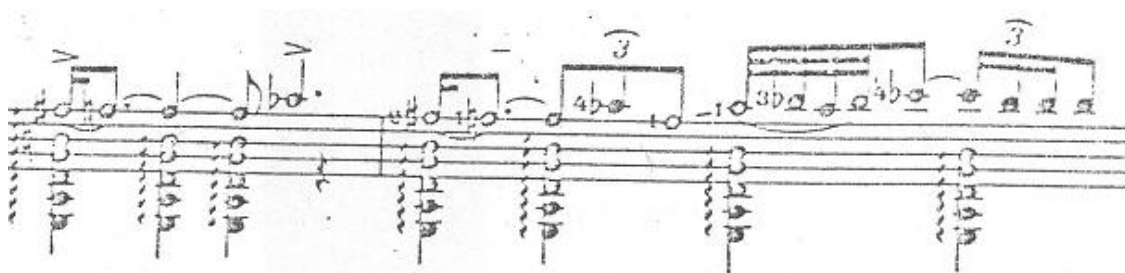
Compás	1-14	15-30	31-34
Estructura	A	B	Coda
Centro tonal	Sib/Fa#	Mi	Mi

Fundamentalmente consta de dos partes: A-A' más una coda, en la primera sección una armonía constante de Bbm se confronta a una melodía en la que predomina la nota Fa# (fig. i) estamos hablando de música bitonal; en el octavo compás tanto la armonía como la melodía cambian, la primera a un acorde por cuartas y una tercera mayor a partir de la nota Mi (es decir, corresponde a las cuerdas de la guitarra “al aire”) y la melodía cambia a un contexto de Lab menor. (fig. j)

Fig i



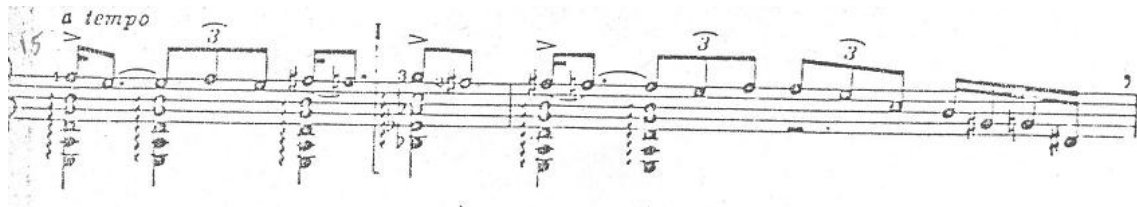
Fig. j





La segunda sección continua con la armonía contra melodía, aunque en ambos destaca la nota Mi (fig. k), por otro lado, esta parte es más dinámica en los cambios de tempo, se apresura hasta llegar a un quasi allegro para después retomar el tempo original.

Fig. k

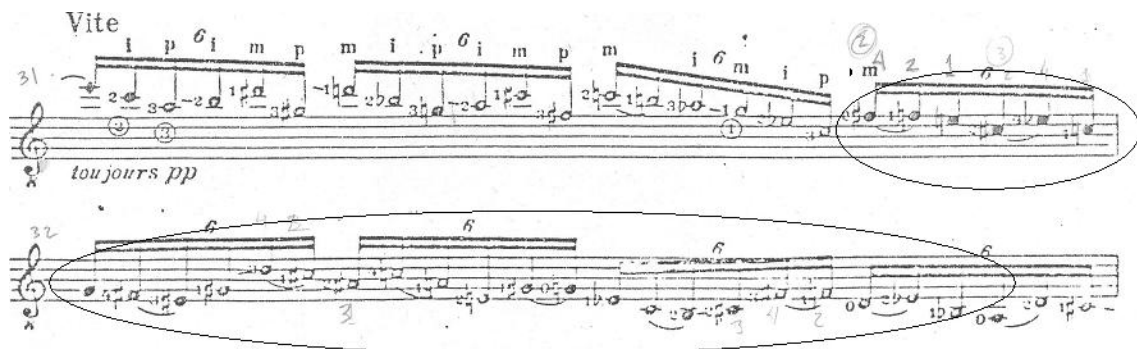


La coda, marcada en tempo vivo, es una serie de notas dodecafónicas que guarda un estrecho parecido con los compases 18-20 del preludio (fig.l) de hecho son las mismas notas (fig. m), esto le da cohesión a la obra en general.

Fig. l



Fig. m



### Análisis estructural de Come une gigue

La gigue o giga es una danza de origen campesino inglés o escocés, su compás es ternario y su ritmo es vivo; en la suite barroca la giga es generalmente el movimiento conclusivo.<sup>38</sup> En esta pieza final, Martin se apega a la forma de la giga, esto es, su ritmo es vivaz y su compás en la parte A es casi sesquiáltero (fig. n), mientras que en la parte B el compás sí es ternario. Con una forma ternaria A-B-A' el esquema de esta pieza es el siguiente.

<sup>38</sup> Ewen, David Op. Cit. P. 366

Compás	1-33	34-79	80-101
Estructura	A	B	A'
Centro tonal	Si	Mi	Si

Fig. n



La sección A presenta dodecafonismo en los compases 2-5 (fig. n), el mismo motivo pero transportado a la quinta inferior aparece en los compases 27-31 (fig. o) y prácticamente a lo largo de esta sección predomina el dodecafonismo. La sección B cambia de compás de 6/8 a 3/4 donde la nota Mi funciona como pedal mientras que la parte superior se mueve libremente a través de distintas tonalidades. De los compases 62 a 67 el bajo presenta una progresión por quintas descendentes. (fig. p) La sección A' es una reexposición recortada con una pequeña coda de cuatro compases, esta obra concluye con el acorde Si con quinta y sin tercera, es decir, ni mayor ni menor.

Fig. o

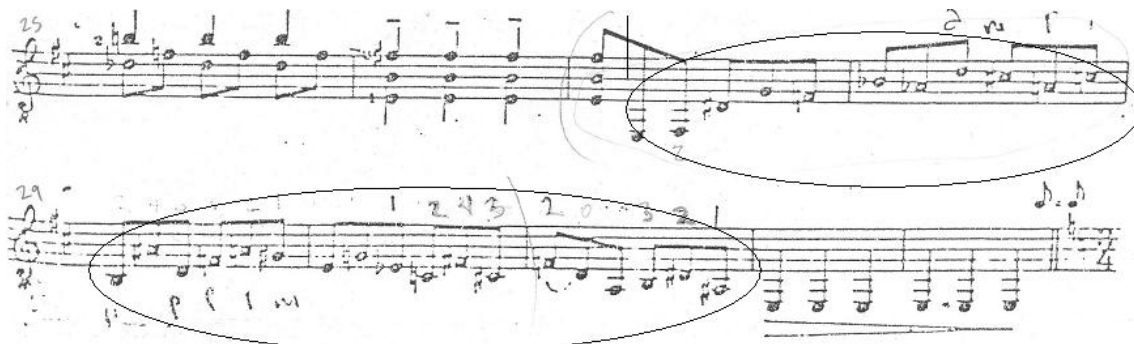
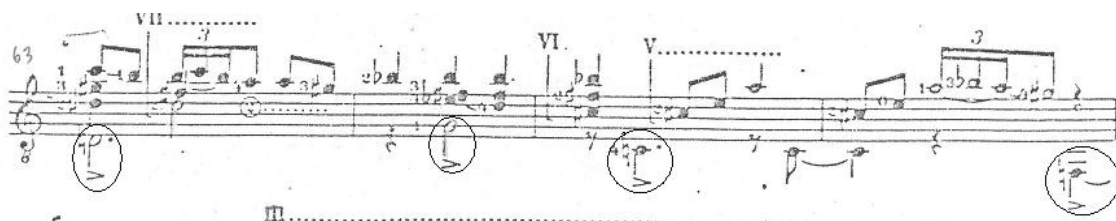


Fig. p



### 3.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

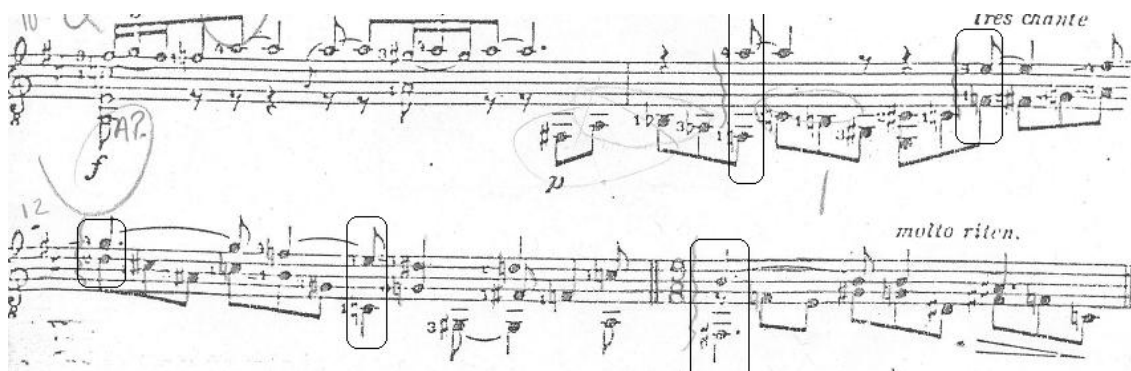
#### Prélude

Al parecer esta es la única edición que se conoce de esta obra, digitada por el guitarrista vienés Karl Scheit (1909-1993), en ella no especifica la cuerda a utilizar al inicio, en este caso empleo la sexta cuerda para darle más cuerpo al bajo y poderlo vibrar mejor. Fuera de este detalle no hay cambios significativos respecto a la digitación.

La siguiente cuestión es hacer el esfuerzo por conocer el contexto del compositor así como la técnica empleada, si no se hace este trabajo difícilmente se entenderá la obra; musicalmente no es sencilla, estoy seguro que aún tengo que hacer un trabajo de análisis profundo para comprender a cabalidad la obra, pero para alguien que estudia la licenciatura considero suficiente con que comprenda el análisis estructural.

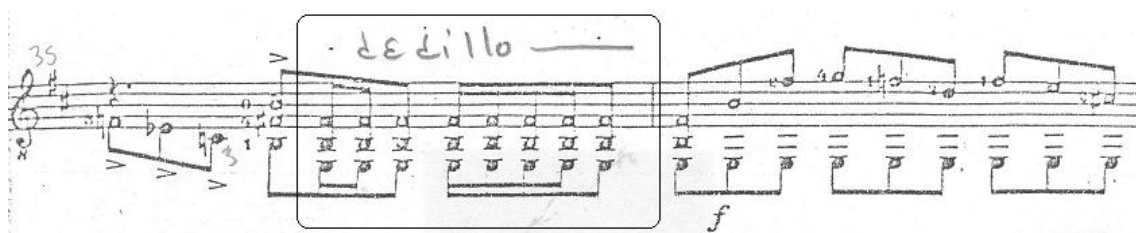
Esta pieza en cuestiones técnicas requiere que el intérprete tenga un buen “*damping*”, esto es, apagar las cuerdas para que se noten los silencios, por lo general se hace con la mano derecha colocando parte de la palma sobre la o las cuerdas que se deseen apagar, el compás 9 es uno de los lugares en los que se aplica esta técnica (ver fig. c ). En los lugares que se presenta algún contrapunto es bueno “*quebrar*” las notas simultáneas, esto es, tocar el bajo primero e inmediatamente tocar la nota aguda, los compases 11-13 son un sitio en el que esta técnica se puede ejercer. (fig. 1)

Fig. 1



La sección B hay que tocarla con ligereza, haciendo reguladores de menos a más y otra vez menos, los *fortes* hacerlos con mucha energía y en contraste, los *pianos* con cierta delicadeza. Las notas en semicorcheas, debido a la velocidad, hay que hacerlas rasgueadas con la técnica del “dedillo” esto se realiza con el dedo índice rasgueando hacia abajo y arriba las cuerdas que indiquen las notas. (fig. 2)

Fig. 2



### Air

El primer problema que hay que resolver al momento de abordar esta pieza es medirla bien, esto puede resolverse de una manera sencilla si se subdivide el pulso en corcheas y estudiarla al principio con metrónomo para obtener un pulso estable, de esta forma obtenemos la indicación de tocarla lenta y bien ritmada.

Esta segunda pieza tiene un carácter contrastante respecto al preludio, expresa mucha calma por lo que hay que interpretarla con dulzura, tal como indica al principio. Al momento de tocar los acordes hay que destacar la voz superior porque esta pieza es esencialmente melódica; en los lugares que se presenta la melodía basta tocarlos con la mayor musicalidad posible.

### Plainte

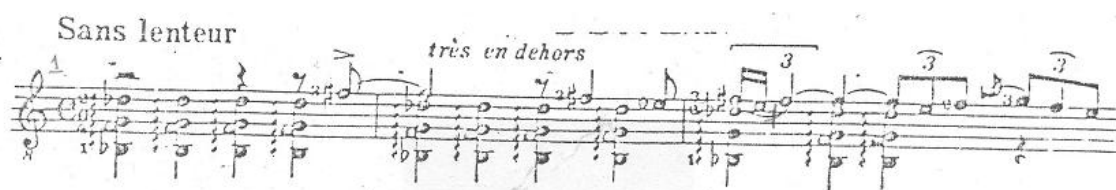
Esta pieza pide los acordes “quebrados” o rasgueados prácticamente a lo largo de las dos secciones, la manera tradicional de rasguear es con el pulgar a lo largo de las cuatro o cinco cuerdas, pero también hay una segunda forma de rasguear que es con los dedos pulgar, índice, medio y anular, en este caso se le llama “quebrar”. Las dos técnicas son válidas, solo hay que saber discernir cuándo conviene una y cuándo la otra.

El rasgueado se emplea en dos casos, cuando se deben de tocar las seis cuerdas o cuando se requiera un sonido más enérgico, por ejemplo, en el compás 15 conviene tocar los acordes con el pulgar porque se tocan las seis cuerdas y porque pide la melodía con más énfasis. (fig. 3) En cambio, al principio de la pieza los acordes son de cuatro cuerdas y deben de sonar discretamente, en este caso conviene quebrarlos. (fig. 4)

Fig. 3



Fig. 4



La sección de la coda, debido a que guarda cierta similitud con un fragmento de la sección B del preludio, es conveniente utilizar la misma digitación tomando en cuenta estudiar bien las divergencias para evitar confundir las secciones.

### Comme une gigue

Esta última pieza es la que tiene un mayor grado de dificultad, por un lado el tempo que lo pide con moto, con movimiento rápido, por otro el dodecafonismo del que se habló en el apartado anterior y además el contrapunto que también está presente; sin embargo, no hay nada que un estudio metódico y diligente pueda lograr, sugiero estudiar lentamente y con metrónomo. También es importante cuidar la digitación de la mano derecha, sobre todo saber utilizar el pulgar en las secciones de contrapunto para diferenciar las voces, especial cuidado merecen los compases 17-25, en esta parte la escritura ayuda a discernir las voces entre las notas que llevan las plicas hacia arriba y hacia abajo, por lo general las notas con plica abajo se tocan con el pulgar.



## **4.- El Decamerón Negro (1981)**

Leo Brouwer (1939)

## 4.1 Marco histórico

### La música de la segunda mitad del siglo XX

Después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo y la música presentaron una serie de transformaciones. Al finalizar la guerra la división política y social de muchos países cambió, Alemania, Italia, España y Japón quedaron devastados, mientras que los países aliados se encargaron de la nueva repartición, de esta manera el mundo quedó conformado en capitalistas, comunistas y tercermundistas; así comenzó una nueva guerra que se gestó hacia los años 50's protagonizada entre el capitalismo representado por Estados Unidos y el comunismo abanderado por la entonces Unión Soviética, la Guerra Fría que se prolongó hasta 1990, y si bien no fue una guerra como tal, sí fue el pretexto para que se generaran otras verdaderas como Corea, Vietnam, Congo, Afganistán y muchas más.

En la música, el dodecafonismo de los años 20 desembocó en el serialismo, produciendo obras indispensables como el "*Cuarteto del fin de los tiempos*" (1941) y "*Turangalila*" (1948) de Olivier Messiaen (1908-1992) o "*El martillo sin maestro*" (1955) del compositor Pierre Boulez (1925).

