

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

que presenta

MARIO CASTILLO BARRAGÁN

para obtener el título de

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

- GUITARRA -

ASESORES:

Notas al programa:

MTRO. FRANCISCO VIESCA TREVIÑO

Recital:

MTRO. ANTONIO RODRÍGUEZ DELGADO

MTRO. FRANCISCO VIESCA TREVIÑO
Director de la Escuela Nacional de Música



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.

ÍNDICE

Introducción	1
---------------------------	---

Capítulo I

<i>Preludio, Fuga y Allegro (BWV 998) de Johann Sebastian Bach</i>	2
--	---

I.1. Biografía.....	2
---------------------	---

I.2. Contexto histórico y social.....	5
---------------------------------------	---

I.3. Análisis Musical.....	8
----------------------------	---

I.4. Sugerencias interpretativas.....	17
---------------------------------------	----

Capítulo II

<i>Variaciones sobre un tema de Mozart de la Flauta Mágica de Fernando Sor</i>	20
--	----

II.1. Biografía.....	20
----------------------	----

II.2. Contexto histórico y social.....	21
--	----

II.3. Análisis Musical.....	23
-----------------------------	----

II.4. Sugerencias interpretativas.....	26
--	----

Capítulo III

La Catedral (Preludio, Andante Religioso, Allegro Solemne) de Agustín Barrios..... 27

III.1. Biografía..... 27

III.2. Contexto histórico y social..... 28

III.3. Análisis Musical..... 30

III.4. Sugerencias interpretativas..... 36

Capítulo IV

Suite Montebello (Una Flor en la Laguna, Tisú, Floresta) de Julio César Oliva..... 37

IV.1. Biografía..... 37

IV.2. Contexto histórico y social..... 38

IV.3. Análisis Musical..... 39

IV.4. Sugerencias interpretativas..... 48

Capítulo V

Sonatina Libra (India, Largo, Fuoco) de Roland Dyens..... 50

V.1. Biografía..... 50

V.2. Contexto histórico y social..... 51

V.3. Análisis Musical..... 52

V.4. Sugerencias interpretativas..... 59

Conclusión..... 60

Bibliografía..... 61

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal conocer y adquirir una mayor comprensión sobre las obras para guitarra y los compositores que elegí para presentar el examen profesional para obtener el título de Licenciado Instrumentista en Guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, las cuales pertenecen a cinco periodos, géneros o corrientes musicales distintos: Barroco, Clásico, Romántico, Siglo XX y Música Posromántica Mexicana.

Cada uno de los capítulos presentados aborda la biografía de los compositores, el contexto histórico y social en el cual vivieron, el análisis musical de la obra en particular, así como sugerencias interpretativas para la guitarra.

La primera parte de la investigación se enfoca en el Preludio, Fuga y Allegro (BWV 998) de Johann Sebastian Bach que comprende el periodo Barroco.

El segundo capítulo aborda las Variaciones sobre un tema de Mozart de la Flauta Mágica de Fernando Sor que pertenece al periodo Clásico.

En la tercera parte se analiza La Catedral (Preludio, Andante Religioso, Allegro Solemne) de Agustín Barrios que se encuentra dentro de la corriente Romántica.

El cuarto capítulo está dedicado a la Suite Montebello (Una Flor en la Laguna, Tisú, Floresta) de Julio César Oliva, obra muy particular puesto que a su música se le ha denominado Posromántica.

El quinto capítulo es una obra del siglo XX del compositor francés Roland Dyens llamada Sonatina Libra (India, Largo, Fuoco).

Finalmente, presento la conclusión del proceso de investigación sobre los aspectos más relevantes que percibí durante la realización del trabajo.

