



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

N O T A S A L P R O G R A M A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

P R E S E N T A

JESÚS AARÓN CHÁVEZ HERNÁNDEZ



Asesores:

Recital: Mtro. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN

Notas: Mtro. EUNICE PADILLA LEÓN

2008



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 mis padres,
a mis amigos y maestros
por todo su apoyo.*

Contenido

Introducción	5
1. Manuel de Falla	
1.1 Vida y contexto histórico.....	7
1.2 <i>Homenaje pour le tombeau de Debussy</i>	10
1.3 Análisis armónico-formal.....	10
2. Antonio José.	
2.1 Vida y contexto histórico.....	13
2.2 Sonata para guitarra.....	16
2.3 Análisis armónico-formal.	
2.3.1 Allegro.....	16
2.3.2 Minueto.....	18
2.3.3 Pavana triste.....	20
2.3.3 Final.....	22
3. Manuel M. Ponce.	
3.1 Vida y contexto histórico.....	23
3.2 Sonatina.....	27
3.3 Análisis armónico-formal.	
3.3.1 Allegro non troppo.....	28
3.3.2 Andante.....	30
3.3.3 Vivace.....	31
4. Leo Brouwer.	
4.1 Vida y contexto histórico.....	34
4.2 <i>Hika</i>	39
4.3 Análisis armónico-formal.....	40
5. Julio César Oliva	
5.1 Vida y contexto histórico.....	43
5.2 Ponciana.....	44
5.3 Análisis armónico-formal.	
5.3.1 Allegro moderato.....	44
5.3.2 Andante.....	47
5.3.3 Allegro.....	48
6. Anexos	51
7. Bibliografía	61

INTRODUCCIÓN

El siglo XX trajo consigo una época de cambios y vanguardia al mundo artístico. París se convertirá en un centro de reunión para los artistas en la primera mitad de este siglo. Uno de los movimientos que surgió fue el Impresionismo, el cual tiene sus orígenes en la pintura. Entre las premisas del impresionismo está el gusto por el movimiento en oposición a lo estático; los efectos de luz serán altamente explotados y se buscará la captura del instante. El término Impresionismo pasó de la pintura a la música en 1887 cuando el jurado del Premio de Roma convocado por la Academia de Bellas Artes francesa lo aplicó a la música de Claude Debussy para criticarle la que consideraban falta de claridad en la estructura y el exceso de colorido musical. Como en el caso de la pintura, el término fue acogido como halago por parte de Debussy que no tardó en exponer que la música era en realidad más adecuada para captar la impresión que la pintura, dado el carácter estático de esta última. Junto con Debussy se encuentra Maurice Ravel, ambos serán los principales representantes de este movimiento. Los compositores se valdrán del uso de nuevas escalas, como sucediera en la pintura, se adoptarán algunos elementos japoneses; uso de escalas pentáfonas, exóticas, por tonos enteros y hexáfonas. En pocas palabras, la música se volverá colorista, evocativa. El punto de partida en este trabajo es el español Manuel de Falla con su *Homenaje a Debussy*, con el que transporta esta ideología del color al lenguaje guitarrístico, marcando así un antes y un después para este instrumento. A principios del siglo XX la guitarra se encuentra relegada a un ambiente popular, por lo que el guitarrista español Andrés Segovia se da a la tarea de llevar la guitarra al ámbito del concierto. En esta época los compositores aun mantienen cierta influencia del estilo clásico-romántico o muy arraigados en la tradición de sus respectivos países. Destacan sin duda los compositores Agustín Barrios Mangoré, Moreno Torroba y Joaquín Turina, sin embargo ninguno había llevado su música a un terreno tan contemporáneo como lo hizo Falla. A partir de este momento se puede hablar de un lenguaje que explota las características propias de la guitarra, tomando en cuenta por ejemplo la afinación natural del instrumento a base de cuartas o los efectos sonoros que ofrece la guitarra. En mi opinión los compositores que conforman este trabajo han sido trascendentales para la guitarra, y no puedo afirmar que sean los más importantes o

representativos del repertorio actual, pero si nos permiten observar a través de su estilo musical el proceso que se inicia a partir de 1920 hasta nuestros días. En el caso de la Sonata para guitarra de Antonio José observamos la asimilación de las nuevas técnicas en conjunto con el dominio de las formas clásicas, al igual que en la Sonatina de Manuel M. Ponce, la cual aún siendo una de las últimas obras que compuso para la guitarra, muestra una conjunción de la vanguardia con la tradición formal. Con Leo Brouwer tenemos un segundo parte aguas en la concepción de la música para guitarra, que explota también efectos con el instrumento y con una fuerte influencia musical de la vanguardia que comienza a partir de Arnold Schoenberg. Por último, la obra de Julio César Oliva llama mi atención por el hecho de presentar un lenguaje plenamente postromántico en una época repleta de posibilidades compositivas y fuertemente influenciado por la música popular.

Programa para Examen Profesional

Que presenta Jesús Aarón Chávez Hernández para obtener el
título de Licenciado Instrumentista en Guitarra.

HOMENAJE

Le tombeau de Debussy

Manuel de Falla
(1876-1946)

“HIKA”

In memoriam Toru Takemitsu

Leo Brouwer
(1939)

SONATINA (Versión del manuscrito)

Allegro non troppo
Andante
Vivace

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

SONATA

Allegro
Minueto
Pavana triste
Final

Antonio José
(1902-1936)

PONCIANA (para cuarteto de guitarras)

Allegro Moderato
Andante
Allegro

Julio César Oliva
(1947)

Manuel de Falla

(1876-1946)

María Manuel de los Dolores Falla y Mateu nació en Cádiz en 1876. El talento mostrado desde temprana edad se refleja en al graduarse del Conservatorio de Madrid en 1899 recibiendo el primer premio de esta institución. En esta época las oportunidades para un compositor están encaminadas hacia la zarzuela y el teatro popular. De su incursión en este género resultan *La Juana y la Petra o La casa del Tócame Roque* (1900), *Los amores de Inés* (1902), *La cruz de Malta y Prisionero de guerra* (1903). Dos acontecimientos cambiarán definitivamente la visión musical de Falla: el encuentro con Felipe Pedrell, que lo aceptará como alumno y en quien encuentra una orientación hacia el nacionalismo español, y el descubrimiento del libro *L'Acoustique Nouvelle* de Louis Lucas. En este libro Lucas intenta demostrar la arbitrariedad que predomina en la formación de las escalas, que denomina como serie de sonidos desiguales en su relación: “*Las disonancias son divisiones caprichosas que se producen en virtud de ciertas leyes sobre los centros de atracción que son las consonancias absolutas. Como estas disonancias no están sometidas a mas ley que a la general de la atracción, esta atracción puede ser excitada o disminuida por combinaciones voluntarias de alejamiento y aproximación, de equilibrio o de predominancia*”.¹ Los conceptos de Lucas serán para Falla el punto de partida y reinterpretación a lo largo de su vida, en especial a partir de las *Siete canciones populares españolas*². En 1905, producto de un concurso ganado por Falla aparece *La vida breve*, la primera obra trascendental en la vida del compositor. Se traslada a París en 1907 en un momento en el que España estaba de moda. *Iberia* de Debussy y *Rapsodia española* o *L'heure espagnole* de Ravel demostraban la influencia de España sobre los compositores franceses. En principio había pensado matricularse en la *Schola Cantorum*, pero Paul Dukas, el primero de los maestros que encontró en París, le aconsejó no ir por ese camino y después de escuchar *La vida breve* le sugirió seguir

¹ ROLAND Manuel. *Manuel de Falla*. Edit. Losada Buenos Aires Pág. 39

² *DICCIONARIO de la música española e hispanoamericana*. Sociedad Nacional de Autores, tomo 4 1999. Pág. 895

estudiando de forma libre y se ofreció a ayudarlo³. Este periodo contó con la influencia musical de personalidades como Albéniz, Mussorgski, Debussy y Strauss. A partir de 1909 trabaja en una serie de piezas para piano tituladas *Nocturnos* que más tarde terminarán siendo *Noches por los jardines de España*, que destaca porque la posición del solista con respecto a la orquesta no es la de rivalizar, y aunque presenta ciertas dificultades técnicas, el argumento de la obra son los colores puros⁴. El constante contacto de Falla con otras disciplinas se hace evidente en el ballet hecho a petición de Diaghilev *El sombrero de tres picos*, que contó con la colaboración directa entre Falla y Pablo Picasso quién realizó el decorado y el vestuario⁵. Hacia 1911 Falla conoce a Miguel Llobet y al guitarrista granadino Ángel Barrios. Es bien sabido que el *Homenaje a Debussy* fue producto de un encargo hecho por la *Revue Musical* y la petición de su amigo Llobet, aunque llama la atención el hecho de que Ángel Barrios fue un íntimo amigo de Falla, quien le encontró acomodo cuando decide radicar en Granada años más tarde⁶. Es un hecho muy significativo que la primera obra que compone ya estando en Granada haya sido el *Homenaje*, lo que podría suponer una posible motivación por parte de su gran amigo Ángel Barrios. Otra influencia importante en este periodo fue Igor Stravinsky quien dejó una profunda huella en la evolución del artista, entusiasmado con una forma tan distinta de expresión nacional.

Al volver de París, Falla se interesó por la situación musical en España e intentó generar mayor interés por la música contemporánea. Pronto se integró en la recién creada Sociedad Nacional de Música. Esta sociedad llevó a cabo una labor de divulgación de las nuevas tendencias musicales europeas. La inspiración es algo importante, pero Falla estaba consciente de la necesidad de una preparación técnica que permita la expresión requerida. Con este fin continuó sus viajes por el extranjero donde observó la práctica de todas las corrientes y en estos años profundizó también en el folklore español, principalmente a través del *Cancionero salmantino* de Ledesma y el *Cancionero popular* español de Pedrell. En 1919 mueren sus padres y decide trasladarse a Granada en 1920 para alejarse cada vez más de las corrientes musicales españolas de sus contemporáneos y

³ Ibíd. Pág. 896

⁴ SALVETTI Guido. *Historia de la música. El siglo XX Primera parte*. CONACULTA Pág. 59

⁵ MARCO Tomas. *Historia de la música española Siglo XX*. Alianza Editorial Pág. 35

⁶ SUÁREZ Pajares Javier. *Ángel Barrios*. Pág. Electrónica <http://guitarreando.iespana.es/angelbarrios.htm>

seguir desarrollando su propia visión del nacionalismo musical. Entre otros artistas conoce a Federico García Lorca, con quien lleva a cabo excursiones para recoger canciones folklóricas y más tarde la organización del Primer concurso de Cante Jondo para promover el material que se hallaba en el anonimato de familias gitanas. El objetivo también era hacer reflexionar a la audiencia sobre la importancia de su propia herencia musical. Al estallar la guerra civil española desde 1936 hasta principios de 1939 no se tienen noticias de composiciones, y al terminar la guerra se va como exiliado, aunque en realidad era bien reconocido por ambas partes en conflicto y no habría tenido problemas. En 1939 es invitado a Argentina con motivo de un concierto. Decide establecerse en Argentina en 1940, año en el que inicia su obra *Atlántida*, que le ocupará hasta su muerte en 1946.