Edgar Varese (1883-1965) en 1931 compuso "*Ionización*", esta obra fue fundamental para lo que casi dos décadas después se conoció con el nombre de "*música concreta*", esto es, la transformación del ruido en música, donde compositores como Pierre Schieffer (1910-1956) y Pierre Henry (1927) componen "*Estudio de ruidos*" (1948) y "*Sinfonía para un hombre solo*" (1950) respectivamente. En 1951 en el laboratorio de Herbert Eimert (1897-1972) en Colonia, Alemania, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) experimentaba con la música electrónica; tal fue la influencia de esta música que alcanzó a Varese con obras como "*Poema electrónico*" (1958).<sup>39</sup>

Sin embargo dentro de todo este marco vanguardista, se conservaba cierto apego a la tradición musical, esto es patente en compositores como el polaco Witold Lutoslawski (1913-1993) en su obra "*Variaciones sobre un tema de Paganini*", el húngaro Gyorgy Ligeti (1923-2006) "*Atmósferas para orquesta*" (1961) o el alemán Hans-Werner Henze (1926) con sus Siete sinfonías (1947-1984); dentro de este espacio se puede mencionar el eclecticismo, donde compositores como Luciano Berio (1925-2003) utiliza varias técnicas musicales en una sola obra.

La tendencia a la complejidad en la música tuvo su punto de retorno con el minimalismo, en donde la música se reduce a sus elementos básicos y repetitivos, en este estilo sobresalen los compositores norteamericanos Terry

---

<sup>39</sup> Helgura, Luis Ignacio "*La música contemporánea*" México, Tercer Milenio, CNCA, 1997, pp.54-55

Riley (1935), Steve Reich (1936), Phillip Glass (1937) así como el compositor nacido en Estonia, Arvo Pärt (1935).

En esta época es la primera vez en la historia de la música en la que sobresalen a nivel internacional compositores de países periféricos al centralismo europeo y norteamericano, de esta manera, países como la India aporta a Ravi Shankar (1920) o Japón a Toru Takemitsu (1930-1996). También Latinoamérica aporta a los compositores Mauricio Kagel (1931-2008) y Juan Carlos Paz (1901-1972) de Argentina; Camargo Guarnieri (1907-1994) y Claudio Santoro (1919-1989) de Brasil; Manuel Enríquez (1926-1994), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943) y Federico Ibarra (1946) de México, así como los cubanos Carlos Fariñas (1934-2002) y Leo Brouwer (1939).<sup>40</sup>

### La guitarra en Cuba

La historia de la guitarra en Cuba puede rastrearse desde que el guitarrista paraguayo Agustín Barrios “Mangoré” (1885-1944) visitó la isla entre septiembre y diciembre de 1934, posteriormente, en enero de 1938 regresó para dar una serie de conciertos, en esta segunda estancia compuso el Preludio “Saudade” para su obra “La Catedral” (1914).<sup>41</sup>

El primer guitarrista cubano famoso internacionalmente fue José Rey de la Torre (1917- ) quien en 1931 se trasladó a España para estudiar con Miguel Llobet, diez años después hace su debut en Nueva York y posteriormente establece su residencia en Estados Unidos. Sin embargo, el maestro de guitarra más reconocido en Cuba fue Isaac Nicola (1916-1997) quien luego de iniciar a la edad de quince años el estudio de la guitarra bajo la tutela de su madre, Clara Romero, estudió con Emilio Pujol (1886-1980) en el año 1939; durante los años de la Segunda Guerra Mundial vivió en España, Francia e Inglaterra, posteriormente regresó a Cuba donde se desempeñó como profesor de la Habana; dejó de dar conciertos en 1957, estrenando la “Danza Característica” que su alumno Leo Brouwer le dedicara.

La revolución cubana en 1959 representó un parte aguas para la historia de la isla. Al iniciar ese año Fulgencio Batista, hasta entonces presidente, huye del país al ser derrocado por la guerrilla revolucionaria. Fidel Castro asume el poder con un programa de gobierno de corte socialista; dos años después y a raíz de la invasión norteamericana a la Bahía de Cochinos, el gobierno cubano busca apoyo en la entonces Unión Soviética, la economía fue estatizada y se establece el régimen de partido único el cual prevalece hasta estos días.

La música no fue ajena a este importante suceso histórico, por lo que hubo una considerable división entre los músicos que se exiliaron,

---

<sup>40</sup> Ídem pp. 56-57

<sup>41</sup> Molina, Carlos Guitarist of Cuba, Guitar Review, Summer 1988 p.12



principalmente en Estados Unidos, y los músicos que decidieron permanecer en Cuba después de la Revolución. Así tenemos a Elías Barreiro (1930) amigo de Brouwer en los años 60, quien emigró en 1965 a Nueva Orleans; también está el caso de Manuel Barrueco (1952), uno de los guitarristas más importantes de la actualidad, y al igual que Barreiro también emigró a los Estados Unidos donde ha desarrollado su carrera hasta la actualidad.

En 1969 el compositor alemán Hans Werner Henze visitó Cuba e inspirado en una novela de Miguel Barnet llamada "*El Cimarrón*", compuso una pieza homónima en la que Leo Brouwer fue su asistente y principal intérprete en una gira por Europa Oriental.

Carlos Molina (1946) importante guitarrista, maestro e investigador de la historia de la guitarra, funda en 1975 junto con Flores Chaviano (1946) la Escuela Cubana de Guitarra para fortalecer el movimiento de los guitarristas organizando festivales, gacetas y conciertos con gran éxito.<sup>42</sup> Finalmente, no puede dejarse de lado la influencia que la guitarra clásica en general, y Leo Brouwer en particular, dejó en el movimiento musical llamado Nueva Trova Cubana con sus principales exponentes Silvio Rodríguez (1946) y Pablo Milanés (1943).

---

<sup>42</sup> Molina, Carlos "Guitarist of Cuba", *Guitar Review*, summer, 1988, pp. 12-19

## 4.2 Aspectos Biográficos

### Leo Brouwer

Compositor, guitarrista y director de orquesta, Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nació en la Habana, Cuba el 1 de marzo de 1939, siendo su padre un médico cancerólogo de origen franco-holandés aficionado a la guitarra, mientras que su madre era sobrina-nieta del famoso compositor cubano Ernesto Lecuona (1895-1963).

Sus primeros estudios musicales fueron de piano con su tía Caridad Mezquida, posteriormente su padre le enseñó guitarra “por oído”, así aprendió algunas piezas de Tárrega y Villa-lobos. En 1953 recibió clases de Isaac Nicola, quien fue discípulo de Pujol e iniciador de la escuela cubana de guitarra, en el Conservatorio Peyrella donde se gradúa en 1956.

En 1959, al triunfo de la Revolución Cubana, obtiene una beca para realizar estudios superiores de guitarra en la Universidad de Hartford y de composición integral en la Julliard School of music de Nueva York, donde recibió clases de Vincent Persichetti, Stefan Wolpe, Isodine Freed, J. Diemente y Joseph Iadone.<sup>43</sup>

Pese a esta formación musical, Brouwer se considera autodidacto en la composición musical.<sup>44</sup> En el festival de Otoño de Varsovia de 1961 escuchó la música de Stockhausen y Penderecki, lo cual fue un hecho decisivo para dirección que iba a tomar su estilo compositivo. A su regreso a Cuba, ese mismo año, ocupó el puesto de profesor de composición en el Conservatorio Nacional de la Habana (1961-67), también ocupó puestos administrativos como el de asesor musical en Radio Habana (1961-68), director del Departamento de música de el Instituto de Artes e Industria Cinematográfica (1960-62), director del Departamento Experimental de Música Cinematográfica desde 1967. A partir de 1963 recibió un sueldo del gobierno cubano por su trabajo como guitarrista y compositor. También escribió los libros “*Síntesis de la armonía contemporánea*” (La Habana, s/f) y “*La música, lo cubano y la innovación*” (La Habana, 1982).

Ha dirigido la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Orquesta Sinfónica Nacional de Escocia, la Orquesta de Conciertos de la BBC, la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Orquesta de Cámara de Finlandia, la Orquesta Filarmónica de Bruselas, así como la Filarmónica de Lieja y la Orquesta de Córdoba en España, entre otras.

Tiene más de cien grabaciones, entre éstas tiene como intérpretes a John Williams, Julian Bream, Franz Bruggen, Harry Sparnay, entre otros. Ha

---

<sup>43</sup> Casares Rodicio, Emilio “Diccionario de la música española e hispanoamericana”, España, 1999, p.725

<sup>44</sup> McKenna, Constance “An interview with Leo Brouwer” Guitar Review, fall 1988, p.11

escrito música para casi un centenar de películas de corta, media y larga duración, en Cuba como en el extranjero, entre ellas se encuentran “*La muerte de un burócrata*” (1966), “*Como agua para chocolate*” (1992) y “*A walk in the clouds*” (1995)

En 1987 fue distinguido como Miembro Honorable de la UNESCO en reconocimiento a su carrera musical, distinción que comparte con personalidades como Herbert von Karajan, Isaac Stern, Joan Sutherland, Yehudi Menuhin y Ravi Shankar. En 1998 obtuvo el premio Manuel de Falla y al año siguiente hace lo propio con el premio Nacional de Música de Cuba. En 2009 por su fecunda vinculación con la cinematografía de la isla obtiene el premio Nacional de Cine y en 2010 recibe el premio Tomás Luis de Victoria.

Por su labor como intérprete y compositor es considerado como uno de los más destacados guitarristas del mundo y uno de los más prolíficos y sobresalientes compositores del siglo XX.<sup>45</sup>

#### Obra musical de Leo Brouwer

Aunque Brouwer es un guitarrista también es un compositor consumado que es capaz de escribir para cualquier dotación instrumental. De esta manera escribió las obras *Variantes* (1962) para percusión, *Sonograma* (1963) para piano preparado, *Sonograma II* (1964) para orquesta, esta obra fue estrenada en marzo de 1965 por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y está escrita con la técnica de serialismo contemporáneo; *Homenaje a Mingus* (1965) para jazz band, *Tropos* (1967) para orquesta, *Sonograma III* (1968) para dos pianos, *Cinco epigramas* (1968) para violoncello, violín y piano, *Hexaedro* (1969) para seis ejecutantes, *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo* (1969), *Concierto* (1972) para flauta, entre muchas otras.

Por otro lado, es importante señalar que Leo Brouwer ha transitado por distintas etapas compositivas, la primera es una etapa nacionalista que abarca de 1955-1962, le sigue la etapa de vanguardia de 1962 a 1967, después continuó en la etapa posmodernista (1967-1979) y la etapa de nueva simplicidad de 1979 a la fecha.

#### Obra para guitarra

Leo Brouwer ha dedicado la mayor parte de su obra a la guitarra, desde sus primeras composiciones fue el vehículo ideal para concretar sus ideas y llenar el hueco del repertorio que hacía falta a dicho instrumento, de esta manera *La Danza Característica* (1957) dedicada a su maestro Isaac Nicola, fue una de sus primeras obras en editarse. Los *Estudios Simples* compuestos en cuatro etapas (1959-1983) son obras didácticas que en buena parte llenan el espacio de técnica-repertorio del que Brouwer sentía que se adolecía. Ha

---

<sup>45</sup> Casares Rodicio, Emilio Op. Cit. P. 726

escrito también las *Tres Danzas Concertantes* (1958) para guitarra y orquesta de cuerdas, así como once *Conciertos* para guitarra y orquesta. Las *Micropiezas* (homenaje a Milhaud), *Elogio de la Danza* (1964), *Cánticum* (1968), la *Espiral Eterna* (1970) son obras que con el paso del tiempo se han convertido en imprescindibles para los guitarristas, ejemplos claros de las distintas etapas compositivas por las que ha atravesado el compositor cubano, sin dejar de lado la obra que nos ocupa, *El Decamerón Negro* (1981), esta es la primera obra para guitarra en la que Brouwer hace de lado los vanguardismos para iniciar el hiperromanticismo, como él mismo lo llama.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Cordero, Ernesto "Interview with Leo Brouwer" *Guitar international*, London, May 1985, p.10

### 4.3 Análisis Estructural

#### Análisis estructural de El arpa del guerrero

El Decamerón Negro es una obra compuesta en el año de 1981, está inspirada en el título homónimo de un libro del antropólogo y sociólogo alemán Leo Froebius (1873-1938), este libro recopila historias de guerra, amor, tabúes, intrigas, etc. que le fueron contadas por los ancianos de las tribus del África en las primeras décadas del siglo XX. De este libro Brouwer toma una historia y escribe tres baladas sobre ella. La historia versa sobre un guerrero que, a pesar de su estatus social elevado, quiere ser músico, esto es, alguien perteneciente a un menor rango según la división social de las tribus africanas, por esta razón la tribu lo corre y él se va a las montañas. “Después de que su tribu pierde todas las batallas, le piden de rodillas que los ayude, así es que regresa, gana todas las batallas y vuelve a regresar a las montañas para convertirse en músico nuevamente. Esa es la maravillosa historia de un hombre que consiguió algo grande y tuvo que renunciar a ello. Naturalmente también hay algo de amor en la historia. Luego que fue expulsado, él no soportó no ver a su novia, una princesa. Pero luego que gana todas las batallas se la lleva consigo a las montañas, esa es la historia del Decamerón negro”.<sup>47</sup>

La obra consta de tres movimientos cada uno de los cuales utiliza un título descriptivo, de esta manera el primer movimiento se titula “El arpa del guerrero”, este movimiento está estructurado en cinco partes principales:

Compás	1-78	79-105	106-163	164-173	174-205
Estructura	A	B	A'	B'	Coda
Tonalidad	a b a' RebMi Do#	La m La M	a b a' Fa La Do#	Rem	Do# Mi M

La sección A está conformada a su vez por una forma ternaria a-b-a', en cada una de estas no se puede hablar de tonalidades en el sentido tradicional porque suele utilizar la bitonalidad, de esta manera en la sub-sección a mientras el bajo presenta el arpeggio de Reb mayor, la voz superior maneja una melodía cercana a Si menor. (fig. a)

<sup>47</sup> Dausend, Gerd Michael “An interview with Leo Brouwer” Guitar review, summer 1990, p.14

Fig. a



La sub-sección b presenta un tema más cercano a la tonalidad de Mi mayor, un tema muy cantáble; y la sub-sección a' la parte superior es muy parecida a la sección a, sin embargo ahora las notas del bajo realizan un arpeggio de Do# menor. (fig. b)



La sección B contrasta con la sección A por ser más lenta y oscura, aquí predomina el acorde de La menor y al final lo hace sobre el acorde de La mayor. La siguiente sección A' también está subdividida en tres partes a-b-a' la primera de ellas es muy breve, apenas ocho compases (106-113) y se dibuja un arpeggio de Fa séptima con cuarta aumentada agregada. (fig. c) La sub-sección b de esta parte guarda similitud con la de la sección A, con la diferencia que ahora esboza la tonalidad de La mayor además de ser más extensa que la anterior, en esta sub-sección sobresalen los acordes por quintas, sello característico de la música contemporánea. (fig. d) La sub-sección a' de esta parte A' presenta la bitonalidad, la parte superior está en la tonalidad cercana a Si menor mientras que el bajo presenta una ambigüedad entre Do # mayor y menor. (fig. e)

Fig. c



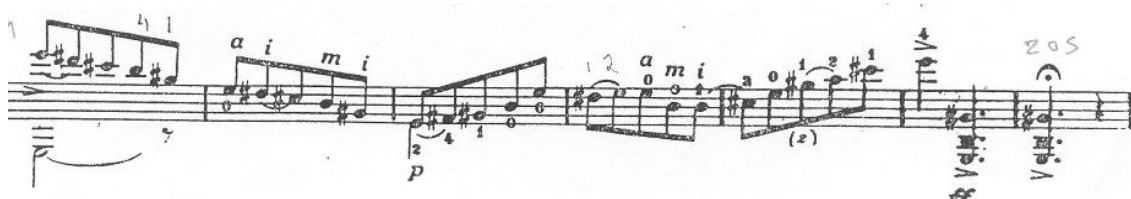
Fig. d



Fig. e



La sección B' es más breve que la sección B y tonalmente se encuentra una cuarta arriba que la sección B, aunque finaliza en La m. Para la última sección coda, es una síntesis de motivos de la sección A con algunos de la sección A', esta sección concluye claramente en Mi mayor. (fig. f)



#### Análisis estructural de La huída de los amantes por el valle de los ecos

Este segundo movimiento tiende a ser descriptivo, en la partitura hay indicaciones como declamato, presage, primer galope de los amantes, entre otros, que nos sugiere el carácter de la música. Está estructurado de la siguiente manera:

Compás	1-10	11-22	23-30	31-61	62-68
Estructura	A	B	A'	C	A''
Tonalidad	Mi	La Mi	Do# / La	Mi	Mi

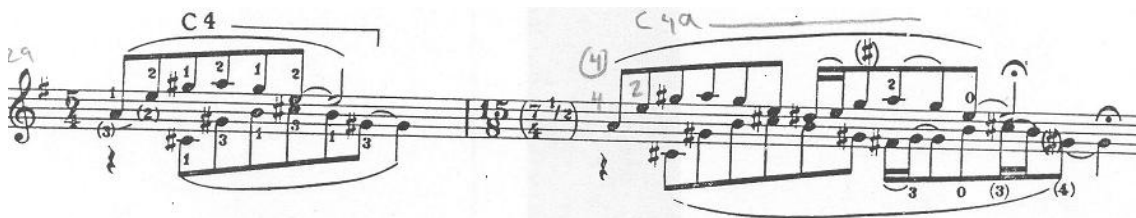
Se compone de cinco partes en una forma casi de rondó, la diferencia es que las secciones A no son las mismas sino que están ligeramente variadas. La primera sección A presenta el tema principal (fig. g) incluidos los presagios. La parte B está conformada con elementos minimalistas donde tampoco existe un compás como tal sino células melódicas que se repiten, se expanden y se

contraen para regresar a los mínimos elementos motivicos. De ahí se conecta a la siguiente sección A' en la que hay elementos de la primera parte aunque en otra tonalidad, de hecho llega a tener momentos de bitonalidad entre Do # y La entrando como en respuesta. (fig, h) La sección C marcada con la indicación Por el valle de los ecos tiene reminiscencias del tema principal aunque con respuestas a manera de eco. Finalmente la parte final A'' es una versión al espejo de la primera sección.