CAPÍTULO I

PRELUDIO, FUGA Y ALLEGRO (BWV 998) DE JOHANN SEBASTIAN BACH

I.1. BIOGRAFÍA

Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 1685 – Leipzig, 1750) nació el 21 de marzo en la ciudad de Eisenach, en Alemania, siendo el cuarto y último hijo de Johann Ambrosius (músico de la ciudad y consejero municipal, de quien recibió sus primeras lecciones musicales) y de Elisabeth Lämmerhirt. Desde la primera mitad del siglo XVI los Bach fueron músicos, iniciando con el lejano e histórico Hans Bach, pasando por sus hijos Veit, Hans y Caspar. Durante varios decenios, los Bach siempre fueron músicos, intérpretes y compositores. A finales del siglo XVIII la locución *die Bach* (los Bach) significó hablar automáticamente de gente entendida en música. El padre de Bach fue violinista de profesión, al igual que un hermano suyo, Johann Christoph (Baste, 1991: 196).

El primer instrumento para Johann Bach fue el violín, que aprendió de su padre. El tío le enseñó a tocar el clavicémbalo y el órgano. Con el padre aprendió también la viola. Entró en la *Kurrende*, un coro de niños que ganaban algunas monedas cantando himnos sacros a una voz. Pasó rápidamente al Chorus Symphonicus, donde ejecutaba cantatas y motetes (Baste, 1991: 196).

En 1694 murió su madre. El padre se casó nuevamente pero al comienzo del año siguiente murió también (Baste, 1991: 196). Bach, con su hermano Johann Jakob, se trasladó a Ohrdruf, quedándose con su hermano mayor J. Christoph, compositor y organista. Los estudios se intensifican y Bach se distinguió en ellos. Pasó al liceo y fue admitido en el Chorus Musicus. Se interesó cada vez más por el órgano y por la técnica de su modernización y restauración (Baste, 1991: 198).

En 1702, una vez terminados los estudios a los diecisiete años, solicitó ser admitido como organista en Sangerhausen, pero no fue aceptado. Al año siguiente estuvo en Weimar como instrumentista en la orquesta de la corte y secretario del organista. En agosto se convirtió en organista titular e instructor del coro en Arnstadt (Baste, 1991: 199).

En junio de 1707 se trasladó a Mühlhausen donde fue designado organista y aquel mismo año contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach. Insatisfecho por las situaciones de trabajo, dejó Mühlhausen y se dirigió a Weimar, donde asumió los cargos de organista del duque y músico de cámara (Baste, 1991: 199).

Bach no consiguió convertirse en maestro de capilla en Weimar y se trasladó a Köthen donde trabajó algún tiempo y se dedicó mucho a la música profana (Baste, 1991: 200). Posteriormente, en 1722, se trasladó a Leipzig y el primero de julio tomó oficialmente posesión del cargo de cantor en la Escuela de Santo Tomás (Baste, 1991: 202).

En 1749, Bach se enfermó y ulteriormente se le debilitó la vista. Un oculista inglés, Johan Taylor decidió operarlo. Bach quedó ciego. Falleció a finales de julio de 1750 en Leipzig (Baste, 1991: 203).

A continuación presento un cuadro cronológico sobre la vida de Bach (Gran Enciclopedia de la Música Clásica, 2003: 21):

Cronología de la vida de Bach

- 1685 Nace en marzo en Eisenach, hijo de Johann Ambrosius Bach, músico, y de Elisabeth Lämmerhirt, hija de un peletero.
- 1694 Muere su madre.
- 1695 Muere su padre y se va a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph, organista de la iglesia de Ohrdruf. Su hermano le da las primeras lecciones de teclado.
- 1700 Abandona la casa de su hermano y se hace corista y estudiante interno en la iglesia y escuela de San Miguel, en Lüneburg. Durante los dos años que permaneció allí se interesa por la música y por el teatro francés. Entra en contacto con el organista Georg Böhm. Muchas veces, se desplaza a pie hasta Hamburgo (a 50 km de distancia) para escuchar al famoso organista Adam Reinken.
- 1703 Trabaja como violinista para el duque de Weimar, Johann Ernst. Posteriormente obtiene el puesto de organista de la iglesia de Arnstadt.