Falla vivió un periodo de grandes intercambios culturales, sobre todo entre España y Francia; por una parte, el españolismo es un componente del impresionismo para algunos compositores y por otro lado, no solo se dará este fenómeno en música sino en el resto de las artes, como con los pintores Pablo Picasso y Joan Miró, el escritor Federico García Lorca o el filósofo José Ortega y Gasset que llaman la atención en todo el mundo. En estos primeros años evidenciaron dos movimientos contrastantes; por un lado, una afición desmesurada por todo lo exterior; y por el otro, el afán de recurrir a lo propio aunque carezca de gran valor universal. Su nacionalismo musical entonces se caracterizó por unir estas dos vertientes, ya que su ideología de unir la universalidad con lo nacional fue determinante; no solo componer obras con estilo español o insertar fragmentos de música popular dentro de su música, sino transformarlas valiéndose de las técnicas actuales como el impresionismo o neoclasicismo. Su labor de investigación puede compararse con la labor de Bartók en Hungría o Villalobos en Brasil, ya que Falla logra familiarizarse directamente con la tradición musical de los pueblos gitanos de España. A partir de Falla, el proceso de nacionalismo español atraviesa tres peldaños consecutivos: el primero es la descripción del material, el segundo la elaboración de este material y el tercero sería la internacionalización de este⁷.

⁷ *Ibíd.*, Pág. 77

HOMENAJE

Le Tombeau de Debussy

Había muerto Debussy, y en un concierto en París Falla se encontró con Henri Prunières, quien le dijo que iba a dedicar un número de su *Revue Musicale* a la memoria del compositor francés, y le pidió a Falla que escribiera un artículo. El decide escribir el artículo y también componer una pieza como homenaje. Falla no era guitarrista así que consultó algunos métodos de guitarra para familiarizarse con la técnica del instrumento, tal como lo hizo con los demás instrumentos por consejo de Dukas y escribe en tan solo dos semanas en un estilo netamente reconocido de andaluz el *Homenaje Pour le tombeau de Debussy*, cumpliendo con el encargo de Prunières y la petición de Miguel Llobet de componer una pieza para guitarra entre el 27 de julio y 8 de agosto de 1920⁸. Al componer esta pieza Falla no se acomoda a los efectos típicos del instrumento, se inclina por un lenguaje andaluz con una influencia impresionista. Además al final de la pieza utiliza una cita de *La Soirée dans Granade* e implementa otros efectos que el maestro francés utilizaba para pintar sus cuadros de España, como el ritmo de habanera y el juego del intervalo de segunda menor del comienzo. La afinación natural de la guitarra hace que emplee los acordes por cuartas en un nuevo contexto para el instrumento, dando por resultado una composición idiomática perfectamente ligada con la afinación natural. Esta obra ha sido escrita directamente para la guitarra y confiada su primera audición a Miguel Llobet⁹ quien la estrena en el Teatro Municipal de Burgos en febrero de 1921¹⁰. Esta pieza marca un parte aguas para el repertorio del instrumento con una concepción colorista que explota las posibilidades tímbricas de la guitarra.

La gran influencia del Cante Jondo en Falla reflejado en esta obra, puede leerse a través de las palabras de García Lorca:

“ *Es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades, es tan solo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, una ondulación bucal que rompe*

⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the guitar*.

⁹ SUAREZ, Pajares Javier. *Aquellos plateados años: la guitarra en el entorno del 27* Jornadas de Estudio sobre *Historia de la Guitarra*. Universidad de la Rioja. Córdoba 1997. Pág. 41

¹⁰ ZAMBRANO, Jorge. *La guitarra: una noticia biográfica*. www.mundoclasico.com

con las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos”¹¹.

Las interpretaciones vocales del Cante Jondo suelen comenzar con melismas y presentan un fuerte carácter improvisado que puede percibirse en la pieza de Falla¹². Desde una visión estructural, el *Homenaje* presenta una forma ternaria no regular, con un centro de gravedad sobre la nota Mi. El ritmo de habanera es un elemento constante que hace alusión a *La puerta del vino* de Debussy, aunque no es una habanera en el sentido estricto. El intervalo de segunda menor es utilizado para desarrollar los primeros 7 compases o primer periodo, en donde utiliza solo el primer tetracorde de una escala frigia propia del cante jondo.

Primer tetracorde de la escala frigia.

Con esta pieza no se puede pensar en estructuras tradicionales, lo mismo en forma como en armonía. La armonía empleada por Falla es por cuartas, acorde a las nuevas técnicas de la época. La segunda frase del periodo tiene como base un acorde por cuartas el cual puede ser el acorde místico de Scriabin, formado por los tres tipos de intervalos de 4ta.

Acorde con los tres tipos de intervalos de cuarta.

¹¹ MOLINA Fajardo Eduardo. *Manuel de Falla y el Cante jondo*. Universidad de Granada. Pág.16

¹² RANDEL Don, *Diccionario Harvard de música*. Alianza Diccionarios. Pág. 427



La primera sección presenta los dos ritmos principales con los que desarrolla esta primera parte la cual finaliza en el compás 34. La segunda sección inicia con una escala frigia que reafirma el color y da paso a una sección hecha a base de seisillos y un pedal de Mi en la nota superior para terminar con seis compases hechos con el motivo de segunda menor del principio que prepara la reexposición.



Inicio de la segunda sección con una escala frigia.

Comienza en el compás 49 la reexposición casi literal de la primera parte hasta el compás 62, en el que utiliza una cita textual de la obra de Debussy *La soirée dans Granade*.



Fragmento de *Soirée dans Granade* y coda.

Termina con una coda de 4 compases en donde combina los dos elementos rítmicos principales de la pieza y terminar con la indicación *perdendosi* en la nota Mi. El *Homenaje* claramente refleja las nuevas posibilidades armónicas que tenían los compositores a principios del siglo XX, pero destaca la esencia arraigada en el folklore español, esta amalgama constituye a la primera obra realmente trascendental para el lenguaje guitarrístico del siglo XX.

Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)

La reciente reaparición de Antonio José en la escena musical con la publicación en 1990 de su *Sonata para guitarra* (1933) ha generado una gran expectación en torno a la causa del por qué un músico considerado alguna vez como el sucesor de Falla desapareció casi por completo. Fue un músico asesinado en los primeros momentos de la guerra civil española al igual que con Federico García Lorca, la diferencia entre ambos es que la obra del escritor reconocida actualmente, mientras que la música de Antonio José apenas ha sido redescubierta. Mostró un gran potencial para la música desde temprana edad, ya que a los trece años, solo seis años después de iniciar sus estudios contaba ya con 65 obras. El organista José María Beobide fue una figura decisiva en su formación y con él da sus primeros pasos por el camino de la composición. Como muchos otros estudiantes, decide explorar otras alternativas educativas y viaja a Madrid patrocinado por la diputación de Burgos. Entre las personalidades intelectuales que figuraban en ese momento encontramos a Valle-Inclán, Manuel Azaña, Francisco Galicia y García Bilbao, y más esporádicamente Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gregorio Prieto y Salvador Dalí¹.

En 1921 compone su *Sonata Castellana*, obra para piano que constituye la base de la *Sinfonía Castellana*, que culminará dos años después, la cual constituye su primera incursión en la creación orquestal y muestra ya varias de las constantes presentes en toda su obra para orquesta: buen orquestador, colorista, y dotado para la explotación de la música folklórica². También en 1921 logra ganar un concurso de composición. De ésta forma se da a conocer y ya es segura su presencia en aquellos círculos culturales. La casa de su paisano Regino Sáinz de la Maza, a quien dedicara su *Sonata para guitarra*, también ha sido lugar de encuentro con algunas grandes figuras como García Lorca y el crítico Adolfo Salazar, con quien mantendrá luego una continua relación. Las obras compuestas hasta este momento definen a un autor unido al folklore en el momento en que

¹ BARRIUSU Gutiérrez Jesús, Miguel Ángel Palacios, Fernando García Romero. *Antonio José, Un músico de Castilla*. Unión Musical Española. Pág. 25

² *Ibíd.* Pág. 26

sus contemporáneos buscaban ya otros ámbitos de inspiración dentro del neoclasicismo. Becado nuevamente por el Ayuntamiento tiene la oportunidad de viajar a París en los veranos de 1925 y 1926 en donde conoce las polémicas entre música tonal y atona, la evolución del nacionalismo musical (Bartók, Dvorak y el andaluz Falla) o los del impresionismo (Debussy y Ravel) y el politonalismo (Stravinsky). El mismo reconoce lo positivo de aquellos años señalando: “*influyen en mi reflexión y me dan una fuerza y una fijeza imaginativa enorme*”³.

En febrero de 1929 tiene lugar en el ateneo de Burgos una reunión histórica: la de la reconstitución del antiguo Orfeón. Antonio José toma posesión como director el 15 de mayo de aquel año. Recorre la provincia anotando cientos de coplas, tonadas y cancioncillas. Con todo ese material elabora la *Colección de cantos populares burgaleses*, con la que en 1932 obtiene el Premio Nacional de Música, esta obra junto con el cancionero de Federico Olmedo, convierten a la provincia de Burgos en una de las de mayor riqueza conocida en canción popular.⁴ Durante aquellos años en Málaga trabaja en la ópera *El mozo de mulas* y un *Cancionero para niños*, intentando buscar un modo eficiente de educar musicalmente a los niños⁵.