Fig, g



Fig. h



### Análisis estructural de Balada de la Doncella enamorada

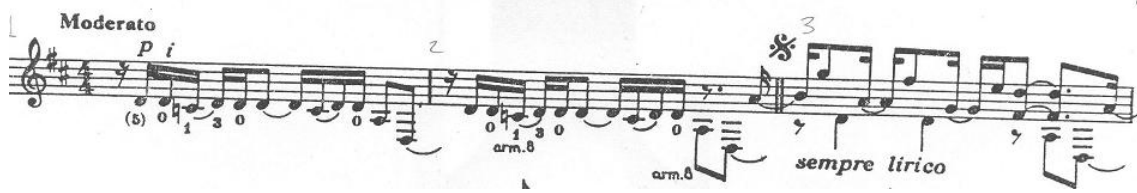
Este tercer movimiento combina elementos de música tradicional con música de vanguardia, entre los primeros indudablemente está el ritmo sincopado, al más puro estilo popular cubano, mientras que de los elementos de vanguardia están el bitonalismo y los intervalos de séptima. Esta obra responde al siguiente esquema;

Compás	1-2	3-13	14-22	23-80	3-13	81-109	3-13
Estructura	Intro.	A	A'	B	A	C	A
Tonalidad	Re	Re	Sol	Sol -Re La	Re	Re-Fa	Re

Estructuralmente la forma corresponde a un rondó, consta de una introducción de dos compases seguida por la sección A con un tema a dos voces y sincopado. (fig. i) La sección A' guarda estrecha relación con la parte anterior ya que también presenta el tema sincopado a dos voces pero ahora en la tonalidad de Sol.



Fig i

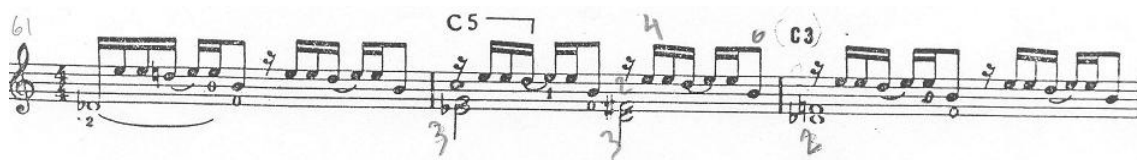


La sección B lleva un bajo ostinato con un fragmento melódico de tres notas en la voz superior (fig. j) hacia el compás 61 se invierten las voces, el ostinato en la voz superior y el descenso melódico en el bajo. (fig. k)

Fig. j



Fig. k



La sección C presenta interesantes juegos rítmicos sincopados a lo largo de esta parte (fig. l y m) también tiene una inflexión a la tonalidad de Fa así como el acorde de oncen rasgueado.

Fig. l

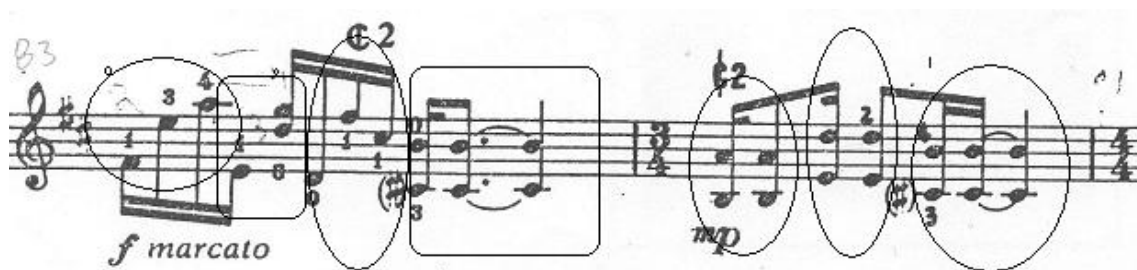


Fig. m



#### 4.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

##### El arpa del guerrero

Al ser compuesta por un gran guitarrista, es lógico que no presente muchas dificultades para la digitación, la escritura en una primera vista parece compleja pero la ejecución no lo es tanto, los dedos se acomodan bastante bien al instrumento durante todo el movimiento. Por lo que respecta a la mano derecha, la edición nos muestra los dedos a emplear en las partes principales.

En cuestión de interpretación es importante realizar la dinámica señalada, los bruscos cambios de fuerte a piano, así como los crescendos graduales. En la sección B hay que tratar de quebrar bien los acordes y colocar la mano derecha sul tasto para lograr el timbre oscuro que nos solicita. (fig. 1)



En la sección A' no está indicado el lugar para retomar el tempo primo luego de la sección de un poco sostenuto, en este caso mi propuesta es que el tempo se restablezca hacia el compás 144 en el punto que inicia la reexposición. (fig. 2) Por lo demás la pieza no presenta ningún problema.



##### La huída de los amantes por el valle de los ecos

Este segundo movimiento presenta un tema que se va desarrollando y que hay que interpretarlo muy marcado, con mucha decisión. En el cuarto compás, primer tiempo, en ese acorde es menester utilizar el equísono, esto es, una nota Si se toca en la tercera cuerda y la otra se toca al aire, de esta manera se tocará como un arpeggio rápido, resultando muy cómodo. La sección B contiene las células melódicas que van creciendo poco a poco tanto en volumen como en velocidad hasta llegar a un clímax en el compás 16 para después hacer la operación inversa, esta es la sección que presenta elementos minimalistas.

La tercera sección, intitulada Por el Valle de los Ecos, es interesante porque hay que manejar los cambios de dinámica fuerte-piano-pianísimo, para lograr el efecto de eco que pide la partitura. (fig. 4)



### Balada de la doncella enamorada

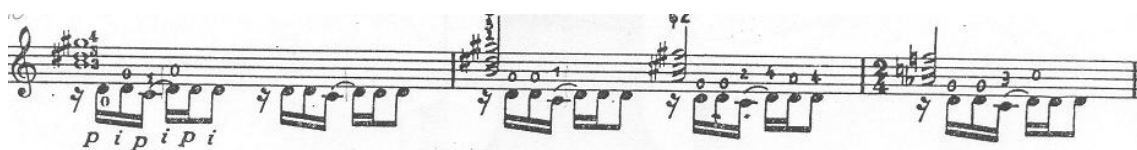
Uno de los principales problemas para este movimiento es el ritmo totalmente sincopado, para lograr una buena interpretación rítmica sugiero subdividir el compás en corcheas y estudiarlo con metrónomo lentamente al principio y aumentar gradualmente la velocidad hasta lograr el tempo sugerido.

Por otro lado, los armónicos del compás cinco tienen que ser ejecutados de manera artificial con el dedo índice de la mano derecha, el primero (la nota Si) en el traste 19 y el segundo (nota La) en el traste 17. (fig. 5)



Por una cuestión de conservar el mismo timbre en el bajo, de los compases 46 a 52 estos los toco con el equisono de la nota Re, mientras que la parte superior la toco con media cejilla, es un poco más difícil porque hay que contraer la mano pero musicalmente vale la pena el esfuerzo. (fig. 6)

Fig. 6



## **5. Suite Montebello (1991)**

Julio César Oliva (1947)

## 5.1 Marco Histórico

### La nueva sencillez

El hecho de abandonar la tonalidad, la disolución de la melodía, las texturas intrincadas, la música electrónica y el ultravanguardismo, la música controlada así como la música aleatoria tuvo como resultado el alejamiento del público de las salas de concierto.

La música se llegó a convertir en algo inteligible e incomprensible para el público cultivado y conocedor. Los años 70 fueron el límite del vanguardismo a ultranza que olvidó que la música tiene un valor espiritual y una función social en el que la comunicación debe completar su ciclo de compositor-intérprete-auditor.

Esta necesidad de recuperar el tercer elemento hizo recapacitar profundamente a algunos compositores para retomar los elementos musicales tradicionales: melodía, armonía y ritmo, sin dejar de proponer nuevas cosas, sin dejar de componer buena música y sin dejar de conmover al oyente.<sup>48</sup>

Leo Brouwer fue uno de esos compositores que cambió su punto de vista: "Hace 20 años abanderé la vanguardia en Latinoamérica. Hice la primera grabación de *El Cimarrón* de Henze, las primeras grabaciones de música contemporánea para la Deutsche Grammophon. Pero ahora no necesitamos ese lenguaje complicado, no necesitamos comunicar un poco más. Y esto está pasando en el mundo entero, platicué con Penderecki y le dije: no puedo soportar más mi propia música, porque no es para hoy, era para un momento, probamos todo, abanderamos todo y ya es suficiente. Ahora tenemos que comunicar, necesitamos algo de dulzura, necesitamos hiperromanticismo".<sup>49</sup>

Esta nueva sencillez se expresa también en la fusión de la música académica y la música popular, de esta manera se cubre la necesidad de que la música de los compositores de fin de siglo cuente con los intérpretes adecuados y que éstos, a su vez, cuenten con un público, si bien no masivo, sí numeroso y conocedor.

### México contemporáneo

El año de 1968 se convirtió en un punto de referencia para el país no sólo por el hecho de celebrar los Juegos Olímpicos sino por el despertar de una clase estudiantil politizada y organizada para exigir los derechos fundamentales, estas manifestaciones fueron reprimidas mediante una cruel matanza en Tlatelolco y la encarcelación de catedráticos y líderes estudiantiles. En junio de 1971 sucedió otra represión contra los estudiantes universitarios

---

<sup>48</sup> Helguera, Luis Ignacio Op. Cit. pp.54-55

<sup>49</sup> Cordero, Ernesto Op. Cit. p. 10

conocida como el “*halconazo de jueves de Corpus*”. Los sismos ocurridos en septiembre de 1985 fueron la oportunidad para el despertar de la sociedad civil organizada que, en medio de la tragedia, se unió como nunca antes. Tres años después, en 1988, se llevaron a cabo las elecciones presidenciales más competidas hasta entonces, los partidos políticos de izquierda se unieron en un Frente Democrático para intentar, por medio del voto, acabar con la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional en el poder; luego de un muy dudoso conteo de votos, incluyendo una sospechosa caída del sistema, se designó como ganador al candidato del PRI, Carlos Salinas de Gortari.

En el capicúa año de 1991 nos encontrábamos a la mitad del salinismo, también en buena parte del país ocurrió el último eclipse solar del siglo el 11 de julio de dicho año, ese mismo mes en Guadalajara se llevó a cabo la Primera Cumbre Latinoamericana de Naciones. En este contexto Julio César Oliva compuso la Suite Montebello.

### Panorama de la guitarra en México

La guitarra como instrumento popular de cuerda punteado cuenta con una larga tradición en nuestro país; sin embargo, como instrumento de música de concierto podemos ubicarlo a inicio del siglo XX, cuando el guitarrista malagueño Guillermo Gómez llega a radicar a nuestro país en el año de 1900 e introduce la técnica de Francisco Tárrega. Este guitarrista tuvo a un alumno destacado, Francisco Salinas, quien fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música a partir de 1935, Salinas es considerado como el iniciador de la Escuela Mexicana de Guitarra.<sup>50</sup> También fue maestro de Jesús Silva y Guillermo Flores Méndez quienes realizaron una inagotable labor docente y su aportación fue decisiva para la guitarra. Alberto Salas fue otro profesor importante que inició su labor en los años 50. En esta misma época radica en México el guitarrista argentino Manuel López Ramos (1929-2006) quien fue decisivo en la formación de varios guitarristas, uno de ellos es Alfonso Moreno. El yucateco Juan Helguera, además de guitarrista, ha destacado como cronista y difusor de la guitarra, él menciona que a partir de los años 60 el panorama de la guitarra ha ido cambiando.

Con una técnica cada vez más depurada, el panorama de la guitarra ha ido creciendo tanto en intérpretes como Jaime Márquez, Gonzalo Salazar, Juan Carlos Laguna, Marco Antonio Anguiano, Roberto Limón; investigadores como Antonio Corona, Miguel Limón y Eloy Cruz; docentes prestigiados como Alejandro Salcedo, Fernando Cruz, René Viruega y compositores como Gerardo Tamez, Jorge Ritter, Ernesto García León y Julio César Oliva.

---

<sup>50</sup> “Entrevista a Juan Helguera” [www.guitarrisimo.com](http://www.guitarrisimo.com)

## 5.2 Aspectos biográficos

### Julio César Oliva

El guitarrista, arreglista y compositor Julio César Oliva es uno de los más importantes y fecundos de los últimos años, poseedor de un particular estilo para abordar cada una de esas tres actividades.

Hijo de padres jaliscienses, Julio César nace en el Distrito Federal el jueves 16 de enero de 1947. Su iniciación en la música fue a los seis años de edad; empezó a estudiar el piano con su hermana mayor y poco después, por cuestiones económicas, inicia el estudio de la guitarra con su padre, un músico amateur. Estudió en la Escuela Superior de Música en 1964 y en el Conservatorio Nacional de Música en 1966, en ambas Instituciones su Profesor de guitarra fue el Maestro Alberto Salas; pese a estos estudios él mismo se considera un autodidacto en su formación musical, este aprendizaje también se debe en gran parte al entrenamiento auditivo mediante los programas de radio, de televisión o discos, para copiar a la guitarra la música que escuchaba.

En 1966 se presentó en el Festival del Centenario del Conservatorio; en 1970 fue el primer guitarrista mexicano en tocar un programa con música de Bach. En 1976 es el primer músico solista en presentarse en la sala de conciertos “Nezahualcóyotl” y desde 1984 se ha presentado en los más importantes festivales de la República, así como las presentaciones en Italia y Francia con el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México en 1990.

Entre los discos que ha grabado se encuentran “*Guitarra Mexicana*”, “*La Guitarra en el mundo*”, “*Terceto de guitarras de la Ciudad de México*”, “*La Guitarra de Cristal*”, “*Plenilunio*” y “*México Mágico*”.