El Orfeón Buralés bajo la dirección de Antonio José inició sus trabajos desarrollando actividades para la recuperación del folklore. Destacan de esta época *Marcha para los soldados de plomo*, para piano (1931), y *Sonata para guitarra* (1933). Su actividad compositiva se completa con su obra para orquesta *Preludio y Danza popular*, estrenada en 1934 en el Teatro Monumental de Madrid. Los elementos impresionistas ya son más evidentes: el carácter ondulante típicamente impresionista de su música, los acordes transportados, las sonoridades modales. Sus últimos éxitos tienen que ver con su faceta de folklorista. En el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 1936) fue invitado por Higinio Anglés para dar una ponencia sobre "La canción popular burgalesa", en la que expuso los frutos de sus investigaciones de campo. El 23 de abril

³ *DICCIONARIO de la música española e hispanoamericana*. Sociedad Nacional de Autores, tomo 7. Año 2000. Pág. 299

⁴ BARRIUSU Gutiérrez Jesús, Miguel Ángel Palacios, Fernando García Romero. *Antonio José, Un músico de Castilla*. Unión Musical Española. Pág. 40

⁵ *DICCIONARIO de la música española e hispanoamericana*. Sociedad Nacional de Autores, tomo 7. Año 2000. Pág. 300

Antonio José da lectura a su ponencia. Podemos darnos cuenta de sus ideas acerca del folclore en un discurso presentado durante un homenaje en su honor el 19 de mayo de ese año:

“La canción popular es el germen de toda belleza. La canción popular es como la alegre carga de color y polvo de oro de las mariposas, como el vuelo blanco de la paloma entre el cielo y el mar, como el bullicioso velo de aurora que traen en el pico los pájaros al romper el día. Y la canción popular es también el hada buena que nos inspira a la música. Esa verdadera música que es mucho más que la combinación de sonidos y tiempo. Principio de bondad y filosofía, que es arte y ciencia, idea y es espíritu.”⁶

En las semanas que siguen se vuelca en la culminación de su ópera “El mozo de mulas” una obra a la que el músico castellano dedicó cerca de diez años. Finalmente su muerte en los primeros meses de la guerra civil impidió culminar su trabajo e impidió que se conociera, lo que le hubiera encumbrado definitivamente a los 33 años como figura de la música contemporánea. Es de llamar la atención el hecho de que casi ninguna historia de la música haga aunque sea una breve mención de este músico así como de otras figuras artísticas de su tiempo, siendo determinante para esta situación la guerra civil española. La guerra civil, como dice Tomas Marco, afecta poco a la música española, o afecta a los músicos, pero no tanto a la música⁷. Para Antonio José y todos aquellos que vivían el último minuto de la actualidad musical en el mundo, Stravinsky, Bartók y la escuela de Viena, les resultaban totalmente familiares, como también las polémicas de los grandes innovadores circulaban universalmente. La guerra, continúa Tomás Marco, pulverizó la labor de la generación de la república y dispersó a sus miembros a todos los vientos. A decir verdad, incluso acabó musicalmente con ellos⁸.

⁶ *Ibíd.*, Pág. 86

⁷ MARCO Tomas. *Historia de la música española Siglo XX*. Pág. 51

⁸ *Ibíd.*, Pág. 53

Sonata para guitarra

La sonata para guitarra de Antonio José es una obra cíclica conformada por cuatro movimientos: *Allegro*, *Minueto*, *Pavana Triste* y *Final*. Aunque Antonio José era un gran estudioso del folklore castellano que constantemente estuvo en contacto con los materiales populares, tenía la capacidad de componer obras, incluida esta sonata, olvidándose de los elementos típicamente españoles, inspirándose más en los lenguajes de Fauré o Ravel, característica nada común en los compositores españoles de su tiempo alentados por Andrés Segovia⁹. En ella se pueden apreciar muchos de los elementos vanguardistas del siglo XX. La Sonata de Antonio José es uno de los pocos ejemplos de “gran forma” dentro del repertorio para guitarra de principios del siglo XX que sigue un estilo de composición de forma cíclica postromántica, logrando una unión entre movimientos con materiales armónico-temáticos. Otra característica importante es el uso de las formas clásicas como lo son el allegro de sonata, el minueto, la pavana con su esencia contrapuntística o el rondó del último movimiento. Por otra parte, armónicamente utiliza tanto la tonalidad como la modalidad.

Allegro

El primer movimiento tiene la forma “allegro de sonata”, con un centro de gravedad en la nota Mi, mas no como tonalidad debido a su esencia modal ya que inicia con una introducción de 6 compases en modo Eólico sobre la nota Mi.



⁹ GILARDINO Ángel y Ricardo IZNAOLA. *Sonata para guitarra, Antonio José*.

Continúa con un puente de 4 compases hecho a base de dieciseisavos que será utilizado constantemente para enlazar diversas secciones del movimiento, aumentando cuatro compases en cada presentación con respecto a la primera, para llegar al tema 1 de carácter rítmico en el compás 11.

Musical score for 'Puente y tema 1'. It consists of two staves. The first staff starts at measure 7 and contains a bridge of four measures (measures 7-10) based on sixteenth notes, followed by the first theme (measures 11-14). The second staff starts at measure 13 and continues the first theme. Dynamics include *p*, *m*, and *a*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Puente y tema 1.

Continúa con el desarrollo del material y emplea nuevamente la esencia rítmica del primer puente con un manejo cromático mas evidente hasta el compás 40 en que aparece la introducción del tema 2 con un ritmo contrastante a base de tresillos.

Musical score for 'Tema 2'. It starts at measure 43 with a section marked 'VI' and 'dejando vibrar'. The theme begins at measure 40 with a contrasting rhythm of triplets. Dynamics include *p* and *pp*.

Tema 2.

Desarrolla este nuevo material y presentara el tema 2 variado con cambios de color. En el compás 64 comienza el desarrollo que se construye básicamente con materiales del tema 2. Interviene después una sección con un pedal de La con una sucesión de acordes invertidos paralelos que precede a un puente modulante en el que invierte la dirección de los motivos melódicos que nos lleva de nuevo a la re exposición en el compás 128.

Musical score for 'Sección de acordes invertidos'. It starts at measure 91 with a section marked 'f'. The score shows a sequence of inverted chords. It ends at measure 100 with a section marked 'dim.' and 'p'. The number 39 is written at the bottom right of the score.

Sección de acordes invertidos.

El material presentado en los ejemplos cobra nueva importancia en el cuarto movimiento, ya que será utilizado en alternancia con el estribillo a manera de “coplas” dándole la característica de forma cíclica a la obra.

La reexposición no será de forma literal ya que presentara en material en distinto orden al de la aparición original, es una reexposición invertida, ya que después de la introducción muestra primero el tema 2, y luego el tema 1 hasta el compás 171. Finalmente aparece en el compás 210 la coda, formada por material variado de la introducción que presenta en *stretti* y *aumentación* para terminar con una cadencia en la que presenta un quinto grado menor que precede el acorde final de Mi mayor.

Minueto

Corresponde a una danza elegante en compás ternario al igual que su estructura ABA. El minueto 1 se extiende del compás 1 al 48 y puede dividirse en dos secciones. La primera consta de 16 compases simétricos con dos periodos de 8 compases y frases de 4.

La segunda sección comienza en el compás 17 con una extensión de 32 compases con figuras rítmicas más ágiles y mayor uso del contrapunto.



El final de esta sección concluye con una escala de La mayor para dar paso al segundo minueto. Este comienza con una escala pentáfona descendente Si, Do#, Mi, Fa#, Sol#.



Este motivo descendente tiene su origen en el primer movimiento, de acuerdo al carácter cíclico que emplea el compositor.



La segunda parte de esta sección se conforma por una sucesión de este motivo descendente para concluir con un periodo hecho a base de hexafonía con la escala Fa#, Sol#, La#, Si, Do#, Re, con un ostinato en el bajo.



Finalmente se repite la parte 1 del primer minueto de forma literal para concluir el movimiento.

Pavana triste

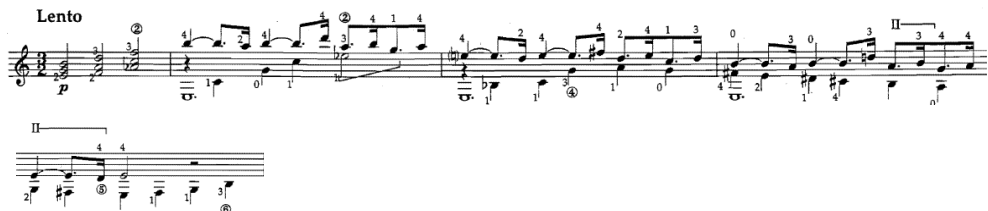
Históricamente la pavana es una danza cortesana que tiene su origen en el siglo XVI de procedencia italiana que procede de la palabra Pava, una forma dialectal de Padua. La pavana es un tipo de danza lenta, procesional, que utiliza en su mayor parte una repetición continua de esquemas básicos de pasos: dos sencillos y uno doble hacia delante y dos sencillos y uno doble hacia atrás. La mayor parte de las danzas de este género están escritas en un compás binario compuesto simple (4/2 o 4/4)¹⁰. Algunas pавanas, como es el caso, se encuentran en (3/2 o 3/4), pero esto no es muy usual.

La pavana triste, el tercer movimiento de la sonata es una forma ternaria ABA', en donde A abarca del compás 1 al 15, B del 16 al 36 y A' del 37 al 50. Inicia con una breve introducción de un compás como una reminiscencia de algunas obras renacentistas de Luis de Milán. La base rítmica de todo el movimiento es la del tema:

Tema principal



Este material rítmico-melódico será variado a lo largo de pavana, ya sea el registro, acompañamiento o por aumentación. La característica principal de este movimiento es la variedad de polifonía que emplea así como su tejido modal. Por ejemplo, en la primera frase presenta una polifonía a tres voces en la que utiliza los modos eólico, dórico y Mixolidio para un tejido modal.



¹⁰ RANDEL Don, Diccionario *Harvard de música*. Alianza Diccionarios. Pág. 487

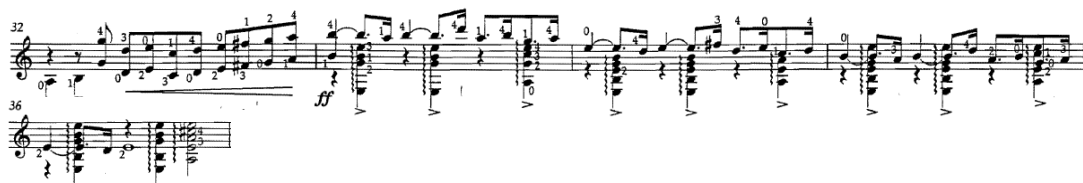
En la siguiente frase utiliza el modo frigio y presenta en tema en el bajo que precede una variación rítmica del tema por aumentación, y además evoca polifonía en organa por octavas o sextas.



Continúa con una sección de carácter contrastante y meditativo en el modo lidio a la que sigue una frase esta vez con polifonía oculta a partir del compás 28.



Una breve transición en donde emplea nuevamente una forma de organa nos lleva al clímax del movimiento en el compás 33, en una sección muy intensa que hace uso de rasgueos marcados para el acompañamiento. Curiosamente la parte climática del movimiento es homofónica en contraste con el resto del manejo polifónico, presentando el tema en su forma original.



La reprise presenta de forma literal su primera frase para llegar a la coda en el compás 42, terminando con la última frase de la parte A.

Final

El último movimiento es un rondó, y es justamente el que le da un carácter cíclico más evidente a la obra. Este presenta un estribillo conformado por células hechas a base de dieciseisavos en alternancia con dos rasgueos y nuevamente con un tejido armónico modal.



Después de la presentación del estribillo que tiene una extensión de 20 compases, inicia un puente a base de arpeggios sobre una escala hexáfona con Solb, La, Sib, Do, Reb, Fa.



Este puente continúa hasta el compás 40 en el que retoma nuevamente material del primer movimiento; la característica principal es que en alternancia con el estribillo se encuentran secciones del primer movimiento a manera de “coplas”, secciones que aparecen de forma literal a excepción de la presentación del tema 1 que aparece con un acompañamiento de dieciseisavos.



Tema 1 del primer movimiento variado.

Esta estructura que se mantendrá hasta la coda del compás 192 que nos lleva a un enérgico final de rasgueos que terminaran en un acorde de Mi mayor como el primer movimiento. La gran forma no era muy usual en las obras para guitarra de este tiempo, aunque si había obras de dimensiones parecidas pero eran en un solo movimiento, tema con variaciones o simplemente no eran tan extensas. Antonio José no cambiara los esquemas radicalmente, ya que las formas clásicas son utilizadas, aunque no de manera rigurosa desde un sentido formal y armónico.

Manuel M. Ponce

(1882-1948)

Ponce fue sin duda una de las figuras más representativas del nacionalismo en México, que se vincula con los logros artísticos de Héctor Villalobos en Brasil o los cubanos Amadeo Roldan o Alejandro García Caturla¹ en contraste con el nacionalismo europeo que tenía profundas raíces en las ideas del romanticismo de reafirmar una personalidad local frente al predominio de formas y estilos impuestos por las escuelas alemana-francesa o italianas². Una primera fase del nacionalismo está caracterizada por el predominio de un estilo musical ajeno, como lo fue el italianismo operístico en España y México en el siglo XIX. En una segunda fase, el elemento popular toma fuerza en la melodía y el ritmo a las cuales infunde una característica nacional, dejando intacto, en principio, el tejido armónico formal que sigue siendo determinado por los esquemas universales. En la tercera fase, los elementos rítmico-melódicos populares empiezan a adquirir una mayor autonomía, intervienen en la armonía, transforman los esquemas tradicionales de la forma e inician un cambio sonoro. Esta etapa simboliza el paso de la mera asimilación de materiales folklóricos a la creación de un lenguaje musical netamente nacional, que se efectúa en la cuarta etapa y constituye la eliminación de los modelos extraños.³ Al hablar de Ponce es común para muchos de sus biógrafos dividir su obra por etapas; en este punto comulgo con la idea de Ricardo Miranda al pensar que *“el hilo conductor de los estilos de este compositor no radica en cronología alguna sino en la distinción de dos procesos de composición que convergen en la formación de su estilo: la exploración de lenguajes anteriores o contemporáneos y la síntesis de diversos elementos en una obra determinada”*⁴. Lo que resulta evidente es un estilo muy personal arraigado en las influencias románticas que tiene antes de sus viajes a Europa y que conserva después de ellos. Algunos historiadores dan a entender que su estilo era completamente anticuado y que de pronto se modernizó después de ir a París, cosa que no es del todo cierta. Algunas de sus obras con carácter impresionista como el Scherzo

¹ MORENO Rivas Yolanda. *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana*. UNAM. Pág. 18

² *Ibíd.*, Pág. 19

³ MAYER Serra Otto, *Panorama de la música mexicana*. FCE. El Colegio de México. Pág. 99

⁴ MIRANDA Ricardo. *Ecós, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. Tierra Firme. Pág. 207

homenaje a Debussy o Chapultepec, tienen sus orígenes antes de su viaje a París en 1925, además Ponce nunca se opuso a las influencias musicales llegadas de Europa y con sus alumnos realizaban habitualmente los análisis de algunas partituras modernas entre las que se encontraban obras de Debussy, Ravel y Stravinsky. Un hecho irrefutable es que en el avance técnico que mostró con sus viajes se refleja efectivamente en su música, ya que el momento en que llega a París por primera vez en 1905 el mundo de nuevas posibilidades se abre ante sus ojos y lo harán consciente de otra realidad musical. En 1905 inicia la composición de sus primeras obras, todas dentro de los lineamientos y los contenidos románticos, sin embargo será alentado por algunos amigos para profundizar en el folklore mexicano, que ya había manifestado en la armonización de algunas canciones populares. Regresa a México en los últimos años del porfiriato y comienza un trabajo con un folklorismo más consciente. Ponce es un estudioso de los diversos estilos, y llama la atención hasta que punto es capaz de entenderlos y hacerlos suyos. De un periodo en el que estudia las obras de Bach y Haendel y la exploración en general del barroco, darán como resultado su *Suite de Weiss* para guitarra, la cual cuenta con la anécdota de que muchos músicos le atribuían la Suite al propio Weiss. De su estudio del estilo clásico compone la *Sonata Clásica* para guitarra, homenaje a Fernando Sor; del estilo romántico compone la *Sonata IV* homenaje a Schubert. El uso de la bitonalidad o politonalidad se hace presente en diversas partituras, como la *Sonata III para guitarra, Chapultepec*, el *Scherzo a Debussy* o los *Preludios cortos*, en los que las pequeñas dimensiones le dan la oportunidad de explorar en gran medida los cromatismos y el uso colorista⁵.

El año de 1912 fue de gran importancia, ya que el 24 de marzo de este año se lleva a cabo el primer recital público de los alumnos de Ponce. El 24 de junio realiza un concierto conformado en su totalidad por obras de Debussy prácticamente desconocido en México en esos momentos. Además el 9 de julio bajo la dirección de Julián Carrillo y Ponce como solistas se tocan sus obras: *Tres cuadros nocturnos* para orquesta de arcos, *Trío para piano, violín y cello*; *Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*; *Legende*; *Mazurcas Núm. 6, 7, 15 y 20*; *dos Nocturnos*; *Hacia la Cima*; *cuatro Canciones Mexicanas*; *Tema variado mexicano* y *el Concierto para piano y orquesta*.

⁵ *Ibíd.*, Pág. 217

Este programa estuvo dedicado exclusivamente a composiciones propias basadas en melodías populares y significó una nueva fase en la historia de la música mexicana. La utilización de temas provenientes de las canciones mexicanas denota ya un cambio definido en su posición de artista culto frente a las producciones populares. La búsqueda de lo mexicano se distingue con mayor fuerza en sus piezas mexicanas: *Balada*, *Tema variado*, *Scherzino*, *Arrulladora*, *Barcarola* y la *Sonata mexicana para guitarra* títulos que de manera inmediata se asocian con el surgimiento del nacionalismo musical mexicano⁶. En 1917 es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional y publica además 12 números de su “Revista Musical de México” en donde presenta varios artículos que reflejan su interés por la música mexicana. También escribió acerca de los tipos más populares de música que se tocaban entre las poblaciones mestizas en diversas partes del país. Es importante mencionar que Ponce siempre prefirió melodías que se podían transformar en temas de sinfonías o adaptarse a formas estilizadas, excluyendo el elemento indígena por no ser moldeable de acuerdo a sus estructuras armónicas o melódicas⁷. A partir de 1920 Ponce siente la necesidad de actualizar su lenguaje, ya que el otro tipo de nacionalismo, el de Carlos Chávez, que aparentemente tenía su concepción en raíces más antiguas, estaban claramente emparentadas con la vanguardia Stravinskiana. De cualquier forma Ponce no intentaría involucrarse en este tipo de folklore. En el año de 1923 el guitarrista español Andrés Segovia viene a México por primera vez y se inicia una estrecha relación compositor-interprete entre ambos, lo cual da como resultado una cantidad importante de obras para guitarra que incluye sonatas, tema con variación, suites y un concierto para guitarra y orquesta entre lo más destacado. Se lleva a cabo su segundo viaje a París en 1925 y se integra a la clase de Paul Dukas, en una época en la que París es el centro de la vanguardia artística, que le presentaba un panorama de libertad tonal y los más variados ejemplos de modernidad musical. Generalmente se considera que el segundo viaje de Ponce a Europa produjo un cambio en su estilo. Hasta entonces su música no había sido muy moderna, si se le compara con las últimas tendencias europeas. Su lenguaje musical aun seguía mucho la estética romántica europea. El punto culminante del proceso de modernización Ponciano fue el estreno del

⁶ MIRANDA Ricardo. *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. Tierra Firme. Pág. 227

⁷ MORENO Rivas Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. UNAM. Pág. 106

Concierto para violín (1943). Recibe todos los nombramientos que puede recibir un músico: catedrático de estética, de folklore, de pedagogía, director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, miembro del Seminario de Cultura Mexicana y el Premio Nacional de las Artes y Ciencias. Ponce nunca quiso dejar de ser romántico y tampoco busco la modernidad como un fin, en cambio se dedicó a explorar y aprender rasgos de diferentes estilos que le permitieran desarrollar un lenguaje libre y personal⁸.

⁸ MIRANDA Ricardo. *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. Tierra Firme. Pág. 244

Sonatina

Esta obra fue un encargo de Andrés Segovia, en el que pedía una sonata de dimensiones más pequeñas. El resultado fue la “*Sonatina Meridional*” nombrada por Segovia, así como Campo, Copla y Fiesta a los movimientos que la conforman. La sonatina es un ejemplo de música castellana tratada por un compositor extranjero que tomo los temas populares castellanos como *En lo alto de la montaña de Valladolid* para el primer movimiento, y con ritmos claros de jota y fandango. Además es un hecho que el mérito más reconocido de Ponce es su aportación con la canción popular mexicana, pero con esta obra se manifiesta la capacidad como compositor para asimilar el folklore de otras regiones y concretarlo en una obra musical. La producción guitarrística comienza en 1923, año en que Andrés Segovia viene a México por primera vez. De este recital Ponce destaca en sus crónicas musicales para *El Universal* a la *Sonatina* de Moreno Torroba: “En esa *Sonatina* se descubre al compositor lleno de ideas melódicas, al músico conecedor de las formas clásicas, al sapiente folklorista , que con elemento de ritmos y melodías populares sabe construir obras importantes por su desenvolvimiento y nuevas tendencias armónicas”.⁹

Resulta interesante que al componer Ponce su *Sonatina* también demuestre su dominio de las formas tradicionales al desarrollar los temas españoles proporcionados por Segovia, como en su momento le admiró a Moreno Torroba. La versión que elegí de la *Sonatina* es la del manuscrito, ya que la versión editada por Segovia tiene algunos cambios. Ponce no era guitarrista y la mayoría de lo modificado por Segovia obedece a una solución técnica en base al instrumento; también hay que ser conscientes de que un manuscrito no necesariamente es una obra terminada exenta de cambios o mejor música, sin embargo mi objetivo personal fue acercarme de una forma más directa a las ideas musicales de Ponce más allá de lo guitarrístico que en muchas ocasiones hacen más claro el discurso.

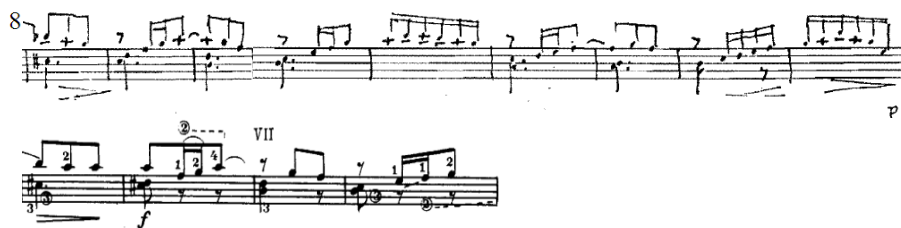
⁹ OTERO Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. Edit. EDAMEX. Pág. 31

Allegro non troppo.