En el año 2009 cumplió 45 años de carrera artística. Su nombre figura en la “Enciclopedia de México” y en el “Diccionario de Compositores de México”.

### Obra para guitarra

La guitarra es el instrumento para el que Julio César Oliva ha dedicado la mayor parte de su composición musical. Sus primeras obras datan de 1976 y son la *Suite Montmartre* y la *Suite Montparnasse*, dedicadas a Toulouse Lautrec y a Modigliani respectivamente. Después compuso *14 estudios a través de la escala* (1979), el *Epitafio a García Lorca* (1983), *Lauriana* (1983) en homenaje a Antonio Lauro, el *Juego de Abalorios* (1985), *Siddharta* (1986), las *Enseñanzas de Don Juan* (1987), la *Sonata Transfigurada* (1992), *Sonata de la Muerte* (1993), *Sonata del Amor* (1994), *Cuadros Mágicos* (1998), *Sonatango* (2000) y la composición que nos ocupa, *Suite Montebello* (1991), de esta última obra existen versiones para guitarra sola, dueto, terceto y cuarteto de guitarras, así como para violín o flauta y guitarra.

### 5.3 Análisis Estructural

#### Análisis Estructural de una Flor en la Laguna

Escrita en el año de 1991, la Suite Montebello es de las obras más interpretadas de Julio César Oliva, tal vez por la aparente sencillez y encanto melódico que posee. El Doctor Elwood Bear considera que estas resultan ser “algunas de las páginas más bellas que se han escrito para la guitarra,...estas son piezas para saborear, que se comparan con las mejores composiciones románticas de nuestros tiempos”.<sup>51</sup>

Está integrada por tres movimientos en tempos moderato, lento y allegro, cada movimiento lleva un título que, a la manera impresionista, nos da un indicio de lo que trata o de lo que se quiere plasmar. Así, el título de este primer movimiento hace referencia a una bella mujer deslizándose por la ribera de la laguna, específicamente la Laguna de Montebello. La estructura de este movimiento responde a la forma de rondó A-B-A-C-A. El esquema es el siguiente:

Compás	1-15	16-34	35-49	50-54	1-15
Estructura	A	B	A	C	A
Tonalidad	La m	Do M	La m	Fa M La M Do M	La m

La sección A tiene dos frases, la primera tiene una duración de siete compases mientras que la segunda frase es conclusiva de ocho compases. La tonalidad de esta sección es La menor, al final de la primera frase llega a la dominante y al final de esta sección regresa a la tónica. En esta parte la armonía contiene acordes de séptima, novena y oncena (fig. a) y utiliza las progresiones por quintas descendentes usuales en la música Jazz. (fig. b)

Fig a



<sup>51</sup> Bear, Elwood “La guitarra de cristal”, Julio César Oliva, México, URTEXT Digital Classics, 1999 JBCC 025



Fig. b



La sección B de este primer movimiento consta de 18 compases integrado por tres frases, en esta sección la melodía cambia de registro a la voz intermedia y después a la voz grave. En esta sección hay una inflexión al relativo mayor para después regresar a La menor en el compás 29, esto es, al iniciar la tercera frase. Aquí, al igual que en la parte A, abundan los acordes de séptima, novena y algunos alterados que están en función del movimiento descendente del bajo. (fig.c).



La sección C consta de dos frases la primera de ocho compases y la segunda de siete, esto es, al contrario de la sección A. La melodía presenta un ligero cromatismo por lo que armónicamente también es interesante, ya que la progresión II-V7-I se presenta en cuatro distintas tonalidades: Fa mayor, La mayor, Do mayor y La menor, y por esto mismo la progresión por quintas descendentes se presenta a lo largo de esta sección, del compás 50 al 57 y del 58 al 64, de hecho concluye la progresión en el primer compás del da capo. (Fig.d).

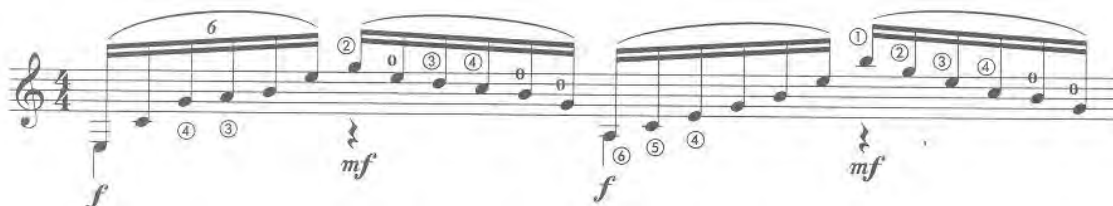


### Análisis Estructural de Tisú

El segundo movimiento, Tisú, debe su nombre a las flores blancas que el viento arranca al azar y que al caer a la superficie de la laguna amplifican su tamaño y se van navegando por la corriente de la laguna y eso parece un lienzo de seda. Está estructurado con una Introducción, una parte A y otra B, es decir, es de forma binaria, debido a la manera que está escrito solo tiene doce compases en total aunque al momento de tocarlo da la impresión que son por lo menos el doble. El esquema es el siguiente:

Compás	1-2	3-8	9-12
Estructura	Introducción	A	B
Tonalidad	Do M	Do M	Do M

Este movimiento inicia con una serie de arpeggios ascendentes y descendentes sobre los grados I-VI-IV y V7 de Do mayor (fig. e).



La sección A dura seis compases, la melodía es tonal en Do mayor y es enriquecida por la armonía que utiliza acordes de séptima y uno que otro alterado (fig. f). La sección B es de cuatro compases, en esta parte el compositor toma prestada una melodía que escuchó alguna vez en una película llamada “el fin de la inocencia” de la cual no tenemos mayores datos; esta es una melodía que contiene una progresión interválica de séptima ascendente-segunda ascendente-tercera descendente y séptima descendente, con un ligero ornamento en la segunda frase de esta sección (fig. g). Armónicamente también hay una progresión por quintas descendentes en la segunda mitad del compás nueve y del compás diez, finalmente este movimiento concluye con una cadencia de II napolitano-I6 con novena agregada, un acorde tomado de la música Jazz. (fig. h).

Fig. f



Fig. g



Fig. h



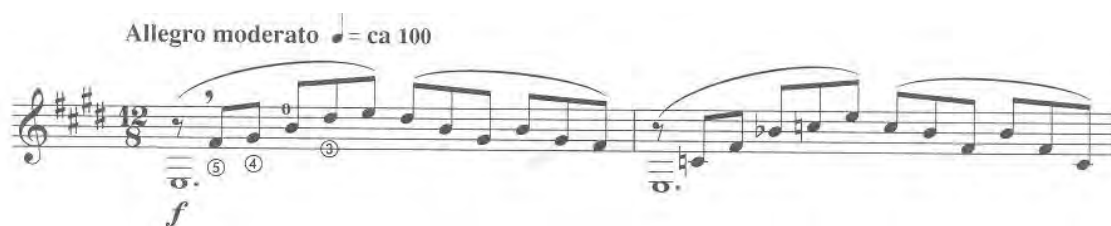
### Análisis Estructural de Floresta

El título de este movimiento se debe a la exuberante vegetación que hay en esa región del estado de Chiapas, esto es, la Selva Lacandona. Este tercer movimiento es el más complejo de los tres, tanto en extensión como en número de partes. Está estructurado de la siguiente manera:

Compás	1-4	5-23	24-36	37-47	48-70	71-81
Estructura	Introducción	A	B	A'	C	Coda
Tonalidad	Mi M	Mi M	La m	Mi M	Mi m	Mi M

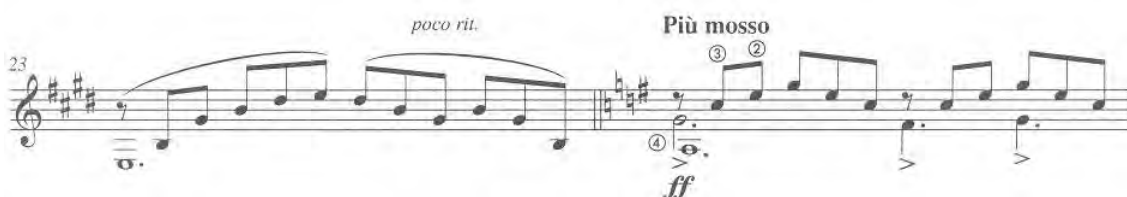
La Introducción es de cuatro compases en los que se presentan unos arpeggios sobre el I grado (Mi mayor 9) y el VI grado descendido (Do 7 con quinta disminuida) (fig. i). La sección A dura 19 compases y está integrada por dos frases, la primera del compás 5 al 12 y la segunda frase del compás 13 al 23. La melodía prácticamente es tonal en Mi mayor aunque presenta algunos cromatismos.

Fig. i



La sección B, marcada por un cambio de armadura y tempo piú mosso, está formada por tres frases, la primera del compás 24 al 27, la segunda frase del compás 28 al 31 y la tercera frase del compás 32 al 36. En las primeras dos frases se presenta la melodía en la voz intermedia y en la tercera frase la melodía regresa a la voz superior. Por la armadura se podría pensar que esta parte se encuentra en la tonalidad de Mi menor, pero por la armonía resulta que se trata de La en modo dórico. (fig. j).

Fig. j



La sección A' conserva la primera frase de la primera parte, tiene un total de once compases y está integrada por dos frases, la primera del compás 37 al 42 y la segunda del 43 al 47, la tonalidad regresa a Mi mayor y la armonía presenta cromatismos además del uso insistente del VI grado bemol. (fig. k).



La siguiente sección C, es la más compleja de toda la obra, consta de 23 compases y tiene dos frases largas: la primera del compás 48 al 60, a su vez subdividida en tres semifrases (compases 48-51, 52-57 y 58-60) mientras que la segunda frase se subdivide en dos semifrases (compases 61-66 y 67-70). La tonalidad inicial es Mi menor, después presenta una inflexión Mi bemol lidio a partir del compás 58, a la mitad del compás 60 con el acorde Sol # menor con quinta aumentada y sexta inicia la complejidad armónica, pasa por Sol mayor (compás 61), Re # menor (compás 64), Re menor (compás 65), Sol # (aunque escrito como La bemol) y Do # 9 (compás 66) para resolver a Fa # el cual se convierte en II grado de Mi mayor y en el compás 70 se inicia la transición por medio del IV grado menor de Mi mayor. (fig. l).



La Coda es una reprise de la primera frase de la sección A en los primeros cuatro compases de esta sección (compases 71-74), el siguiente compás presenta una última aparición del tema aunque con otra armonía. En el compás 76 se interrumpen los arpeggios con los acordes II 13 y V 13.



## 5.4 Sugerencias Técnicas y de Interpretación

### Una flor en la laguna

Esta primera pieza hay que interpretarla con rubato, con pausas, con dirección melódica. Sugiero estudiar a conciencia las posiciones de la mano izquierda que es lo que presenta mayor complejidad. La melodía hay que destacarla siempre por encima de la armonía y en general tocarla con mucha libertad, nada a tiempo.

### Tisú

En este segundo movimiento, hay que poner especial atención a la mano derecha especialmente en los arpeggios de la introducción, una posible digitación es p i p i m a m a m i m i, la melodía de la sección A muy marcada por encima de la armonía, el ritmo con mucho ritenuto y retardando en los sitios indicados. La sección B con un poco más de movimiento igualmente destacando la melodía, los ligados hacerlos muy claros y los acordes tratar que se escuchen claros, especialmente los de la primera casilla.

### Floresta

En esta pieza igualmente hay que poner atención a la mano derecha en los arpeggios de la introducción, la solución podría ser similar a la de la pieza anterior. En este movimiento hay que estudiar muy bien las posiciones de la mano izquierda que en algunos puntos llegan hacer difíciles sobre todo cuando se extiende el dedo 4. (fig. 1)

La melodía también hay que destacarla por encima de los arpeggios y el ritmo debe ser interpretado de manera libre con los vaivenes que la música vaya solicitando, todo esto con la intención de respetar la idea del compositor que esta pieza suene fresca, a vegetación y recordando los trabajos para piano de Debussy y Ravel.

## Conclusiones

Al concluir este trabajo me doy cuenta que he cumplido con las expectativas que tenía del mismo, esto es, al contar con un conocimiento más profundo de las obras que se interpretan se modifica la manera de abordarlas, es decir, se entiende mejor lo que se toca.

Al llegar a este nivel en el que me encuentro entiendo que este tipo de trabajo debe de hacerse para cualquier otra obra a la que me enfrente; al contar con un conocimiento del contexto histórico y de los aspectos biográficos del compositor me es posible adentrarme a la obra misma, esto sin olvidar el trabajo de análisis que se tiene que realizar para poder interpretar perfectamente por secciones y que sea más fácil para el público oyente comprender lo que escuchan.

El poder obtener un grado de licenciatura no es un fin por sí mismo es apenas el inicio de una responsabilidad y de un trabajo a conciencia que se debe de realizar, es también la llave para continuar con la preparación académica, es el incentivo para no dejar de aprender sobre todo en un campo tan extenso como lo es la música.

Cada una de las cinco obras que abordé en este trabajo respondieron cada cual a sus expectativas, dicho de otra manera, cada una de las obras es única tanto en su estructura como en su forma, al pertenecer a distintos periodos históricos y contextos sociales, es un indicativo de que se tienen que interpretar de distinta manera, aún obras cercanas estilística y cronológicamente como lo son el Decamerón Negro y la Suite Montebello, son obras de carácter completamente diferente.

Por lo que concierne a la entrevista realizada al compositor Oliva, ésta nos ofrece información de primera mano sobre diversos aspectos como: el estilo compositivo, la manera de componer, los elementos estructurales, las fuentes de inspiración, el contexto en que fue creada, las propias consideraciones del compositor acerca de sus obras, en fin, considero que es un documento importante que, por su contenido y valor histórico, merece ser publicado para comprender el cómo y porqué de sus composiciones, específicamente la Suite Montebello.

Finalmente espero que este trabajo les sirva a los jóvenes estudiantes para obtener alguna referencia al momento de interpretar cualquiera de las cinco obras o simplemente para consultar o comparar cuáles eran los criterios en este momento histórico que me tocó vivir, con gusto comparto todas estas experiencias.

## Bibliografía

Alboukrek, Aarón Director editorial "El pequeño Larousse ilustrado 2002" México, D.F. Ediciones Larousse, octava edición 2001.

Alier, Roger "Conocer y reconocer la música de Johann Sebastian Bach" Barcelona, España, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1985.

Augustine, Rose L.-Publisher "Guitar Review", New York, U.S.A., Trimestral, No. 54, Summer 1983.

\_\_\_\_\_ "Guitar Review", New York, U.S.A., Trimestral, No 74, Summer, 1988.

\_\_\_\_\_ "Guitar Review", New York, U.S.A., Trimestral, No. 75, Fall, 1988.

\_\_\_\_\_ "Guitar Review", New York, U.S.A., Trimestral, No. 77, spring, 1989.

\_\_\_\_\_ "Guitar Review", New York, U.S.A., Trimestral, No. 79, Fall, 1989.

\_\_\_\_\_ "Guitar Review", New York, U.S.A., Trimestral, no. 82, Summer, 1990.

Bear, Elwood "La Guitarra de cristal" La Guitarra de Cristal, Julio César Oliva, México, D.F. URTEXT Digital Classic, 1999 JBCC025.

Cabanne, Pierre "Hombre creación y arte" Enciclopedia del arte universal, Barcelona, España, Argos-Vergara S.A. 1991, 5 tomos, vol. 1.

Carfagna, Carlo/ Caprani, Alberto "Profilo Storico della chitarra", Milano, Italia Edizioni musicali Bérben, 1964.

Casares Rodicio, Emilio "Diccionario de la música, Española e Hispanoamericana", España, Sociedad general de autores y editores, 1999.

"Classical Guitar, Music of the 19th Century", Florida, U.S.A., Chas.H.Hansen Music Corp. 1968

Clinton, George-Editor "Guitar International", London, England, mensual, vol.13, No. 10, May, 1985.

Cruz, Eloy "La casa de los once muertos" Historia y repertorio de la guitarra, México, D.F. UNAM, Escuela Nacional de Música, 1993.