El primer movimiento es un allegro de sonata en la tonalidad de Re Mayor. La exposición consta de 78 compases. Inicia con una introducción que contiene elementos rítmicos que serán constantes a lo largo del movimiento y acentuaran el carácter español de la *Sonatina*.



Continúa con el tema 1. El inicio de este tema es uno de los cambios hechos por Segovia en su edición.



Tema 1 manuscrito de Ponce y versión de Segovia.

Seguido de un desarrollo y un puente que nos lleva al tema 2 de característica lírica en una figura anacrúsica del compás 51 al 52 y en la dominante de la tonalidad.



Tema 2 tomado de la tonada popular española *En lo alto de la montaña de Valladolid*.

Luego de un pequeño desarrollo con este tema viene una codetta elaborada con elementos del tema 1. Con esto se llega al final de la exposición y da comienzo al desarrollo en la tonalidad de Fa# mayor. El inicio del desarrollo también fue modificado por Segovia en

las figuras rítmicas de dieciseisavo y también añadió un pedal de Do# en una variante del tema 2.

79

79

Después de un desarrollo con este material utiliza una progresión de acordes en primera inversión sobre un pedal de La para volver a DM en la reexposición.

126

Aparece nuevamente el tema 2 como en la forma sonata clásica en la región de tónica en anacrusa del compás 192 al 193.

192

El movimiento termina con una coda hecha con material del tema 1.

Andante

El segundo movimiento tiene una forma de canción ternaria ABA' y puede dividirse de forma muy simétrica en tres secciones A=7 compases, B=14 compases, A'=7 compases.

El primer periodo presenta en tema en la región de la dominante por medio de un pedal en La. Hasta el término de este periodo se establece la tonalidad de este movimiento en Re menor, típico de Ponce tal como lo hace en el primer movimiento de su *Sonata Mexicana*. El compás es 6/8 pero el juego de hemiolas le da la sensación de $\frac{3}{4}$.



Luego se presenta el tema ahora con pedal de Re. Aproximadamente a la mitad de esta sección se encuentra el clímax del movimiento, formado por una progresión y una escala descendente de treintaidosavos que concluyen una idea de tensión armónica desarrollada cromáticamente.



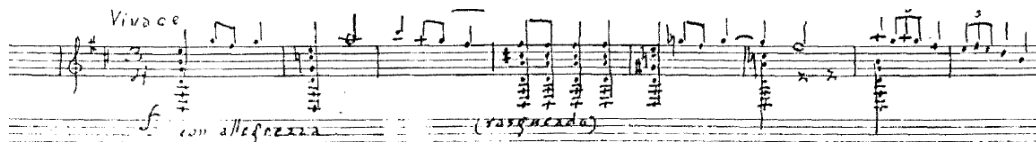
La parte A' nuevamente utiliza la misma idea melódica, solo que esta vez con un pedal de RE y LA simultáneamente, para terminar el movimiento con una cadencia inconclusa en la dominante debido a que se presenta un *attaca il finale* al tercer movimiento.



Vivace

Es una forma libre y de carácter “lineal”, en el sentido de que nunca hay una repetición como tal de ninguna sección empleada en su construcción y la estructura bien puede ser ABC y coda.

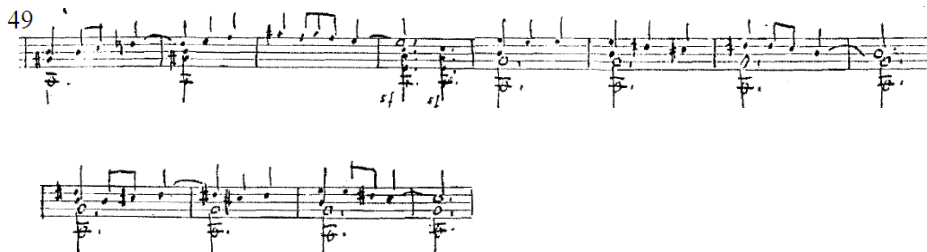
Tiene un primer periodo de 16 compases que puede ser A en la que se explota el rasgueo para darle un mayor carácter español. El ritmo que utiliza y será empleado a lo largo del movimiento es una variante de la introducción del primer movimiento.



Comienza la parte B que se constituye utilizando imitaciones y progresiones de los motivos que la conforman y esta en La menor.



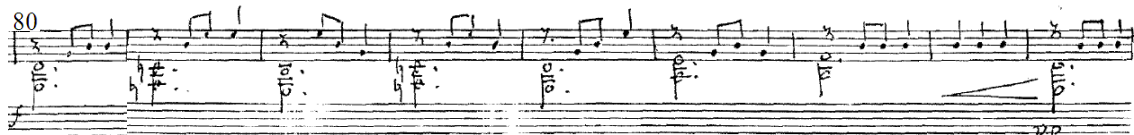
El material empleado en la primera parte reaparece con algunas modificaciones en esta sección. Este material será utilizado recurrentemente a lo largo del movimiento.



Continúa con una frase en la que hace uso de una forma imitativa a manera de canon a dos voces.



Un periodo hecho con el desplazamiento de quintas en el bajo con la alternancia de figuras rápidas en la melodía con una longitud de 16 compases que funge como puente precede a la sección final.



La última sección es una síntesis de los elementos previamente presentados añadiendo progresiones con el siguiente material rítmico:



Antes de llegar a la coda Segovia añade en su versión 4 compases, que si bien ha sido bien aceptada, en términos estructurales si modifica la simetría del periodo al que pertenece.



Viene la coda en la que presenta nuevamente el uso de la hemiola que ha utilizado recurrentemente a lo largo de los tres movimientos de la misma forma que el material rítmico de la última sección, el final de dicha coda es una progresión con material de la última sección terminando en la tonalidad de Re mayor.

Esta es una de las últimas obras compuestas por Manuel M. Ponce, a la par del Concierto del Sur y posterior a sus etapas exploratorias dentro de la vanguardia impresionista; aún así se hace presente el gusto y dominio de la forma, mostrado a lo largo de su producción y reflejándolo en esta obra que aunque no es tan extensa si es un ejemplo muy claro de forma sonata clásica.



Leo Brouwer

1939

La música de Leo Brouwer significa una nueva etapa en la historia del repertorio para guitarra en la segunda mitad del siglo XX, tal como en su momento ocurrió con el *Homenaje a Debussy*, cuando Manuel de Falla asimila de forma muy personal la vanguardia impresionista que refleja en la primera obra trascendental del siglo XX. En la música de Brouwer se harán presentes tendencias como serialismo, aleatorismo o minimalismo conjugadas en la mayoría de los casos con su tradición musical cubana. Nació en el seno de una familia de gran talento musical, nieto de Ernestina Lecuona y sobrino nieto del compositor cubano Ernesto Lecuona. Inicia su formación musical en el ámbito familiar por medio de su padre, Teodoro Brouwer Lecuona de quien aprende la técnica básica de la guitarra. Luego, estudia guitarra con Isaac Nicola (discípulo de Pujol), entre 1953 y 1954, quien lo instruirá en el repertorio renacentista, barroco y clásico. En febrero de 1955 se presenta en el Conservatorio Carlos A. Peyrellade a un examen de suficiencia para algunas asignaturas básicas como solfeo, teoría y apreciación musical, pero en esta época sus conocimientos ya superaban los de cualquier graduado, así que bastaron pocas pruebas para otorgarle un diploma por las asignaturas teóricas. Lo mismo sucedió con el examen de guitarra. Con tan solo 16 años se gradúa como guitarrista y este año comienza también su periodo como compositor autodidacta, característica presente desde los principios de su formación.

“muchas veces la orquestación la aprendíamos oyendo el radio. Primero hacíamos un análisis de oído puramente morfológico, sacando a primera y única audición, porque era radial, la estructura de las obras”¹.

Este autodidactismo influyó sin duda la integración de diversas técnicas a su estilo compositivo que se ve influenciado no solo por fuentes musicales sino artísticas en general. Para Brouwer la vida es una composición completa; el paisaje, la arquitectura, incluso el ritmo de la gente cuando camina o habla son elementos que transfiere a su música, la forma como complejidad universal².

¹ HERNÁNDEZ Isabelle, *Leo Brouwer*. Editorial Música de Cuba, Pág. 16

² *Ibíd.*, Pág. 20

Otro aspecto importante es el hecho de retomar materiales de obras previamente compuestas, lo cual no es reflejo de falta de creatividad, sino revaloración y maduración de ideas como es el caso de una célula que aparece en el tercer movimiento de sus *Tres danzas concertantes* que aparecerá en su *Sonata para guitarra* (1990), o el tema popular búlgaro que emplea en uno de sus *Tres apuntes* que utiliza nuevamente en *Hika* (1996). La aportación de Brouwer al mundo guitarrístico va más allá de sus obras; rellenar los huecos técnicos en el instrumento también ha sido una importante labor de la que destacan sus *Estudios sencillos* (primeros 2 libros y *Nuevos estudios sencillos*).

El folklore, la dodecafonía o elementos del serialismo se pueden encontrar a lo largo de su obra, al igual que la polifonía y el contrapunto, ya que en una etapa de formación tuvo acceso a los grandes maestros clásicos y a compositores contemporáneos como Webern.

En 1987, en la entrevista realizada por Rodolfo Betancourt, Brouwer describe su evolución como compositor.

“Yo comienzo en el año 1955. Tuve un contacto muy fuerte en este primer periodo con la cultura popular, con raíces en los rituales africanos con una tradición de 500 años en Cuba. Ésta fue la base para los materiales esenciales de mi música. De ahí viene el sabor afrocubano, por supuesto aparte de una armonía sofisticada. Esta etapa termina a principios de los 60. Nunca he hecho un corte radical de estilos. Mi evolución se ha caracterizado por una fusión, un cambio gradual hacia adelante.

En el año 1962 comienza una nueva etapa media. Son las primeras músicas, las cuales no me gusta llamarlas experimentales, pero se consideran dentro de la vanguardia de ésta época. Empieza con Sonograma para piano, las Variantes de Percusión de 1961-62. Un poco después compongo el Elogio de la Danza que mira hacia atrás como composición, es decir: yo nunca abandono un elemento composicional que me es necesario como herramienta de trabajo. Esta etapa central, que no llega a diez años, fue una gran erupción, una especie de catarsis de vanguardismo, aleatorismo, etc. Debo aclarar que nunca tuve influencias de Hans Werner Henze o Luigi Nono. ¿El motivo? La Revolución Cubana, que vivió un momento de catarsis y nacimiento de la vanguardia y de libertad creadora. Estos músicos europeos, preocupados por el desarrollo cultural y social, encontraron en Cuba a Leo Brouwer y llevaron su música a Europa. Ése fue un gran golpe de suerte que tuve gracias a la Revolución. Llegó un momento en el que me saturé del lenguaje de la ahora llamada vieja vanguardia, esta música contemporánea que hemos hecho todos y que todavía se sigue haciendo por muchos compositores. Lo que sucedió fue que el lenguaje atomizado, crispado y tensional de este tipo de música adolecía, y sigue adoleciendo aún hoy, de un defecto relacionado con la esencia del equilibrio composicional en todas las etapas de la historia. El movimiento, la tensión, con su consecuente reposo, la relajación. Esta "ley de contrarios" - día-noche, hombre-mujer, ying-yang, tiempo de amar-tiempo de odiar - existe en todas las circunstancias del hombre. La vanguardia carecía de reposo, de que todas las tensiones descansaran. No hay ningún organismo

viviente que no repose. Ésa fue una de las cosas que descubrí en mis análisis completamente autodidactas. De manera que hice una especie de regresión que va hacia simplificar los materiales compositivos en mi última etapa que llamo de la "Nueva Simplicidad". Esta Nueva Simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contraste a grandes tensiones... Desde mi punto de vista el hombre necesita, con la madurez, de un cierto reposo que va teñido de magia y de su manera de ver la vida. Mi manera de ver la vida, tanto física como intelectualmente, es sensorial más que analista, a pesar de yo mismo ser profesor y analista de semántica. El minimalismo se acuñó en los años 60 con las tesis de Steve Reich y Philip Glass, los cuales tienen un antecedente de casi treinta años antes en la música de Collin McPhee. He tomado el minimalismo como elemento compositivo muy importante porque es inherente a mis raíces culturales del "tercer mundo". África, Asia, se manifiestan de manera minimalista, y así lo han descubierto, quizás tardíamente, éstos maravillosos creadores del minimalismo norteamericano³".

Su obra puede ser dividida de acuerdo a su propia reflexión en tres fases:

Primera etapa:

De 1955 a 1962, puede ser llamada nacionalista. Brouwer define a su música como música de fusión de modelos culturales de lo culto y lo popular. Se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales. Brouwer, parte de su cultura afrocubana mágica y ritual. El rito africano en cuanto a música y danza se refiere, contiene un factor repetitivo de células que llevan a la catarsis. Este sistema, a su vez, se encuentra en la esencia de la corriente minimalista actual⁴.

"Nuestra música popular adolece de estas debilidades formales, de las texturas, del desarrollo temático, contrapuntístico, y se hace fuerte en valores rítmicos, y quizás en un segundo plano, en valores de tipo armónico. Luego entonces, para mí era más importante contar con la fuerza del elemento rítmico.⁵"

Algunas obras de este periodo son *Pieza sin título, Recitativo, Danza característica, Cuatro micropiezas y Homenaje a Falla*.

³ BETANCOURT Rodolfo, *Fragmento de entrevista realizada a Leo Brouwer*. [http:// www.geocities.com](http://www.geocities.com)

⁴ QUEIPO Gutiérrez Carolina, *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de vanguardia*. 2002, Pág. Electrónica [http:// www.guitarra.artelinkado.com](http://www.guitarra.artelinkado.com)

⁵ *Ibíd.*

Segunda etapa

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 significó para Cuba un vuelco total en la vida nacional. Brouwer va a Nueva York como becario del Gobierno revolucionario. Esto le permitió un contacto más directo con la vanguardia musical que se estaba produciendo. Se inicia una etapa en la que se plantea una renovación de la composición para la guitarra. Desde las *Tres danzas concertantes* en 1958 abandona las formas musicales tradicionales para emplear formas extramusicales: geométricas, pictóricas, formas aleatorias y formas basadas en composiciones celulares de cuatro o cinco notas. Ese desarrollo en espiral está sobre todo en las *Tres danzas concertantes* y en *Cánticum* que según palabras de Emilio Pujol, esta obra se convirtió en un punto de partida para la composición guitarrística, al igual que hizo Falla en su *Homenaje a Debussy*.

De 1964 data su *Elogio de la danza*, una de las obras más importantes de este segundo periodo. En esta obra se reflejan dos grandes elementos de la danza: el adagio y el ostinato. Para él existen dos maneras de enfrentarse a la composición: la estructuralista y la sensorial. La manera sensorial fue la elegida por Leo. Esta respeta la forma pero no la cierra a posibilidades de expansión o cambios que alteren de alguna manera la estructura. Esto mismo ocurre en el raga hindú, parte de una filosofía muy diferente de la cultura europea donde la vida del hombre se desarrolla en forma de espiral ascendente o forma expansiva. Algunas obras representativas de esta etapa son *Tres apuntes*, *Estudios sencillos para guitarra cuadernos 1 y 2*, y *Sonograma 1 para piano preparado*.

Tercera etapa

Entre 1967-1969 hay en su música un retorno a la *tonalidad* que nace gradualmente por la necesidad de equilibrio entre reposo (tonalidad) y movimiento o tensión (atonalidad). Esta tercera etapa el mismo Brouwer la califica como de *Nueva Simplicidad*. Entre algunas de las características más expresivas de este periodo, prevalece un lirismo característico de la música que precedió a las corrientes atonales como la recurrencia a los intervalos característicos como las segundas, cuartas, séptimas o el uso de una célula fundamental como núcleo generador de una obra. *La espiral eterna*, obra electroacústica

de 1970, marca un punto muy alto en la historia del repertorio guitarrístico contemporáneo por su invención y estilo en el que no sólo ha hecho aportes en el lenguaje, sino también técnicos y estéticos. En ella el compositor asume concepciones que se encasillan dentro de un post-serialismo, hasta llegar a lo aleatorio. En 1972 concluye su *Concierto para guitarra y pequeña orquesta* o *Concierto elegíaco* dedicado a Julian Bream. Puede ser considerado como una de las obras más importantes y representativas de este periodo, no como una expresión minimalista sino como un ejemplo de hiper-romanticismo. Fue hecho pensando en Brahms y en Tchaikovsky. No en la temática, pero sí en la estructura y en el propósito. Otras obras representativas de este último periodo son: *Paisajes cubanos*, *Preludios epigramáticos*, *El Decamerón negro*, *los Nuevos Estudios sencillos para guitarra*, *Concierto elegiaco*, *Concierto de Toronto*, *Sonata para guitarra* y *el concierto de Volos*.

“HIKA” (*in memoriam Toru Takemitsu*).

En 1996 murió Takemitsu. La revista *Gendai Guitar* cumplía 30 años y comisiona a Leo Brouwer la composición de una pieza. “*Hika* fue dedicada al guitarrista Shin-Ichi Fukuda, quien la estreno en Tokio el 31 de enero de 1997.

“*Hika*” significa “*threnody*” (canto fúnebre). El título evoca tanto la pieza para violín y piano, en este sentido evoca mas atmósferas de “*in memoriam*” de la pieza *Rain tree sketch I- “in memoriam Oliver Messiaen*”, última composición de Takemitsu en 1992⁶.

“*Hika*” tiene 8 secciones definidas por el propio compositor de acuerdo a diferentes materiales. Brouwer emplea una afinación distinta a la tradicional, descendiendo la segunda cuerda a Sib y la quinta a Sol, combinando el modo lidio común en la música de Takemitsu con la tonalidad de Sol menor. Inicia con una introducción de tres compases en donde establece el color por medio de los armónicos naturales de las cuerdas al aire los primeros dos compases, en el ultimo una sucesión de una segunda mayor y una tercera menor, muy frecuentes en la música de Brouwer⁷.

② = B^b
⑤ = G

Tempo Libero

harm. 12

mf [like bells]

mf

p

La primera sección denominada A, es un andante hecho en base a dos escalas pentáfonas, la primera sin semitonos Do, Re, Mi, Sol, La, y la segunda Sol, La, Sib, Re, Mi. En el diseño melódico utiliza la primera escala cuando el patrón sube, y la segunda cuando descende. Takemitsu era un compositor que consideraba el silencio como un elemento musical muy importante⁸, por su parte Brouwer utiliza en esta sección espacios en blanco.

⁶ HERNÁNDEZ Isabelle, Leo Brouwer. Editorial Música de Cuba, Pág. 324

⁷ Ibíd. Pág. 325

⁸ BLANCO Enrique. *Toru Takemitsu*. <http://www.imaginarymagnitude.net>

Andante (♩=100~104)

A harm.12

p *legatissimo*
(Let Vibrate)

harm.12

harm.12

harm.12

harm.12

rit. pizz. (9)

En la sección A como en la B la técnica empleada por Brouwer es serialismo, no a la manera de Schoenberg sino de su alumno Webern, que consiste en presentar variada la serie por aumentación o disminución.

La sección C es una variación de la introducción. El orden de los intervalos en armónicos ahora evoca la obra de Takemitsu *Rain three sketch* en los dos primeros compases y en el último agrega una segunda menor ascendente. Esta sección culmina con figuras rápidas con la indicación *velocissimo*.

C Tempo Libero

harm.12

son ord. *lunga*

p

mf

harm.12

f *molto agitato*

lunga

p *ima*

6 6 5 6 6 6 6

La sección D Vivace, se caracteriza por la presentación de un tema popular de Bulgaria, que ya ha sido utilizado por Brouwer en obras como *El concierto de Volos*, *los Tres apuntes* o *El rito de los Orishas*.



La sección E tiene un motivo de segunda mayor acompañado de un juego entre terceras menores y cuartas justas que dan la sensación de un eco. Estos elementos conformaran el desarrollo de esta sección y recuerdan *La huida de los amantes por el valle de los ecos del Decamerón negro*



En la sección F encontramos nuevamente los armónicos en alusión a la obra de Takemitsu para iniciar de nuevo un andante tratada nuevamente con la técnica serial de disminución.

La sección G presenta los compases del *velocissimo* para dar paso a la ultima sección H, que se construye básicamente con un contrapunto entre las voces de los extremos. Esto ocurre sobre dos escalas pentáfonas; Mi, Fa, Lab, Sib, Reb y la segunda Si, Do#, Re#, Fa y Sol.



A manera de coda se presenta un material similar al primer andante para terminar con un *ppp* con el intervalo de octava de La.

59 *come prima*
harm.12
legatissimo
rall.
ten.
harm.12
L.V.
ppp

Hika evoca la obra de Takemitsu y es un claro ejemplo del estilo minimalista, de forma libre, que fue compuesta en un periodo de madurez musical por parte de Brouwer en el que pretende volver a una esencia emocional que guarda un equilibrio entre la tensión y reposo, así como el uso de células generadoras de secciones mayores.

Julio César Oliva

1947

En la actualidad es uno de los guitarristas-compositores más destacados en México y con un gran reconocimiento internacional. Su extenso catálogo de obras ha enriquecido el repertorio para guitarra de manera extraordinaria. Su formación fue autodidacta, teniendo como principal influencia a los músicos románticos como Chopin, Schumann, Brahms y Liszt, así como los impresionistas Debussy, Ravel, y los rusos Rimski Korsakov, Mussorgski, influencias directas y muy significativas en cuanto a la música formal; posteriormente el jazz, flamenco, *blues* y especialmente la música popular ya sea para hacer arreglos o para componer obras propias. Sin embargo, el hecho de ser autodidacta contribuye a que sus formas no sean tan esquemáticas, lo que le permite encontrar un estilo personal en menor tiempo. Una característica como compositor es la captura del instante, tal vez en este sentido como los pintores impresionistas y la plasmación de una emoción que no se detiene, tal como describe su proceso creativo que más allá de una planeación y resoluciones escolásticas obedece al instante creativo. Curiosamente su primera obra, la *Suite Montmartre* homenaje al pintor Toulouse Lautrec obedece a la ideología de este movimiento.