Cummings, David M. Editor "International who's who in music and musician's Directory" Cambridge, England, 15a edition, Melrose Press ltd. 1996.

Dufourcq, Norbert "Breve historia de la música", México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1963, primera reimpression, 1969, colección popular.

Ewen, David, "The homebook of Musical Knowledge", New York, U.S.A. Grolier inc. 1973.

Fleming, William "Música y arte a través de la Historia " vol.2, México, D.F. Traducción Dr. José Rafael Blengio Pinto, Nueva Editorial Interamericana, 1985.

Forkel, J.N. "Juan Sebastián Bach" México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950, cuarta reimpression, 1978, Breviarios No. 31.

Gilmore, George –Publisher "Guitar and Lute", Honolulu, Hawaii, Bimestral, No. 20, January, 1982

Gispert, Carlos "El mundo de la Música", Barcelona, España, Océano, 2002.

Giuliani, Mauro "Variation on a theme of Handel " The Harmonius Blacksmith" op.107, London, England, Tecla Editions, 1995.

Hamel, Fred / Hürlimann, Martin "Enciclopedia de la Música", México, D.F., Editorial Grijalbo, S.A. 3 tomos, 1987.

Helguera, Juan – Director "Guitarra de México", México, D. F. Trimestral, No.1 1986.

Helguera, Luis Ignacio "La Música Contemporánea", México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tercer milenio, 1997.

Machlis, Joseph "El encanto de la buena música" Curso de apreciación musical, México, D.F., Promexa, 10 tomos 1981.

"Maestros de la Música", Barcelona, España, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 3 tomos, 1988.

Oliva, Julio César "Guitarra Didáctica", México, D.F. 2001.

\_\_\_\_\_ "Catálogo general de obras", S.F., 12 pp., En prensa.

Parlavecchia, Paolo, Director "Enciclopedia del arte", Madrid, España, Grupo libro 88, S.A. 8 tomos 1991.

Peréz, Sevilla, G. "Historia de la Música y sus compositores", España, Euroliber S.A. 5 tomos 1992.

Sadie, Stanley, Editor "The new grove dictionary of music and musicians"; London, England, Macmillan Publishers Ltd. 1980 11a reimpression 20 tomos, 1993.



Salvat, Juan, "Enciclopedia Salvat de los grandes compositores", México, D.F., Salvat Mexicana de ediciones, 15 tomos, 1983.

Scholes, Percy A, "Diccionario Oxford de la Música", Barcelona, España, Edhasa/Hermes7Sudamericana, 2ª edición, 2 tomos, 1989.

Slonimsky, Nicolas, Revisor "The Concise edition of Baker's biographical dictionary of musicians" New York, U.S.A. Schirmer Book, 8a edición, 1994.

The Society of the Classic Guitar – Publisher, "Guitar Review" New York, U.S.A. No.37 Fall, 1972.

Valls Gorina, Manuel, "El encanto de la nueva música" curso de apreciación musical, México, D.F., Promexa, tomo 10, 1981.

[www.guitarrisimo.com](http://www.guitarrisimo.com).

[www.guitarsite.com](http://www.guitarsite.com)

[www.schirmer.com/composers](http://www.schirmer.com/composers)

[www.tecla.com/gmusic.htm](http://www.tecla.com/gmusic.htm).

## **ANEXO 1**

Entrevista con el compositor Julio César Oliva

# ANEXO 1

Entrevista con el Compositor Julio César Oliva

24 de septiembre de 2001

Raúl Solís: Bien Maestro, ¿me puede decir el lugar y fecha de su nacimiento?

Julio César Oliva: Sí, cómo no. Yo nací en el Distrito Federal, el 16 de enero de 1947.

R. S.: ¿Qué antecedentes artísticos hubo en su familia?

J. C. O.: Mi padre tocó en cines mudos en la década de los 20's, él era originario de Jalisco, al igual que mi madre, nada más que él era de un pueblo que se llama Toluquilla, mi madre era de Guadalajara. Luego él llega al Distrito Federal en la década de los 20's y se empieza a aficionar a la música autodidácticamente y tocaba en los cines de Tlalpan.

R.S.: ¿Su padre tocaba el piano?

J.C.O.: No, tocaba la mandolina, violín, armónica, banjo, guitarra, y él se juntó con otros músicos aficionados, también de Tlalpan, y formaron un grupo para hacerle fondo musical a las películas. Esos son los antecedentes directos que tuve, mi padre fue el primero que me enseñó a tocar la guitarra, luego seguí con un hermano mayor, y luego una hermana mayor me enseñó algo en el piano. Y esos son mis antecedentes en la música, empiezo con el piano muy niño, y luego la guitarra.

R.S.: De una manera muy general, ¿me podría dar algunos datos biográficos sobre su persona?

J.C.O.: Después de dar mis primeros pasos en la música, con el piano y la guitarra, en la primaria ya saco de oído muchísimas cosas de música popular, tanto en el piano como en la guitarra. Luego pasaba un programa de televisión que se llamaba "*Cuerdas y Guitarras*", un programa bueno, con cuatro guitarristas: David Moreno en lo español, Antonio Bribiesca en lo ranchero, Claudio Estrada en el bolero y Ramón Donadió en lo clásico; yo me las tenía que ingeniar para sacar de oído todo a la primera porque [el programa] era en vivo; y así meforcé en la memoria y el oído a sacar todo de primera instancia, así aprendí muchísimas piezas, me sabía el repertorio de esos cuatro guitarristas. Después, en la secundaria, hice un dúo, luego hice un Trío de Boleros, sacaba yo todos los requintos famosos de aquella época; después sigue el *Rock and Roll* con Elvis Presley, los Platters, algo de Frank Sinatra también. Después empieza el ritmo de Bossa Nova, los Beatles, las Grandes Bandas, todo eso tocaba yo. Y fui muy malo para la escuela, para estudiar, me escapé del Jardín de Niños, me iba de pinta en la primaria, siempre por la

guitarra, me iba a casas de amigos que tenían buenos equipos de sonido de aquella época, y ahí utilizaba mi tiempo para sacar de oído hasta Sinfonías y Oberturas, cosas de Chopin, Liszt; Brahms, Schubert... y a las dos de la tarde llegaba yo a la casa, supuestamente había ido a la escuela y no era cierto. Tuve que pasar mis años de colegial con puros exámenes extraordinarios o a título de suficiencia; y en las escuelas de música me pasó lo mismo, nunca me convenció el sistema, y pues soy autodidacto en todo, tanto en cultura general como en música. Y hasta la fecha sigo aprendiendo y seguiré siempre aprendiendo de videos, conciertos que veo en vivo, películas, discos, grabaciones, libros; y no solamente aprendo de los guitarristas, sino de un violonchelista, un director de orquesta, un cantante, tanto de música clásica como de música popular, música folklórica de cualquier país, siempre estoy aprendiendo, siempre se saca algo bueno.

R.S.: Bien, ya me habló de algunos de sus gustos musicales, pero quisiera saber concretamente ¿cuál es su música predilecta?

J.C.O.: Bueno, pues lo que se ha dado por llamar la *música culta* está dentro de mis predilectas, pero yo no te desprecio un buen jazz, un buen mariachi que toque “La Negra”, “La Bikina”, “Qué bonita es mi tierra”, “Mi Ciudad”, bien tocado es mi pasión; esas Grandes Bandas que acompañaban a Frank Sinatra, Nelson Río, Leo Acosta, Quincy Jones, me encanta. Un buen Blues tocado por B.B. King o los Crusaders, un buen Bolero me gusta mucho; la música de nosotros: un Huapango, un Son Jalisciense, un Son Veracruzano, bien tocado me encanta. Y obviamente pues la predilección máxima es la música culta, la música clásica, me encantan las sinfonías de Mahler, Beethoven, de todo; pero poniéndonos demasiado exigentes y selectivos, mi predilección absoluta es la música Romántica e Impresionista: Chopin, Liszt, Schubert, Mendelssohn, y luego los Impresionistas franceses Satié, Fauré, Debussy, Ravel; y los Impresionistas rusos como Tchaikovski, y los otros que no eran rusos: Mahler, Bruckner, me encanta esa música.

R.S.: Bueno, anteriormente ya me había hablado sobre su inicio en la música, pero me gustaría saber específicamente la edad a la que inició.

J.C.O.: Pues yo era muy chiquito, tendría como seis años, empecé en el piano con mi hermana mayor y como a los siete años con mi padre.

R.S.: Este acercamiento a la guitarra porqué se dio, es decir, ¿por qué escogió la guitarra?

J.C.O.: Pues por premuras económicas de la casa, mi hermana vende el piano y me quedo sin instrumento. Yo intuí que en mi vida lo único a lo que me iba a dedicar era a la música, entonces veía colgada en la pared la guitarra de mi padre, entonces me trepaba a una silla para alcanzarla y con mi dedo pulgar le empezaba a sacar melodías en las cuerdas al aire, y ahí me quedaba, me

sorprendía el sueño de pie, pegado con la guitarra, de alguna manera me gustaba muchísimo su sonido. Después mi madre aboga por mí, le dice a mi padre que me enseñe a tocarla. Pero fíjate una cosa ahora que me haces esa pregunta, si mi hermana no hubiera vendido el piano yo no me hubiera dedicado a la guitarra porque me gusta más el piano y la orquesta que la guitarra, así es que yo soy un guitarrista por accidente, me encanta la guitarra pero me subyuga más la música de piano y de orquesta también.

R.S.: En cuanto a sus estudios formales de música ¿cuándo inició, en dónde y con quién?

J.C.O.: Inicié en 1964 en la Escuela Superior de Música, estaba ubicada en la calle de Cuba, ahí me tocó con el maestro Alberto Salas, quien fue alumno de Guillermo Flores Méndez. Ahí duré dos años, en el '66 pasé al Conservatorio, también con el maestro Salas, y siempre los sinodales eran Flores Méndez, un arpista y un violonchelista, así hice mis exámenes, y como ya no iba a clases regularmente entonces los exámenes los tenía que presentar en extraordinarios o a título de suficiencia. En ese tiempo había unos libros delgados que consistían en el material mínimo para reconocimiento semestrales, en ellos había una lista de todos los materiales que había que presentar para cada semestre, me ponía a estudiar en la casa, llegaba el periodo de exámenes y lo presentaba, afortunadamente siempre los pasaba, y de ahí me hice la costumbre de ya no ir a la escuela y presentar los exámenes de esa manera.

R. S.: ¿Obtuvo algún título por sus estudios musicales?

J.C.O.: No. En mi generación no existía la tesis ni el nivel licenciatura, no había examen profesional. Nada más había que dar tres recitales y te daban un diploma de guitarrista ejecutante, y luego a los diez años el diploma era de guitarrista concertista, pero como te digo, yo fui muy rebelde en ese aspecto de mi enseñanza y de mis estudios en general; nunca me interesó tener un título, para tocar no necesito mostrarlo ni nada; eran otras épocas, ahora es necesario que un intérprete instrumentista de cualquier parte del mundo tenga un papel que lo avale, pero en mi época era otra cosa, nunca me convenció el sistema de enseñanza ni de la Escuela Superior de Música, ni del Conservatorio. Y no es que le achaque la culpa a los que fueron mis maestros, ellos no tuvieron la culpa, es el sistema, no hay una continuidad lógica, así que opté por estudiar por mi cuenta.

R.S.: Así como lo dice me da la idea de que el autodidactismo ha sido mucho más importante que los estudios formales.

J.C.O. A mí en lo particular me ha funcionado, pero que no se interprete como algo infalible, que ése es el camino a seguir, no, no es por ahí.

R.S.: ¿Algunos instrumentos que ejecute, además de la guitarra?

J.C.O.: Toqué algo de órgano, yo quise ser organista de gran concierto, de catedral. El piano un poco, acordeón sé tocar algo. Pero ahora ya no tengo piano, ni acordeón, ni sintetizador, sólo tengo la guitarra.

R.S.: En cuanto a su trabajo de intérprete de guitarra ¿Cuáles han sido sus logros más importantes obtenidos como guitarrista?

J.C.O.: Bueno, fui el primer solista en inaugurar la Sala Nezahualcóyotl en 1976, tuve ese gran honor que pudieron conferir; fui el primer solista en tocar un programa completo exclusivamente con obras de Bach. Dentro de mi carrera como solista he recibido muchas satisfacciones, en Guanajuato me dieron este diploma por mis treinta años de carrera artística; he corrido con la suerte de que me han invitado a muchos festivales en México, a los más importantes, tanto como jurado, como intérprete y para tocar mis obras también. Ahora, con mi disco "*La Guitarra de Cristal*" me ha sorprendido que ese disco ha tenido mucho éxito internacionalmente, no sabía que ese disco está catalogado con cinco estrellas en *Tower Records* de Londres, la verdad nunca me imaginé esto.

R.S.: Como intérprete también ¿cuáles considera los lugares más importantes en los que se ha presentado? Ya me dijo la Sala Nezahualcóyotl...

J.C.O.: ... la Sala Ponce, he estado ahí varias veces, y en todos los teatros más importantes de la República. En el extranjero solamente cuando fui integrante del *Terceto de Guitarras de la Ciudad de México*, con Antonio López y Gerardo Tamez, tuve la oportunidad de ir a algunos lugares de París y de Italia concretamente, nos presentamos con mucho éxito, son esos escenarios los más importantes.

R.S.: En la actualidad ¿cuál es la frecuencia con la que sigue presentándose en recitales?

J.C.O.: Aquí en el D.F. no tanto, pero he tenido la suerte de que, de unos seis años para acá, me invitan mucho en provincia, y para mí qué bueno porque ya había tocado demasiado en el D.F., tanto como solista como con el Terceto, y qué bien que ahora me presento un poco en el interior de la República, estoy muy contento de viajar, aunque de vez en cuando me presento aquí, en la UNAM, en la Carlos Chávez, en el ciclo del Chopo, en la Ponce, en el CNA, los festivales, algún programa de Radio, alguna entrevista...

R.S.: Ahora quisiera saber de los grupos de guitarra de los que haya formado parte, ya fuese como integrante o como director, me habló ya del Terceto de Guitarras de la Cd. De México...

J.C.O.: Hice un dúo antes, pero de música popular –y también de música internacional- pero no grabamos ningún disco, nos presentábamos en un lujoso restaurante de la Zona Rosa, tocábamos música italiana, rusa, francesa, norteamericana, hasta arreglos del Aranjuez, de Recuerdos de la Alhambra, de todo, pero no logramos hacer una grabación. Pero creo que lo más reconocido es lo que hice con el Terceto. Dirigí, o intenté dirigir, al Sexteto de Jalapa Hexafonía, pero fue para la grabación del disco; fue una gran experiencia haber dirigido con batuta al Sexteto interpretando obras y arreglos míos, es una experiencia única, en ese momento comprendí porqué los directores de orquesta ya no quieren ser solistas. Es una sensación muy especial, en mi caso se puede decir que fue artístico, estético, pero sí intuí porqué los grandes directores de fama mundial se vuelven dictadores: por el poder que tienen, yo mismo lo sentí, no estoy hablando de que sentí prepotencia sobre el otro, pero sí intuí que probar las mieles de la dirección los vuelve dictadores, pero bueno, es una experiencia inenarrable para mí, sentir ese poder aunque sea frente a seis guitarristas es un placer indescriptible, una sensación estética-mental y artística indefinible.

R.S.: Acerca de su trabajo docente ¿en qué lugares ha impartido clases?

J.C.O.: En escuelas oficiales siempre he sido un poco reticente, porque soy una persona totalmente apolítica, no me gustan los problemas de sindicatos, de cuestiones políticas, en fin; pero la única escuela oficial en la que he trabajado –y esto hace mucho tiempo- fue en la Universidad Autónoma de Puebla, fue buena experiencia aunque el lugar está algo lejos, así que renuncié. Por más de treinta años trabajé en la academia de Sala Chopin, y luego las clases particulares, tanto a domicilio como en mi casa. Pero nunca he querido aceptar un puesto en la Escuela Nacional de Música, o en la Escuela Superior de Música por ese detalle: la cuestión política. He sido una persona que se lleva bien con todos, sean de la corriente musical que sean; yo pienso que si hubiera estado en cualquiera de las escuelas oficiales ya tendría a alguien en mi contra, por eso mejor me alejé, mejor.