El mismo autor divide su obra en tres facetas creativas: Un primer momento netamente impresionista, en el que se ve influenciado no solo por el movimiento pictórico, sino de las artes en general. Una segunda etapa con inclinación hacia lo místico, lo misterioso o esotérico; influenciado por la literatura de Lovecraft, Carlos Castaneda, Herman Hesse; en cuanto a la música encontramos obras como el *Necronomicón*. La tercera etapa y mas representativa, la de postromántico.

Ponciana

Como su nombre lo indica, es un homenaje a Manuel M. Ponce, en donde Julio César Oliva incluye temas de la obra de Ponce; entre los cuales están presentes *La Sonata Romántica*, *La Sonata Clásica*, *La Sonata Tres*, *El concierto del sur*, *la Giga de la Suite en la menor*, *la Gavota* y *el Intermezzo*. Estos pasajes no son tomados de manera literal, están variados, ya sea empleando tonalidad distinta o variados en base al lenguaje y armonía del propio de Oliva. A raíz de conocer al cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce, les es dedicada la obra. Algo importante es destacar que el maestro Julio César Oliva interpretó en algún momento la obra integral de Ponce, incluido el *Concierto del Sur*, que ejecutó acompañado del piano. Este hecho, y el gusto por la obra de Ponce, comenta Oliva, fue uno de los motivos que generaron las ideas para dicho homenaje. Un elemento interesante es la forma en la que se combinan al mismo tiempo temas de diferentes obras de Ponce en perfecto equilibrio.

Allegro moderato

Este movimiento es una forma ternaria ABA' en Mi menor. El primer tema que presenta es una variación del tema 1 de la *Sonata III* para guitarra original en Re menor.

© p.e. Allegro moderato

Allegro moderato

f *deciso* *mf*

mf *mf* *f* *deciso* *mf*

Continúa con un desarrollo de este tema recorriendo las cuatro guitarras hasta el compás 15 en que presenta un puente con una cadencia D/V-V-I para introducir una variante del *Intermezzo* para piano en el compás 18.



Continúa con una progresión que sirve como puente y modula a Si menor. Esta sección inicia con otra progresión a base de acordes de séptimo grado de la siguiente forma: vii/Si, vii/Do y vii/Re resolviendo al relativo mayor.



A lo largo de este desarrollo regresa nuevamente a Si menor y termina con una progresión de nuevo en Re mayor para modular esta vez a la tonalidad de Sib mayor. Un tema de la *Sonata Romántica* así como de la *Sonata Clásica* conforman el primer periodo de esta sección.



Fragmento de *Sonata Romántica* primer movimiento.



Fragmento *Sonata Clásica* primer movimiento.



Fragmento de *Ponciana* primer movimiento.

Con este material termina la sección A y comienza la B, que se desarrolla básicamente con elementos del *Preludio para guitarra y clavecín* en una progresión en las guitarras 2, 3, y 4 mientras que la primera evoca el tema 1 de la *Sonata Mexicana* y el *Concierto del Sur*.



El final de esta sección nos lleva a la reprise. Por último la coda se conforma por temas de la Gavota, el *Balletto* y la Alemanda de la *Suite en La menor*. En la coda no regresa a la tonalidad inicial sino a Si menor, terminando este movimiento en dicha tonalidad.





Material temático de *Balletto y Gigue de Suite en La menor* de Manuel M. Ponce.

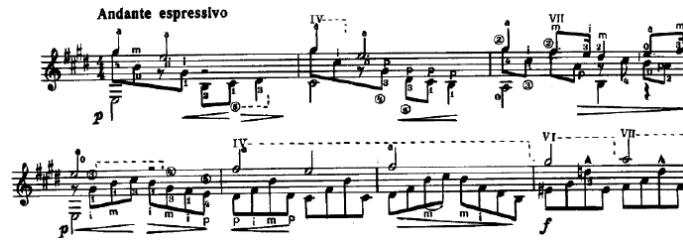
Andante

Es una forma ternaria ABA. El inicio del segundo movimiento tiene un tratamiento homofónico a un tema propio de Julio César Oliva en *La menor* en la guitarra 1. Este movimiento utiliza una mayor cantidad de material personal¹.

Después utiliza un fragmento de la *Sonata Romántica* para seguir con el desarrollo del movimiento.



¹ Entrevista a Julio César Oliva. 10/VI/2008



Fragmento Sonata Romántica segundo movimiento.

En la frase siguiente Oliva ocupa nuevamente su tema un poco variado en la primera y segunda guitarra. A esta sección sigue la parte B en donde continúa desarrollando su material temático que conduce a la coda con la indicación calmo terminando en Si menor.

Allegro

El último movimiento es un Rondó, que se construye básicamente con material temático del III movimiento de la *Sonata Romántica* con el que elabora el estribillo.



La copla 1 tiene un carácter muy similar reutilizando el movimiento cromático para crear tensión. La copla 2 comienza con un juego entre las guitarras uno y cuatro con el motivo de la *Sonata Romántica* por terceras y cuartas que es seguida por una sección contrastante comienza en el compás 37 con un *tutti* en Mi mayor.

Al término de esta sección presenta nuevamente el estribillo que conduce a una sección muy breve de acordes que hacen una cadencia V-I que nos lleva a la última presentación del estribillo.

Después de la última presentación del estribillo viene la coda, que es muy similar al final del primer movimiento de la *Sonata III* concluyendo el movimiento en la tonalidad de Mi mayor.

Final de la *Sonata III* primer movimiento.

En la Ponciana Julio César Oliva no recrea la armonía utilizada por Ponce, y lo más destacable es la manera en la que adapta los temas de diferentes obras para que puedan escucharse al mismo tiempo combinando no solo temas de sus obras para guitarra, sino para piano y orquesta.

Anexo 1

Manuel de Falla

María Manuel de los Dolores Falla y Mateu nació en Cádiz en 1876. El talento mostrado desde temprana edad se refleja al graduarse del Conservatorio de Madrid en 1899 recibiendo el primer premio que otorga esta institución. La figura de Felipe Pedrell, el primer impulsor del nacionalismo español, será decisiva en las ideas nacionalistas que más tarde encontramos reflejadas en su música. Falla vivió un periodo de grandes intercambios culturales, sobre todo entre España y Francia; por una parte el españolismo es un componente del impresionismo para algunos compositores y por otro lado, no solo se dará este fenómeno en música sino en el resto de las artes, como con los pintores Pablo Picasso y Joan Miró, el escritor Federico García Lorca o el filósofo José Ortega y Gasset que llaman la atención en todo el mundo. En estos primeros años evidenciaron dos movimientos contrastantes; por un lado, una afición desmesurada por todo lo exterior; y por el otro, el afán de recurrir a lo propio. Su nacionalismo musical entonces se caracterizó por unir estas dos vertientes, ya que su ideología de unir la universalidad con lo nacional fue determinante; no solo componer obras con estilo español o insertar fragmentos de música popular dentro de su música, sino transformarlas valiéndose de las técnicas actuales como el impresionismo o neoclasicismo. A partir de Falla, el proceso de nacionalismo español atraviesa tres peldaños consecutivos: el primero es la descripción del material, el segundo la elaboración de este material y el tercero sería la internacionalización de este.

HOMENAJE

Le Tombeau de Debussy

En un concierto en París, Falla se encontró con Henri Prunières, quien le dijo que iba a dedicar un número de su *Revue Musicale* a la memoria de Debussy, y le pidió a Falla que escribiera un artículo. Falla consultó un método de guitarra para conocer a fondo su técnica, tal como lo hizo con los demás instrumentos por consejo de Paul Dukas. Escribe en tan solo dos semanas en un estilo netamente reconocido de andaluz el *Homenaje Pour le tombeau de Debussy*, cumpliendo con el encargo de Prunières y la petición de Miguel Llobet de años atrás. Al componer su primera pieza para guitarra, Falla no se acomoda a los efectos típicos de este instrumento, sino que se inclina por un lenguaje andaluz matizado por cierta estilización impresionista. Además al final de la pieza utiliza una cita de *La Soirée dans Granade* e implementa otros efectos que el maestro francés utilizaba para pintar sus cuadros de España, como el ritmo de habanera y el juego del intervalo de segunda menor del comienzo. La afinación natural de la guitarra hace que emplee los acordes por cuartas en un nuevo contexto para el instrumento, dando por resultado una composición idiomática e íntimamente ligada con la afinación natural. El estreno en guitarra fue realizado por Emilio Pujol el 2 de diciembre de 1922. Esta pieza marca un parteaguas para el repertorio del instrumento con una concepción colorista que explota las posibilidades tímbricas de la guitarra.

Antonio José Martínez Palacios

La reciente reaparición de Antonio José en la escena musical con la publicación en 1990 de su *Sonta para guitarra* (1933) ha generado una gran expectación en torno a la causa del por qué un músico considerado alguna vez como el sucesor de Falla desapareció casi por completo. Como muchos otros estudiantes, decide explorar alternativas educativas y viaja a Madrid becado por la diputación de Burgos. En un segundo viaje se traslada viajar a París en los veranos de 1925 y 1926 en donde conoce las polémicas entre la música tonal y la atonal, la evolución del nacionalismo musical (Bartók, Dvorak y el andaluz Falla) o los del impresionismo (Debussy y Ravel) y el politonalismo (Stravinsky). Su apego al folklore lo lleva en 1929 a recorrer la provincia anotando cientos de coplas, tonadas y cancioncillas. Con todo ese material elabora la *Colección de cantos populares burgaleses*, con la que en 1932 obtiene el Premio Nacional de Música. Sus últimos éxitos tienen que ver con su faceta de folklorista. En el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 1936) fue invitado por Higinio Anglés para dar una ponencia sobre "La canción popular burgalesa", en la que expuso los frutos de sus investigaciones de campo. Finalmente su muerte en los primeros meses de la guerra civil, en la que también es asesinado Federico García Lorca, le impidió culminar su trabajo e impidió que se conociera, lo que le hubiera encumbrado definitivamente a los 33 años como toda una figura de la música contemporánea.

Sonata para guitarra

La sonata para guitarra de Antonio José es una obra cíclica conformada por cuatro movimientos: *Allegro*, *Minueto*, *Pavana Triste* y *Final*. Aunque Antonio José era un gran estudioso del folclore castellano que constantemente estuvo en contacto con los materiales populares, tenía la capacidad de componer obras, incluida esta sonata, olvidándose de los elementos típicamente españoles, inspirándose más en los lenguajes de Fauré o Ravel, característica nada común en los compositores españoles de su tiempo alentados por Andrés Segovia. En ella se pueden apreciar muchos de los elementos vanguardistas del siglo XX. La Sonata de Antonio José, es uno de los pocos ejemplos de “Gran Forma” dentro del repertorio para guitarra de principios del siglo XX, que sigue un estilo de composición de forma cíclica postromántica, logrando una unión entre movimientos con materiales armónico-temáticos. Otra característica importante es el uso de las formas clásicas como lo son el allegro de sonata, el minueto, la pavana con su esencia contrapuntística o el rondó del último movimiento. Por otra parte, armónicamente utiliza tanto la tonalidad como la modalidad.

Manuel M. Ponce

Ponce fue sin duda una de las figuras más representativas del nacionalismo en México. Ponce es un estudioso de los diversos estilos, y llama la atención hasta que punto es capaz de entenderlos y hacerlos suyos. De un periodo en el que estudia las obras de Bach y Haendel y la exploración en general del barroco, darán como resultado su *Suite de Weiss*. De su estudio del estilo clásico compone le *Sonata Clásica* para guitarra, homenaje a Fernando Sor; del estilo romántico compone la *Sonata IV* homenaje a Schubert. El uso de la bitonalidad o politonalidad se hace presente en diversas partituras, como la *Sonata III para guitarra, Chapultepec*, el *Scherzo a Debussy* o los *Preludios cortos*, en los que las pequeñas dimensiones le dan la oportunidad de explorar en gran medida los cromatismos y el uso colorista. La búsqueda de lo mexicano se distingue con mayor fuerza en sus piezas mexicanas: *Balada, Tema variado, Scherzino, Arrulladora, Barcarola* y la *Sonata mexicana para guitarra*. Lleva a cabo su segundo viaje a París en 1925 y se integra a la clase de Paul Dukas, en una época en la que París es el centro de la vanguardia artística, que le presentaba un panorama de libertad tonal y los más variados ejemplos de modernidad musical. Ponce nunca quiso dejar de ser romántico y tampoco busco la modernidad como un fin, en cambio se dedicó a explorar y aprender rasgos de diferentes estilos que le permitieran desarrollar un lenguaje libre y personal.

Sonatina

Esta obra fue un encargo de Andrés Segovia, en el que pedía una sonata con carácter español. El resultado fue la “*Sonatina Meridional*” nombrada por Segovia, así como Campo, Copla y Fiesta a los movimientos que la conforman. La sonatina es un ejemplo de música castellana tratada por un compositor extranjero que tomo los temas populares castellanos como *En lo alto de la montaña de Valladolid* para el primer movimiento, y aplicó ritmos claros de jota y fandango. Además es un hecho que el mérito más reconocido de Ponce es su aportación con la canción popular mexicana, pero con esta obra se manifiesta la capacidad como compositor para asimilar el folklore de otras regiones y concretarlo en una obra musical. La producción guitarrística comienza en 1923, año en que Andrés Segovia viene a México por primera vez. La versión del manuscrito presenta algunas diferencias con la versión editada por Segovia. Ponce no era guitarrista y la mayoría de lo modificado por Segovia obedece a una solución técnica en base al instrumento, y aunque un manuscrito no necesariamente es una obra terminada exenta de cambios, si permite aproximarse a las ideas originales, especialmente de tipo melódicas. Esta es una de las últimas obras compuestas por Manuel M. Ponce, a la par del *Concierto del Sur* y posterior a sus etapas exploratorias dentro de la vanguardia impresionista; aún así se hace presente el gusto y dominio de la forma, mostrado a lo largo de su producción y reflejándolo en esta obra que aunque no es tan extensa si es un ejemplo muy claro de forma sonata clásica.

Leo Brouwer

La música de Leo Brouwer significa una nueva etapa en la historia del repertorio para guitarra en la segunda mitad del siglo XX. En ella se harán presentes el serialismo, aleatorismo o minimalismo conjugado en la mayoría de los casos con su tradición musical cubana. Para Brouwer la vida es una composición completa; el paisaje, la arquitectura, incluso el ritmo de la gente cuando camina o habla son elementos que transfiere a su música, la forma como complejidad universal. Su obra puede ser dividida de acuerdo a su propia reflexión en tres fases: La primera, de 1955 a 1962, puede ser llamada nacionalista. Se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales. Se inicia la etapa en la que se plantea una renovación de la composición para la guitarra. Desde las *Tres danzas concertantes* en 1958 abandona las formas musicales tradicionales para emplear formas extramusicales: geométricas, pictóricas, formas aleatorias y formas basadas en composiciones celulares de cuatro o cinco notas. En la tercera etapa entre 1967-1969 hay en su música un retorno a la *tonalidad* que nace gradualmente por la necesidad de equilibrio entre reposo (tonalidad) y movimiento o tensión (atonalidad). Esta tercera etapa el mismo Brouwer la califica como de *Nueva Simplicidad*. Entre algunas de las características más expresivas de este periodo prevalece la recurrencia a los intervalos característicos como las segundas, cuartas, séptimas o el uso de una célula fundamental como núcleo generador de una obra.

“HIKA” (*in memoriam Toru Takemitsu*).

En 1996 murió Takemitsu. La revista *Gendai Guitar* cumplía 30 años y comisiona a Leo Brouwer la composición de una pieza. “*Hika* fue dedicada al guitarrista Shin-Ichi Fukuda, quien la estreno en Tokio el 31 de enero de 1997. “*Hika*” significa “*threnody*” (canto fúnebre). El título evoca tanto la pieza para violín y piano, en este sentido evoca mas atmósferas de “in memoriam” de la pieza *Rain tree sketch I- “in memoriam Oliver Messiaen*”, última composición de Takemitsu en 1992.

“*Hika*” tiene 8 secciones definidas por el propio compositor de acuerdo a diferentes materiales. Brouwer emplea una afinación distinta a la tradicional, descendiendo la segunda cuerda a Si^b y la quinta a Sol, combinando el modo lidio común en la música de Takemitsu con la tonalidad de Sol menor. Takemitsu empleaba con frecuencia el silencio como elemento constante de su obra, ya que para él, el sonido confronta al silencio por lo que el equilibrio entre ambos adquiere mayor importancia. Esta ideología se ve aludida en *Hika*, cuando Leo Brouwer incluye espacios en blanco entre algunas secciones con fines atmosféricos. También se hace presente el serialismo a la manera de Webern, presentando una serie de sonidos que será aumentada o disminuida en su extensión a lo largo de la obra.

Julio César Oliva

En la actualidad es uno de los guitarristas-compositores más destacados en México y con un gran reconocimiento internacional. Su formación fue autodidacta, teniendo como principal influencia a los músicos románticos Chopin, Schumann, Brahms y Liszt, así como los impresionistas Debussy, Ravel, y los rusos Rimski-Korsakov, Mussorgski, influencias directas y muy significativas en cuanto a la música formal; posteriormente el jazz, flamenco, *blues* y especialmente la música popular ya sea para hacer arreglos o para componer obras propias. El hecho de ser autodidacta contribuye a que sus formas no sean tan esquemáticas, lo que le permite encontrar un estilo personal en menor tiempo. El propio Oliva divide su obra en tres facetas creativas: Un primer momento netamente impresionista, en el que se ve influenciado no solo por el movimiento pictórico, sino de las artes en general. Una segunda etapa con inclinación hacia lo místico, lo misterioso o esotérico; influenciado por la literatura de Lovecraft, Carlos Castaneda, Herman Hesse; en cuanto a la música encontramos obras como el *Necronomicón*. La tercera etapa y mas representativa, la de postromántico.

Ponciana

Como su nombre lo indica, es un homenaje a Manuel M. Ponce, en donde Julio César Oliva incluye temas de la obra de Ponce; entre los cuales están presentes *La Sonata Romántica*, *La Sonata Clásica*, *La Sonata Tres*, *El concierto del sur*, *la Giga de la Suite en la menor*, *la Gavota*, *el Intermezzo*. Estos pasajes no son tomados de manera literal, están variados, ya sea con otra tonalidad o variados en base al lenguaje y armonía del propio de Oliva. A raíz de conocer al cuarteto de guitarras Manuel M. Ponce, les es dedicada la obra. Algo importante es destacar que el maestro Julio César Oliva interpretó en algún momento la obra íntegra de Ponce, incluido el *Concierto del Sur*, que ejecutó acompañado del piano. Este hecho, y el gusto por la obra de Ponce, comenta Oliva, fue uno de los motivos que generaron las ideas para dicho homenaje. Un elemento interesante es la forma en la que se combinan al mismo tiempo temas de diferentes obras de Ponce en perfecto equilibrio.

BIBLIOGRAFIA

ALCÁZAR, Miguel. *Obra completa de Manuel M. Ponce para guitarra*
Ediciones Étoile, CONACULTA, México, 2000.

AVIÑO, Xosé. *Conocer y reconocer la música de Manuel de Falla*
Edit. Daimon, España, 1985.

DICCIONARIO de la Música Española e Hispanoamericana.
Sociedad nacional de autores, tomo 4, 1999 y tomo 7, 2000.

ENTREVISTA a Julio César Oliva realizada el 10 de Junio de 2008 por Jesús Aarón Chávez Hernández.

GILARDINO, Ángelo y Ricardo IZNAOLA. *Sonata para guitarra, Antonio José*
Edit. Bèrben. 1990.

HERNÁNDEZ Isabelle. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba. 2000

MALMSTRON, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX.*
Fondo de cultura Económica, México 1977.

MARCO, Tomas. *Historia de la música española siglo XX*
Alianza editorial, Madrid, 1989.

MAYER-SERRA, Otto. *Panorama de la Música Mexicana.*
Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México. 1941.

MIRANDA, Ricardo. *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre Música Mexicana*
Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme.2001.

MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana.*
Escuela Nacional de Música, UNAM. 1995.

OTERO, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*
EDAMEX, México, 1997.

SUAREZ, Pajares Javier. *Aquellos plateados años: la guitarra en el entorno del 27*
Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra. Universidad de la Rioja. Córdoba
1997.

RANDEL, Don. *Diccionario Harvard de música.* Alianza Editorial.
Cuarta reimpresión 2006

SALVETTI, Guido. *Historia de la Música. El siglo XX Primera parte* Vol. 10
EDIZIONI di Torino, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid 1999.

PÁGINAS ELECTRONICAS

BETANCOURT Rodolfo. *Un encuentro cercano con Leo Brouwer*.
<http://www.geocities.com>. Consultado el 1/VI/2008.

MATERA Carlos. *La estética musical y Leo Brouwer*.
<http://saber.ula.ve.com> Consultado el 3/VII/ 2008.

QUEIPO Gutiérrez Carolina, *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de vanguardia*.
<http://www.guitarra.artelinkado.com> Consultado el 3/VII/2008.

SUÁREZ Pajares Javier. Ángel Barrios Pág. Electrónica
<http://guitarreando.iespana.es/angelbarrios.htm> Consultado el 5/VII/2008.