R. S.: Ahora quisiera saber algo de su labor como arreglista, ya me ha platicado que desde muy joven empezó a hacer arreglos, pero ¿cuándo fue que lo hizo de una forma más organizada?

J. C. O.: A partir de los libros México en tu guitarra de Ricordi, y los otros libros de Boleros, fue así como ya empecé a organizarme. Tengo cientos de arreglos de todo tipo de música, pero los tengo muy desorganizados con flechas, asteriscos, etc. Pero con estas personas he aprendido a organizarme y a hacer todo ese tipo de arreglos; espero que la vida me dé más años para sacar la gran cantidad de material que tengo de todo tipo de música; eso en el aspecto popular. En el aspecto de la guitarra clásica, donde aprendí a ser más organizado fue con el *Terceto*, escribí muchísimas obras para ellos, tanto

originales como arreglos, ahí aprendí a trabajar en serie y rápido, y hasta la fecha, llevo cinco años que me separé de ellos, pero me quedé con esa inercia como si siguiera con ellos y sigo componiendo para tres, cuatro y dos guitarras, porque he aprendido mucho de eso. A partir de dos guitarras ya la armonía es más compleja y te exige más, entonces llega un momento en el que quieres escalar más, dominar más la técnica para arreglos y composiciones, es por eso que sigo muy interesado en hacer un arreglo o transcribir para dos, tres, cuatro, seis u ocho guitarristas, porque como no tengo todavía la capacidad para escribir una sinfonía –que a mí me encantaría escribir una sinfonía- entonces recurro a los ensambles.

R. S.: Siguiendo este asunto de los arreglos ¿cuáles considera que sean los mejor logrados?

J. C. O.: Pues de clásico, lo que arreglé para el Terceto: el *Popurrí de los Tangos*, de *las Grandes Bandas*, de *los Beatles*, la *Sonatango* para tres y dos guitarras; y ahora tengo mucha confianza de que las *Sonatas de Jazz y Blues* van a tener mucha aceptación, creo que están bien hechas y que son muy originales. También parece que los violoncellistas que están tocando mi obra para violoncello y guitarra les está gustando mucho. Los arreglos que hice para soprano y guitarra basado en poemas de Sabines, Nervo, Manuel Acuña de los cuales el pianista Julio César Castillo les hizo un arreglo para soprano y piano han tenido mucha aceptación. Lo que hice también para octeto: el *Necronomicrón*, la *Raveliana*, *Pedro Páramo* y *el Llano en llamas* para el sexteto; y en el futuro quiero hacer otro tipo de cosas, tengo un arreglo de Boleros para sexteto, de música mexicana, de música brasileña, y mi máxima aspiración a futuro es un concierto para guitarra y orquesta.

R. S.: Ahora quisiera saber de su formación como compositor específicamente.

J. C. O.: Siempre me atrajo la composición, incluso desde niño, cuando tocaba el piano hacía mis composiciones muy a mi manera, se oían un poco a Beethoven, a Chopin, Brahms, ya que era lo que escuchaba, me pasaba todo el día oyendo discos y de alguna manera el subconsciente las sintetiza y hace una especie de fusión, y según yo salían melodías muy originales, pero yo era un niño y para mí era un pasatiempo. En la guitarra siempre tuve el gusanito de no solamente interpretar, hasta que un día oí una cosa rarísima que a la fecha no me ha vuelto a suceder, de escuchar una música, esto fue en el 76 y lo dediqué al pintor Toulouse-Lautrec porque estaba viendo por televisión la película *Molino Rojo*. Así fue como empecé a introducirme al campo de la composición. Normalmente mi trabajo como compositor es a base de trabajos extramusicales como la pintura, la literatura, la poesía, el cine y vivencias personales, esto se les hace raro a mis colegas Tamez, García de León, Jorge Ritter y demás, porque ellos no componen así, ellos componen la música por la música, en abstracto, el pensamiento de una línea musical la desarrollan en



diferente estilo o estructura musical, ya sea una sonata, una suite o alguna pieza suelta. Yo no sé componer así, me cuesta mucho trabajo, tú dame un buen libro de literatura, poesía, pintura, alguna biografía y no sé qué le ocurre a mi cerebro que a las primeras páginas me empiezo a imaginar 20 mil sonoridades, sonidos, melodías y a veces me cuesta trabajo seguir leyendo pues ya mi misma mente me interrumpe, ya oí esto, ya oí lo otro, entonces cierro el libro y empiezo a componer, y al otro día otra vez el libro, como si ahí estuvieran mis clases de composición, es una cosa muy curiosa que yo mismo no entiendo, la mayoría de compositores no compone así, les admira mucho y a su vez yo también quisiera escribir como ellos. Por eso es que los títulos de mis obras casi siempre están basados en un libro, una pintura, una película, una vivencia personal, es como música programática, como les sucedía a los músicos románticos, cosa que no les sucedía a los barrocos ni a los clásicos, ni les sucede así a los contemporáneos.

R. S.: En cuanto compositor en general, no sólo para guitarra sino para cualquier instrumento ¿cuáles fueron sus primeras obras?

J. C. O.: Bueno, mi primera obra de ensamble fue la *Pietá*, basado sobre la obra de Miguel Ángel. El *Caballo de Troya* y después lo del Terceto. Después para el Cuarteto Manuel M. Ponce, porque ganaron una beca del CONACULTA, fue así como escribí la *Ponciana*. Les acabo de escribir unas *Siete Estampas Flamencas* para el Sexteto de Jalapa, también para la Orquesta de Jalapa, que dirige Alfonso Moreno, escribí algunas cosas y ahora lo de soprano y guitarra, lo de cello y guitarra, flauta y guitarra, esos han sido mis pininos que hecho para ensambles.

R. S.: ¿Ha escrito para el piano?

J. C. O.: No, el joven pianista Julio César Castillo en la entrevista que me hizo le digo que realmente lo que han escuchado los guitarristas en los ensambles en realidad son transcripciones porque originalmente las hubiera escrito para orquesta o para piano, aún la *Montebello* nunca la pensé para guitarra, es un accidente que sean para este instrumento porque soy guitarrista, pero yo preferiría tenerlas para piano o verlas orquestadas.

R. S.: ¿Cuáles considera sus obras mejor logradas?

J. C. O.: Yo pienso que la *Sonata Enigmática* para guitarra sola que es un homenaje a Mahler es de mis mejores trabajos; la *Transfigurada* y la *Sonata Trágica*, ambas homenaje a Chopin, el *Retrato de Dorian Gray*, el *Juego de Abalorios* que tiene una fuga al final, la *Sonatango* también es de mis obras mejor logradas.

R. S.: Cambiando un poco de tema ¿cuál es el papel que ha jugado la música popular en su obra?

J. C. O.: Ah, pues es un papel importantísimo, como te dije al principio, nunca dejé de escuchar música popular, entonces, yo pienso que muchos guitarristas ya se han dado cuenta que muy ocultamente hay rasgos de tal música popular, de tal estilo, porque son mis raíces, yo creo que lejos de haberme estorbado la música popular a mí me ha ayudado mucho. A mí me encanta el flamenco, me encanta Javier Solís, el Jazz, la Bossa Nova, el Blues, los Boleros, todo me ha ampliado mucho el panorama, y por eso mis armonías son entre clásicas, impresionistas, románticas, jazz, entre bossa nova, bolero, flamenco, es muy ecléctico, de muchas corrientes que he fusionado. A pesar de que mi música es muy sencilla, si tú la analizas no tiene gran cosa, me refiero a que no hay cantidad enorme de escalas y de virtuosismo, quizá se haga difícil por lo denso de las armonías, por complejas extensiones, por detener las voces, pero si tú pones eso en cualquier compositor pues mis obras son muy sencillas pero quizá es eso, por fusionar esos elementos las hace originales, porque no le estoy copiando a Piazzolla, ni a Brouwer, ni a Lauro, Ginastera, ni a nadie. Aunque si te soy franco, las melodías son mías pero en cuento a los estilos si me he cobijado a la sombra de Beethoven, Chopin, Brahms, Mahler, ellos han sido mis grandes maestros, y como siempre he dicho, yo no estoy diciendo nada nuevo en mis composiciones, la única originalidad de mis piezas es que están escritas para guitarra, ese es el distintivo. Aparte como ya se cerró el círculo del ultravanguardismo, mis piezas llegan en un momento muy exacto de la historia, Brouwer me dijo algo así.

R.S.: En cuanto a la música para guitarra ¿recuerda cuáles fueron sus primeras composiciones?

J.C.O.: La *Suite Montmartre*, del 76, la *Suite Montparnasse*, dedicada a Modigliani, después *14 estudios* que hice, siete en tonalidad mayor y siete en menor; el *Retrato de Dorian Gray*, el *Abismo Eterno*, una obra difícil, rara, que hasta yo digo que no es mía, en homenaje a la pintora Remedios Varo, el *Epitafio a García Lorca*, entre otras.

R.S.: ¿Y en cuanto a sus composiciones recientes para guitarra?

J.C.O.: La *Sonata en Jazz*, la *Sonata en Blues*, la *Sonatango*, las obras basadas en los poemas de Neruo, Acuña y Sabines, y unos vales que estoy haciendo al estilo de México en el Porfiriato.

R.S.: Por lo que respecta a la música que ha sido grabada ¿recuerda cuándo fue su primera grabación como intérprete o como compositor?

J.C.O.: Mi primera grabación fue un disco LP, se llamo *Guitarra Mexicana* y estamos Flores Méndez, Juan Helguera, Selvio Carrizosa y yo, ahí toqué dos piezas de Ponce: *una Courante de la Suite en Re mayor* y el *Andantino Variato*. Después hice otra con Helguera para la Universidad Autónoma Metropolitana, donde toqué la *Lauriana* y un *Estudio en Tango*. Luego hice otro disco para el

programa de radio *La Guitarra en el Mundo*, estamos Juan Carlos Laguna, Antonio López y yo, ahí toco la *Montebello*, los tres *Valses* de Lauro y un *Preludio* de Ponce, después el disco la *Guitarra de Cristal* y el mes que entra está por salir el disco *Plenilunio*, donde toco la *Transfigurada*, la *Sonatango*, unas variaciones sobre *Duérmete mi Niño*, *Cuatro Estudios* y los *Tres Instantes de Amor*. Está por salir un disco que grabé hace poco, se llama *México Mágico*, y son arreglos míos de música muy famosa Mexicana arregladas a un nivel de concierto, ahí puse una composición mía que se llama *Cascadas de Agua Azul*. Hice otro disco junto a los muchachos del sexteto Hexafonía que se va a llamar *Evocación*, con el material *Siddhartha*, *Pedro Páramo*, *el Llano en Llamas*, entre otras.

R.S.: ¿Y otros intérpretes que le hayan grabado sus obras?

J.C.O.: Sí, el de Roberto Limón con la obra *Epitafio a García Lorca* en un disco para la UNAM. La *Ponciana* del cuarteto Ponce. Creo que para el año que entra sale el de las *Siete Estampas Flamencas*. El disco de Hexafonía con obras mías; Silvina López, guitarrista Argentina que ganó el concurso Ponce, tocó un Cuadro Mágico sobre las obras de Fernando Pérez-Nieto. Alfonso Moreno me grabó la *Raveliana* y el *Necronomicrón* con su Orquesta de guitarras de Jalapa, y Miguel Ángel Gutiérrez grabó la *Lauriana* y un *Estudio en Tango*.

R.S.: ¿Tiene intérpretes favoritos para sus obras?

J.C.O.: No, realmente no, porque todos tienen su estilo y yo lo respeto, pero lo que recuerdo mucho fue *el Retrato de Dorian Gray* interpretado por Alfredo Sánchez, muy buena versión. Juan Carlos Laguna también ha tocado varias obras mías, es muy buen guitarrista. Alfonso Moreno que tocó *la Transfigurada*, Roberto Limón, Fernando Cruz también tocó *la Transfigurada* y le salía muy bien, con muy buen gusto, luego una pieza en Blues que yo le dediqué también le salía muy bien.

R.S.: Ahora quisiera saber sobre *la Suite Montebello*, me puede decir cuál fue el génesis de la obra ¿Cómo se le ocurrió?

J.C.O.: Fue un domingo, no recuerdo el mes pero el año fue el 91, a veces me gusta estudiar viendo algún documental por la televisión pero no le pongo volumen esa vez vi un paisaje alucinante, precioso y yo pensé que era Canadá, Australia o Brasil, era una cosa alucinante, dejé la guitarra a un lado, subí el volumen del televisor y estaba un locutor diciendo que era un gran complejo turístico, vale la pena que visiten las maravillosas Lagunas de Montebello. Me di un golpe de regaño, cómo es posible que esos paisajes estén en mi País y yo pensando en otros lugares. Por otro lado, yo todavía trabajaba en Sala Chopin y un amigo que tomaba clases conmigo me presenta una muchacha que pensé que era su novia o su esposa, pero me impactó la belleza de la

chica. A la semana siguiente por casualidad salió a la plática y le pregunté a mi amigo si era su novia o algo así y me dijo que solo era una amiga, entonces ya con esa libertad, para no faltarle al respeto le dije: qué mujer tan bella, me impacto su belleza y casualmente la semana pasada estaba viendo un documental sobre las Lagunas de Montebello, en ese momento me dice que ella es de Chiapas, entonces aunando esos dos factores, la belleza de la mujer y la maravilla natural compuse una Flor en la Laguna, me acuerdo que estaba afinando la guitarra y salió así, como que me la estaban dictando, en 15 o 20 minutos salió la primera parte, luego la segunda, regreso a la primera y así como un rondó. Entonces dije no se puede quedar como una pieza solita, investigué más acerca de las Lagunas de Montebello, leí más sobre el estado de Chiapas, vi algunas postales, fotografías y amplié mi conocimiento y así fue como hice la segunda pieza y la tercera, hecho así en Suite para que estuviera equilibrada, un movimiento rápido, lento y rápido.

R.S.: Siempre pensé que las conocía personalmente, a lo mejor estando ahí se le ocurrió.

J.C.O.: No, hasta diez años después las conocí personalmente. Ahora a la *Flor en la Laguna* le puse así porque es como si fuera una mujer que paseara su belleza a las orillas, en la ribera de la laguna, y el *Tisú* es porque hay unas flores grandes blancas que el viento arranca al azar y cuando caen a la superficie de la laguna, quién sabe de qué materia orgánica estén hechas porque se expanden, sextuplican su tamaño y se van navegando lentamente por la corriente de la laguna y eso parece un tisú, este es un vocablo francés que significa eso, un lienzo de seda natural que usaban las odaliscas antiguas. Y *Floresta* por la exuberante vegetación que hay en esa región, la selva lacandona, es una imagen de cómo el viento mueve las ramas.

R.S.: Hay algo que siempre me ha intrigado del segundo movimiento, en la parte que dice *el fin de la inocencia*, tema del film.

J.C.O.: Es que es una película que vi hace tiempo que así se llama y el tema es ese, por eso le puse que es el tema de la película. Nunca la han pasado por televisión, no es una película comercial, es muy difícil de conseguirla en video, he tratado de conseguirla pero no la encuentro.

R.S.: ¿Qué consideraciones tiene acerca de esta obra?

J.C.O.: Me he dado cuenta que es de mis obras más gustadas, más difundidas, más aceptadas y yo no me lo propuse, tengo otras obras que me gustan más; la *Montebello* es bonita, está bien hecha y lo que quieras, pero si me das a escoger a lo mejor esa queda entre los últimos lugares. Pero no necesariamente el compositor va a ser el juez que dictamine cuál es mejor y cuál es peor, el público y el guitarrista van a tener la última palabra, y mira lo que son las cosas, han pasado ya muchos años y sigue de favorita, algo tiene

esa pieza que ni yo sé qué le puse, así le pasa a los creadores, nunca se sabe cuáles obras van a tener éxito, yo jamás me imaginé que la *Montebello* fuera a trascender.

R.S.: ¿Recuerda cuándo fue el estreno de esta obra?

J.C.O.: El *Tisú* yo la toqué de encoré por primera vez en festival de Taxco de 1991, ahí en la iglesia de Santa Prisca me pidieron otra pieza y pensé en esta que acabo de componer, la segunda parte de *Suite Montebello*. Y luego la Suite completa la toqué en el festival de Guanajuato en el mismo año; después la tocó Juan Carlos Laguna en Japón y así desde entonces.

R.S.: ¿La edición de Musical Iberoamericana es la única que existe?

J.C.O.: Aparte de esa el mes que entra sale la de GSP en Estados Unidos, a nivel mundial y aquí en México también, al igual que la *Sonata del Amor* y las *Imágenes de Paracho*, y te digo, algo tiene la *Montebello* porque creo que es lo más representativo de todo mi repertorio, quizá porque lo consideran muy espontáneo, muy auténtico, sin tanto rebuscamiento, es como una nostalgia de regresar a lo de antes, a lo mejor toda mi música suena a eso, podrán estar mal escritas, no lo sé, pero eso sí, están escritas con todo mi corazón, con toda mi sinceridad.

R.S.: Ahora, las versiones que ha hecho para esta misma obra, conozco la de tres guitarras, supongo que hay más.

J.C.O.: Sí, originalmente la escribí para una, luego la escribí para dos, luego para tres, la cual fue ex profeso para el Terceto de Guitarras, luego para cuatro y luego la hice para flauta o violín y guitarra. Por ahí sé que en Chiapas le pusieron letra a una *Flor en la Laguna* para soprano y guitarra y no sonaba tan mal, es como al estilo de Joan Manuel Serrat, estaban muy cautelosos en decírmelo porque pensaban que me iba a enojar, pero no, es un honor que hasta letra le hayan puesto a mi pieza.

R.S.: Desde su visión como compositor e intérprete ¿qué recomendaciones técnicas e interpretativas puede dar acerca de esta obra?

J.C.O.: Dado la estructura, la forma y el carácter que tiene pues debe ser una libertad total, no debe ser tan cuadrada. La primera pieza por ejemplo, si tú la tocas muy a tiempo parece bolero y no es por ahí, debe ser rubateada, con pausas, ritenutos, pequeñas comitas, breves calderones, muy evocativa, yo pienso que así es como debe de sonar y tocarse, claro, sin llegar a lo cursi ni al amaneramiento ni a la exageración, tampoco la cuestión metronómica, uno mismo sabe, uno mismo no se debe de engañar. Cuando uno tiene ya ciertos años de tocar te vuelves un crítico y te vuelves tu propio juez, puedes decidir cuál es la interpretación justa. La segunda pieza es muy lánguida, muy evocativa, nada a tiempo, pienso que la introducción debe ser como imitando el

arpa, con comitas, no todo seguido, con curvas, pausas, sus vaivenes, una especie de reguladores grandes que se vayan abriendo en piano, mezzoforte y forte en frases largas, luego que se cierran y otra vez que tome un impulso con su correspondiente ritardando, muy discreto, al final de la introducción; la melodía molto cantábile, que se sepa diferenciar la primera de la segunda parte y el final de este movimiento que se extienda por horas. Y la tercera es la más difícil, imitando un poquito los trabajos de Ravel y Debussy en el piano, querer sonar a naturaleza muy fresca, no tan rápido, es un allegro moderato, casi ni la palabra allegro debería estar ahí, ligero se podría decir pero recordando siempre al piano; bien cantada la melodía, no preocuparse, ya una vez que se tienen resueltos los problemas del primer movimiento, sobre todo en los arpeggios de la mano derecha, que es: no repetir dedos, no cruzarse, puede ser el de a m i a m i a m i, yo uso mucho eso, claro, sin apoyar para que no sea a m i p p p, eso es muy lento y se va atorando, la primera digitación se oye muy bien, se oye como imitando el glissado del arpa.

R.S.: Cambiando de tema, quisiera saber la opinión que tiene sobre el nivel actual de los guitarristas en comparación con el de hace 30 años.

J.C.O.: Buena pregunta, te quiero decir que lo que he observado es que ha crecido enormemente, lo cual me da mucho gusto. El nivel técnico de todos los guitarristas de la República es muy bueno, tienen una gran técnica, cosa que no sucedía en mi tiempo, carecíamos mucho de eso porque no había un movimiento guitarrístico en la República, no había concursos ni había festivales Internacionales, no había una discografía abundante, no había libros ni videos, no venía nadie, nada más Segovia, Yepes y Alirio Díaz una vez cada 20 años, entonces la verdad a los guitarristas de nuestra generación nos costó mucho trabajo. Ahora como que ya está muy explotada la técnica, siento que ha habido un avance espectacular. Yo he tenido que cambiar muchas veces mi técnica, he tenido que morir y renacer y no me arrepiento, ahora ya tengo una técnica muy mía que ya no es ni la de Segovia, ni la de Barrueco, ni la de Williams, ni la de Yepes, sino mía, pero me ha costado 40 años, cosa que ahora los jóvenes ya la tienen. Lo que si he notado es que ahora por la época que estamos viviendo los guitarristas tocan ya sin feeling, sin transmisión de una idea, lo que se le suele llamar sin sentimiento. En un curso en Tijuana les di una plática y les puse el ejemplo de una escalera de la que te vales para cambiar un foco, la escalera es el medio pero el foco es el importante, les dije que ahora a los guitarristas les interesa más la escalera que el foco, y no puede ser, la escalera es para que te subas en ella y luego la escondas porque es muy fea, todos me aplaudieron por este singular ejemplo. Eso es lo que desgraciadamente he notado, pero la culpa no la tiene el joven sino el mundo en el que estamos viviendo. Yo pienso que va a venir una nueva ola de guitarristas que ya tengan las dos cosas: una técnica impresionante y un sentido musical enorme, eso sería lo ideal.

R.S.: Por otro lado ¿cómo es su relación con el gremio guitarrístico en general?

J.C.O.: Afortunadamente es buena, con todos los guitarristas de la República me llevo bien, estoy muy agradecido con la mayoría de ellos que tocan mis obras, dan clases con mis métodos o ponen material mío para sus alumnos; en cuestión personal también son muy buenos amigos y colegas y hasta ahora tengo la satisfacción de no haberme peleado con nadie, creo que es una gran hazaña, creo que es un record que yo tengo y una gran satisfacción: llevarme bien con todos.

R.S.: Quisiera saber ¿Cuál es la opinión que tiene de la Escuela Guitarrística a nivel nacional?

J.C.O.: Empezando desde Tijuana, es loable la misión que está haciendo ahí Roberto Limón de llevar guitarristas, tanto extranjeros como nacionales, al festival de esa Ciudad; hay otro festival que están por hacer en Chihuahua, en Cd. Juárez también, en Saltillo, Monterrey, Culiacán, donde ha habido exponentes de primera categoría: Barrueco, Pellegrini, Gonzalo Salazar, Juan Carlos Laguna. Los festivales de Taxco, Guanajuato, Cuernavaca, Chiapas, esto da a entender que hay un auge que en mis tiempos de estudiante no lo había, pero en general yo creo que es el mejor momento que está viviendo la guitarrística nacional por tantas cosas que hay, conferencias, libros, guitarristas del extranjero que vienen a tocar, videos, en fin.

R.S.: ¿Cuál es su relación con los guitarristas extranjeros?

J.C.O.: Realmente yo no tengo relación porque como no he viajado al extranjero no me he podido hacer de amistades, y luego agrégale que no tengo e-mail ni computadora, eso agrava el panorama. Sin embargo, me he dado cuenta que muchos guitarristas están interesados en mi obra, quieren saber porqué compongo así, les llama mucho la atención en el extranjero porque no soy de vanguardia, soy ajeno a los dictados de la moda. En Saltillo, hace un año tuve la oportunidad de conocer a Andrew York, él me reconoció y en lo que le entendí en su español me dijo que yo estaba causando sensación en Estados Unidos, que estaba de moda en su País, que había muchos guitarristas interesados en conocerme y en entrevistarme, saber porqué compongo así. Y hace dos años conocí a Brouwer en un festival dedicado a él, busqué un momento en que no estuviera muy ocupado y me presenté, no terminaba de decirle mi apellido cuando me pone las manos en los hombros y me dice: “qué privilegio tengo de conocerte, yo viajo muchísimo en el mundo y tú música es bien recibida por los guitarristas que están tocando tus obras”, después me dijo: “en la Revolución Cubana compuse de esa manera porque era un movimiento, éramos varios artistas que formamos un grupo en contra de lo establecido, todos estábamos a la izquierda del arte, pero eso fue una moda, por eso es que ahora si viajo a París o a donde sea, les digo a los jóvenes compositores que aquellos que componen como yo compuse están fuera de la

jugada, yo les pongo de ejemplo tú trabajo. A mí un intelectual en Cuba me profetizó que yo iba a ser el padre de la vanguardia en el mundo, ahora yo te digo que tú eres el pionero de la música neo romántica”. Fueron palabras de un gran valor viniendo de un músico tan connotado, para mí fue un privilegio, no lo podía creer que un figurón me haya brindado esas palabras. Pero así te digo, con pocos guitarristas he tenido la oportunidad de entablar una breve relación pero sé que ahora con el empujón de las partituras GSP a nivel mundial, de alguna manera ya saben de mi trabajo.

R.S.: Maestro, le agradezco mucho por este tiempo brindado, finalmente una última pregunta ¿Cuál es la visión que tiene sobre el futuro de la guitarra en México y el mundo?

J.C.O.: Pienso que en el futuro va a haber una especie de sobresaturación de guitarristas, porque eso es lo que más hay ahora, y por eso es que de unos diez años para acá está el boom de los ensambles, porque ya es muy difícil destacar como solista. Todos los guitarristas jóvenes son muy buenos ¿Dónde vas a dar oportunidad a todos los jóvenes para destacar? Y por las premuras económicas del País, falta de oportunidades, de organismos oficiales, por eso ahora hay ensambles, tríos, cuartetos, como en Japón, donde hay cientos de grupos de ensambles y orquestas de guitarras y yo creo que por ahí se está viendo esta situación en México, eso es en cuanto a población de que ya somos muchos. Y para el futuro, yo pienso que México va a ser con el tiempo una potencia mundial, pues simplemente nuestras dos cartas más fuertes, con perdón de los demás guitarristas, Gonzalo Salazar y Juan Carlos Laguna nos han representado mundialmente, ellos dos son los que están contribuyendo mucho para que el mundo sepa quién es México, y lo siguen otros, pero tienen que ser muchos más, 15, 20 guitarristas que andan por ahí y que van a lanzarse, y que bueno, es cuando nuestro país va a ser una potencia, es el futuro que yo vislumbro. Aunado a esto, docenas y docenas de grabaciones de muchos guitarristas Mexicanos con composiciones propias o con el repertorio tradicional; que haya más comentaristas de guitarra, jóvenes expertos en la materia, entrevistadores, creadores de programas de radio, que escriban en boletines, gacetas y magazines, que haya más festivales en varios estados de la república, es el futuro que yo veo con la guitarrística Mexicana, pero con la salvedad de que no se pierda la expresividad, dar el mensaje con expresión, con amor a la música, ojala de aquí a 20, 30 años te toque ver estas cosas, a lo mejor a mí no me toca, pero tú las vas a ver, eso es lo que vislumbro en el futuro de la guitarra tanto en México como en el mundo.



## **ANEXO 2**

### Partituras

# Prelude, Fugue & Allegro

BWV 998

Transcribed by  
Philip Hii

J.S. Bach

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with handwritten annotations like 'Prelude', 'VII', 'III', 'VI', and 'VII' above the staff. The score is divided into five systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system is labeled 'Prelude' and 'VII'. The second system is labeled 'VII'. The third system is labeled 'III' and 'VII'. The fourth system is labeled 'VI' and 'VII'. The fifth system is labeled 'III', 'VI', and 'VII'.

The image displays six staves of musical notation for guitar. Each staff consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The notation includes various chords, scales, and techniques such as double stops and bends. Roman numerals (II, III) and circled numbers (②, ④) are placed above the staves to indicate specific sections or techniques. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature.

53

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with chords and a 7-fingering.

II

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with slurs and circled accents, and a bass line with chords and a 7-fingering.

54

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It includes a melodic line with a circled "14310" and a bass line with chords and a 7-fingering.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It shows a melodic line with various fingerings and a bass line with chords and a 7-fingering.

VII II II

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with circled accents and a bass line with chords and a 7-fingering.

Fugue

③

S.C.I.

II

④

VII

CIV

③

④

③

S.C.I.

③

⑤

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Circled numbers 3, 4, and 5 are placed above specific notes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Continuation of the musical piece with various chord voicings and melodic fragments. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Continuation of the musical piece. Circled numbers 2, 3, 6, and 5 are placed above notes.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Continuation of the musical piece. Circled numbers 2, 3, and 4 are placed above notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Continuation of the musical piece. A Roman numeral 'II' is placed above the staff. Circled number 4 is placed above a note.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Continuation of the musical piece. Circled numbers 3 and 2 are placed below notes.

③ IV V VII

VI 25

II V VII

② ① 2 3 4 4 3 2

44

40

V VII 2 IV

48

VI IX IV V I II

50

II IV II

52

II

54

56

CII VI CIII



Handwritten notes: 24, 3, 1, 3, 3, II

The first line of musical notation features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music. The first measure has a handwritten '24' above it and a circled '3' below it. The second measure has a circled '1' below it. The third measure has a circled '3' below it. The fourth measure has a circled '3' below it. The fifth measure has a circled 'II' above it. The sixth measure has a circled 'II' above it. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

The second line of musical notation continues the piece with six measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a circled 'II' above the fifth measure and a circled 'II' above the sixth measure.

The third line of musical notation consists of six measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a circled 'II' above the fifth measure and a circled 'II' above the sixth measure.

The fourth line of musical notation consists of six measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a circled 'II' above the fifth measure and a circled 'II' above the sixth measure.

The fifth line of musical notation consists of six measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a circled 'II' above the fifth measure and a circled 'II' above the sixth measure.

65

70

75

81

86

*dal segno*

Allegro

The musical score is written on six systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 7/8. The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Handwritten annotations include the Roman numerals II, III, IV, and V, and the Cyrillic letters СВТ. The page is numbered 25 at the bottom right.

25

29

33

37

VII

41

45

Handwritten musical notation system 1. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first measure has a handwritten '1' below the staff. The second measure has a handwritten '2' below the staff. The third measure has a handwritten '2' below the staff. The fourth measure has a handwritten '1' below the staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Handwritten musical notation system 2. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first measure has a handwritten '4' below the staff. The second measure has a handwritten '2' below the staff. The third measure has a handwritten '1' below the staff. The fourth measure has a handwritten '1' below the staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Handwritten musical notation system 3. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first measure has a handwritten '1' below the staff. The second measure has a handwritten '1' below the staff. The third measure has a handwritten '1' below the staff. The fourth measure has a handwritten '3' below the staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Handwritten musical notation system 4. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first measure has a handwritten '1' below the staff. The second measure has a handwritten '2' below the staff. The third measure has a handwritten '1' below the staff. The fourth measure has a handwritten '2' below the staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Handwritten musical notation system 5. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first measure has a handwritten '1' below the staff. The second measure has a handwritten '1' below the staff. The third measure has a handwritten '1' below the staff. The fourth measure has a handwritten '4' below the staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Handwritten musical notation system 6. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first measure has a handwritten '7' below the staff. The second measure has a handwritten '7' below the staff. The third measure has a handwritten '7' below the staff. The fourth measure has a handwritten '4' below the staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Handwritten musical notation, first system. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains four measures of music with various fingerings (0, 2, 1, 4, 2, 0, 0, 3, 3, 0, 4, 8, 4, 2, 0, 1, 1, 2). A dynamic marking *f* is present at the beginning. A Roman numeral **II** is written above the fourth measure.

Handwritten musical notation, second system. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains four measures of music with various fingerings (2, 4, 3, 4, 2, 1, 1, 1, 4, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 3, 4, 4, 1, 4, 2, 4). A Roman numeral **III** is written above the second measure. A handwritten **EX** is written above the fourth measure.

Handwritten musical notation, third system. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains four measures of music with various fingerings (3, 1, 4, 1, 2, 0, 2, 4, 2, 4, 0, 4, 4, 1, 0, 2, 4, 4, 2, 4, 2). Roman numerals **V**, **IV**, **III**, **V**, and **II** are written above the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively. A circled number **3** is written below the fifth measure.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains four measures of music with various fingerings (0, 3, 1, 3, 4, 3, 4, 4, 3, 1, 3, 0, 1, 4, 8, 4, 0, 0, 4, 0, 1). A circled number **2** is written above the first measure. A Roman numeral **II** is written above the third measure.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains four measures of music with various fingerings (1, 1, 0, 1, 0, 3, 2, 1, 0, 3, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 0, 0, 0, 0, 1). A circled number **2** is written above the first measure. A circled number **3** is written above the fourth measure.

Handwritten musical notation, sixth system. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains four measures of music with various fingerings (1, 4, 1, 0, 4, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0). A circled number **4** is written above the first measure.

GUITARRE

M. M. 88

TEMA  
ANDANTINO.

Handwritten musical score for the main theme. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'ANDANTINO'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. There are several handwritten annotations in pencil, including circled notes and slurs. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic.

VAR. 1.

Handwritten musical score for the first variation. It consists of three staves of music in G major and 2/4 time. The tempo remains 'ANDANTINO'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. There are several handwritten annotations in pencil, including circled notes and slurs. The first measure is marked with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic.

VAR. 2.

Handwritten musical score for the second variation. It consists of three staves of music in G major and 2/4 time. The tempo remains 'ANDANTINO'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. There are several handwritten annotations in pencil, including circled notes and slurs. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic.

© Brian Jelbery 1987. This edition contains new and original material and is strictly copyright. Photocopying any part of it is ILLEGAL and is prohibited

GUITARRE

Boca 9 0 4<sup>ve</sup> 3

The musical score is written for guitar and consists of several systems. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 7/8. The notation includes various guitar-specific techniques and ornaments, such as natural harmonics (e.g., *Sul Pontic*), slides, and trills. Handwritten annotations include dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and performance directions like *ritard* (ritardando), *a Tempo*, and *sist. gandos* (sistemi gandos). There are also several circled numbers (6, 3, 2, 3) and other markings like *1<sup>mo</sup>* and *2<sup>da</sup>* indicating first and second endings. The score is densely packed with musical notation, including stems, beams, and various fingerings.



GUITARRE

VAR: 4.

VAR: 5.

*Minore sostenuto.*

GUITARRE

15 *slargandosi.*

20 *mf*

22 *in - sensibil - - - - -* *diminuendo* *men - - - - - te.*

VAR. 6. *mf*

Finale. *mf*

# QUATRE PIÈCES BREVES

Tous droits réservés

pour la Guitare

Doigtés par Karl Schoff

Frank Martin  
1933

## I. Prélude

The musical score for 'I. Prélude' consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Lent' and includes dynamic markings 'mf' and 'expressif'. The second staff is marked 'Plus vite' and includes a 'cresc.' marking. The third staff includes a 'cresc.' marking. The fourth staff is marked 'un poco ritenuto'. The fifth staff includes a 'meno f' marking and a 'cresc.' marking. The sixth staff is marked 'tres chanté' and includes a 'f' marking. The seventh staff is marked 'molto riten.'. The score is heavily annotated with handwritten notes and fingerings, including circled numbers and various symbols.

Copyright 1939 by Universal Edition, A.G. Zürich

Universal Edition No. 12711 Z

Vite

14

pp

16

rin f

malgrado

20

f

ma

23

f

ami

26

dimin.

29

cresc.

4

35 *dedillo*

*f*

37 *dedillo*

*sempre cresc.*

*riten.* 13

39 *Lent* *ff* 2

*ff* 2

131

42 *d = d.*

*d = d.*

45 *Vite* *pp*

*Vite*

*pp*

48

51 *Large* *f subltto* *sempre f*

*Large*

*f subltto*

*sempre f*

53

## II. Air

Lent et bien rythmé

*p doux*

*pp très doux*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*marc.*

*p*

### III. Plainte

Sans lenteur

*très en dehors*

The musical score consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the piece with similar notation. The third system (measures 9-12) includes a *sf* marking. The fourth system (measures 13-16) features a *un poco riten.* marking and a *più p* marking. The fifth system (measures 17-20) is marked *a tempo*. The sixth system (measures 21-24) includes a *court* marking. The seventh system (measures 25-28) concludes the piece with a repeat sign and a *3* marking.

19 *molto stringendo*

21 *Quasi allegro*

23 *molto riten.*

25

28 *rall.*  
*più p* *pizz.*

Vite *toujours pp*

*i p 6 i m p m i p 6 i m p m i 6 m i p m 2 1 6 2 4*

32

33 *soud et bref*  
*gliss.*



IV. Comme une Gigue

Con moto

The score consists of eight staves of music. The first staff is marked 'Con moto' and 'mf'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single system. The second staff continues the melody and includes a 'cresc.' marking. The third staff contains a section marked 'X' with a 'più f' dynamic. The fourth staff has a 'più' marking and a 'meno f' dynamic. The fifth staff is marked 'III' and 'cresc.'. The sixth staff is marked 'f'. The seventh staff has a '2 m f' marking. The eighth staff is marked 'VI' and includes a sequence of numbers: 1 2 4 3 2 0 3 2 1.

mf

p m i m i p i p m i p m i

cresc.

X.....

più f

più

meno f

III

cresc.

f

2 m f

VI

1 2 4 3 2 0 3 2 1

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of eight staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *mf chante*, *pp*, *mf*, *cresc.*, *ff*, and *sempre ff*. Roman numerals (VI, VII, VIII, X, XIII, XIV, V) are placed above the staves, likely indicating chord changes. The piece concludes with the instruction *un poco rit.* and a final chord marked with a circled 15.

U E 12711 Z

10

*a tempo*

pp subito

ppp

*rallent.*

perduto

Lent

Tempo I.

mp

mf

cresc.

piu f

*Plus lent très déclamé*

sf

# EL DECAMERON NEGRO

LEO BROUWER  
(1981)

## I. EL ARPA DEL GUERRERO

(♩ = 70)  
(in 1)

1 *f* 1 0 3 2 4 *a m i* *a m i* *a m i* *p* *p* *p* *p* *p* *cresc.*

9 *p* *a p m i* *simile* *cresc.*

17 *f* *mp* *sub. cresc.* *f marcato* *p* *mp*

25 *legato* *p i m a i m* *pp* *cresc.* *poco ten.* *- poco - a - poc*

33 *legato* *pp* *cresc.* *- poco - a - poc*

41 *Cedendo* *Un poco sostenuto lírico* *f* *m i m*

48 *a* *m* *i* *m* *i* *ten.* *C 6* *legato* *3*

55 *b* *1<sup>o</sup> 56 C4* *57* *2<sup>o</sup> 56-bis* *legato* *57 bis* *a Tempo* *58* *mp*

60 *mp* *cresc.* *mp*

67 *f* *mp*

74 *f* *XII VII* *Tranquillo* *p* *oscuro*

82 *C 3* *C 1* *(C 4)* *(2)*

90 *Razonable* *C7* *dolce* *poco*

98 *(3)* *C 4* *Rall.* *C 4*

106 **Tempo I\***

C1  
C2  
p

114 **Un poco sostenuto**

C9  
1º dolce sub.  
2º f  
m i m i a

121

C9  
C6  
C9  
poco ten.  
cresc.

128

C7  
C9

135

C5  
p  
f marc.

142

C5  
p

149

C5  
mf  
p  
cresc.

156

164 **Tranquillo**

C5 C8 C5 C1

171 C3

174 **Tempo I°**

*p*

178

185

*pp* *legato* *cresc.*

192

**Vivo**

*f molto*

199

*p* *a i m i* *a m i* *205*

## II. LA HUIDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ECOS

### A Declamato pesante

### B Presage

### C Primer Galope de los Amantes (♩ = ♩) Poco a poco accel. - - -



22 *Allargando* **D Presagio**

24 **E Declamato** *corta* *tambora* **F Recuerdo (Tranquillo)** *legato*

29

31 **G Por el Valle de los Ecos** *Rápido (galopante)* *(eco) ( como resonancia)* *simile*

34 *(eco)* *Psub.* *pp* *f* *(simile)*

36 *(eco)* *Psub.* *f* *pas. risa*

38 *(eco)* *Psub.* *f* *del. risa*

8

40 (eco) *p*

42 (II poss.) (eco) *f* *p sub. legato* *f marcato* (é az

(eco) *p sub.* *f marcato*

47 (eco) *p sub.* *f marcato*

49 (eco) *p sub.* *f marcato*

51 (eco) *p sub.* *f marcato*

53 (eco) *p sub.* *f marcato* **H** *ten.* **Retorno**

55 (eco) *p sub.* *f marcato* (eco) *p sub.*

58 *marcato* *f* *p sub.* *Rall. e dim.* 9  
 (5) (6) XII VII

**I Epílogo (lento)**

61 *breve* *d. vibrar* 8 9

65 *mp* *p* *Rall.* *d. vibrar* (4) 68 *(pp)*

**III. BALADA DE LA DONCELLA ENAMORADA**

*Moderato* *p i* *sempre lirico* *Rall.* *Rit.*

10 *C3* — *C3*  
*a Tempo*  
Musical notation for measures 10-16. Includes markings: *f*, *pizz*, *S. nat.*, and fingerings (9), (4), (2)(3).

17  
Musical notation for measures 17-19. Includes markings: *pizz*, *S. nat.*, and fingerings (3), (2), (5).

20  
Musical notation for measures 20-22. Includes markings: *f*, *p*, and fingerings (4), (0), (4), (0).

23 *Più mosso*  
*i m m i i m m i*  
Musical notation for measures 23-25. Includes markings: *p*, *ff*, and fingerings (4), (0), (4), (0), (2).

26  
Musical notation for measures 26-28. Includes marking: *ff*.

29  
Musical notation for measures 29-31. Includes marking: *ff*.

32  
Musical notation for measures 32-34. Includes markings: *ff*, *pip ip pip ip*, and fingerings (3), (2), (6).

35 *C3* *C3*  
Musical notation for measures 35-37. Includes markings: *ff*, and fingerings (4), (4), (2).

BA 13386

38 C 2

41 Cedendo -- a Tempo

44

*p i p i p i*

47 C 2

50

*p i p i p i*

53

57

61

12

64 C5

67

70 C7

73 C7

77 Rall. --- Cedendo --- Poco ritenuto --- C7

80 Tranquillo (T 10) al \* 0 Rall. --- Più mosso (T 110)

83 C2

86

89

C5 C7

92

C1

(d. vib.) (d. vib.)

96

C3 C4 C5 C5

99

mi p ami p C5 rasg.

103

C5 C5

f p

106

mi p poco C7 Un poco sostenuto

f p molto marcato cantando

109

Tempo I° al Cedendo C3 Rall. pizz

p pp

# Suite Montebello

## I. Una Flor en La Laguna

Julio César Oliva  
(1991)

Moderato  $\text{♩} = \text{ca } 88$

The musical score is written for guitar solo in 4/4 time. It begins with a *Moderato* tempo of approximately 88 beats per minute. The first staff (measures 1-6) starts with a *mf* dynamic and includes a glissando. The second staff (measures 7-12) features a *rit.* (ritardando) followed by *a tempo* and a *f* (forte) dynamic. The third staff (measures 13-16) includes a *p* (piano) dynamic and a *Fine* marking. The fourth staff (measures 17-20) concludes with a *mf* dynamic. The score includes various fingerings, slurs, and articulation marks such as *gliss.*, *sempre espressivo*, *rit.*, and *a tempo*. The piece ends with a *Fine* marking and a final chord.

©2001 Guitar Solo Publications (ASCAP)  
International copyright secured. All rights reserved.  
Photocopying this music is illegal. Printed in USA

GSD 226



20 *mf* *f*

23 *rit.* *a tempo*

26 12 5

29 VIII *passionato* VIII

32 IX III VI *dim.* *rit.*

35 *a tempo* *mf*

38

41 *rit.* *a tempo*

44

47

50

53 *ten.* *a tempo*

56

59

62 *a tempo* *D.C. al Fine* *rit.*

## II. Tisú

Molto adagio ♩ = ca 40

The first system of musical notation is in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Molto adagio' with a quarter note equal to approximately 40 beats per minute. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '6') and two more sixteenth notes. The second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '2') and two more sixteenth notes. The third measure starts with a forte (*f*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '6') and two more sixteenth notes. The fourth measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '1') and two more sixteenth notes. Fingering numbers 4, 3, 0, 3, 4, 0, 0, 6, 5, 4, 1, 2, 3, 4, 0, 0 are indicated below the notes.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '1') and two more sixteenth notes. The second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '2') and two more sixteenth notes. The third measure starts with a piano (*p*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '5') and two more sixteenth notes. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '1') and two more sixteenth notes. The tempo is marked 'molto allargando'. Fingering numbers 1, 2, 0, 3, 4, 5, 5, 4, 3, 0, 0, 1, 2, 3, 4, 0 are indicated below the notes.

The third system of musical notation continues the piece. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '3') and two more sixteenth notes. The second measure has a piano-piano (*pp*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '3') and two more sixteenth notes. The third measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '3') and two more sixteenth notes. The fourth measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked 'III') and two more sixteenth notes. The tempo is marked 'poco rubato'. Fingering numbers 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3 are indicated below the notes.

The fourth system of musical notation continues the piece. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '5') and two more sixteenth notes. The second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '5') and two more sixteenth notes. The third measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked '5') and two more sixteenth notes. The fourth measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked 'III ten.') and two more sixteenth notes. Fingering numbers 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5 are indicated below the notes.

7 *v* *V* *III* *pp* *molto rit.* *f*

9 *a tempo* *doloroso* *III* *V* *III* *molto rit.*

El fin de la inocencia  
(tema del film)

11 *III* *1.* *V* *III* *I* *III* *molto rit.*

13 *2.* *allarg.* *molto rit.* *p*

### III. Floresta

Allegro moderato ♩ = ca 100

The musical score for "III. Floresta" is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked "Allegro moderato" with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The score consists of six staves of music, numbered 1 through 11. The first staff (measures 1-2) begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingering numbers 1, 3, 4, and 5. The second staff (measures 3-4) starts with a piano (*p*) dynamic and is marked "poco rit.". The third staff (measures 5-6) features a dynamic range from *f* to *mf* and is marked "dolce e cantabile". The fourth staff (measures 7-8) starts with *f* and transitions to *mf*. The fifth staff (measures 9-10) begins with *mf* and ends with *f*. The sixth staff (measures 11-12) starts with *f* and ends with a piano (*p*) dynamic, marked "poco rit.". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

13 *mf*

15

17 *f*

19 *mf* *p*

21 *mf* *f sub.*

23 *poco rit.* *Più mosso* *ff*

25

27 *pp* *ff*

29 *cresc.* *accel.* *intenso* *poco rit.*

31 *a tempo* *poco rit.* *a tempo*

33 *f* *sfz*

35 *pp* *p* *mf* *f* *rit.*

Tempo I

37 *f* *mf*

39 *f* *mf*

41 *mf* *f* *sfz* VII *ten.*

43 *IV* *L.v.*

45 *p* *mf* *poco rit.* *a tempo* *IV* *L.v.*

47 *p* *f* *rit.* *Più mosso* *agitato* *L.v.*

49 *II*

51 *mf* *f* *cresc.*

53 *intenso*



55 *V*  
 57 *I* *IV* *III*  
 59 *VI* *III* *CIII*  
 61 *III*  
 63 *CIII* *VI*  
 65 *X delicato* *IV* *III rubato*  
 67 *II* *CII*

69 C II *v* *rall.* *p*

71 *f* *mf*

73 *f* *ff* *f* *rit.*

75 *mf* *f*

78 *p*

80 *rit.* *Lento* *mf* *vii*