- 1705 Permanece cuatro meses en Lübeck para estudiar la obra de Dietrich Buxtehude, uno de los organistas y compositores más importantes de la época.
- 1707 Lo nombran organista de la Brasiuskirche de Mühlhausen. Se casa con María Bárbara Bach. Escribe la *Cantata No. 4 Christlag in Todesbanden*.
- 1708 Se traslada a Weimar como organista de la corte y músico de cámara del duque Guillermo Ernesto. Durante su estancia en Weimar, compone muchas obras brillantes para órgano, entre las que destaca la *Tocata y fuga en re menor*.
- 1710 Nace su hijo Wilhelm Friedmann.
- 1714 Se convierte en primer violín de la orquesta ducal de Weimar. Nace su hijo Carl Philipp Emanuel.
- 1715 Nace su hijo Gottfried Bernhard.
- 1716 No consigue el puesto de maestro de capilla y decide abandonar Weimar.
- 1717 Se hace cargo de la dirección de la orquesta de cámara del príncipe de Anhalt-Cöthen, lo que le estimula para crear música profana. Entre las obras que compuso durante este periodo figuran el *Concierto en re menor para dos violines* y la *Suite No. 2 para flauta y cuerdas*.
- 1720 Comienza el *Volumen de ejercicios para clavicordio* para su hijo Friedmann. Termina la *Partita No. 2 en re menor*. Su mujer, María Bárbara, muere repentinamente.
- 1721 Se casa con Anna Magdalena Wilcken, soprano de la corte vecina de Anhalt-Zerbest. Completa seis conciertos para orquesta conocidos como *Conciertos brandenbureses*, dedicados a Christian Ludwig, margrave de esa ciudad.
- 1722 Termina *El clave bien temperado, libro 1*.
- 1723 Después de dudar, acepta el puesto de cantor en la Escuela de Santo Tomás, en Leipzig, y de maestro de iglesia en la misma ciudad, uno de los puestos musicales clave en toda Alemania. Bach y el Consejo de los ciudadanos empiezan rápidamente a tener conflictos. Mantendrán una relación polémica durante 27 años. Compose *Magnificat*.
- 1724 Durante la celebración de la Pascua se interpreta por primera vez la *Pasión según San Juan* en la iglesia de San Nicolás, de Leipzig.
- 1729 Termina la *Pasión según San Mateo*, interpretada el Viernes Santo en la iglesia de Santo Tomás.

- 1732 Nace su hijo Johann Christoph Friedrich.
- 1733 Compone *Kyrie* y *Gloria* de la majestuosa *Misa en si menor*, dedicada al príncipe Augusto III, soberano católico de Sajonia y de Polonia. Es posible que en 1747 se hubiese aumentado y revisado esta obra.
- 1735 Nace Johann Christian. Se publica el *Concierto italiano en fa mayor*.
- 1736 Augusto III, príncipe de Sajonia, le concedió el título de Compositor de la Corte.
- 1738 Augusto III intercede en favor de Bach y pone término a su eterna y encendida polémica con el rector de la Escuela de Santo Tomás, Johann August Ernst, acerca de las obligaciones del cantor. Bach se dedica a la música profana.
- 1742 Se publican las *Variaciones Goldberg*, una composición para clavicordio escrita años atrás. Acaba el segundo libro de *El clave bien temperado*.
- 1746 Su alumno J.G. Schöler publica seis coros para órgano, basados en obras anteriores. Compone la *Misa en fa mayor*.
- 1747 Visita la corte de Federico el Grande en Postdam. De regreso a Leipzig compone *La ofrenda musical*, una obra basada en un tema sugerido por el Rey, a quien está dedicada.
- 1749 Comienza la monumental *Arte de la fuga*. Su vista, deteriorada desde hacía algunos años, empeora.
- 1750 Las dos operaciones a las que se somete para recuperar la visión no tienen éxito. Su salud empeora. Muere el 28 de julio a causa de un ataque de apoplejía.

I.2. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

El mundo social y político en el que sucedió el nacimiento de Bach fue el que comenzó con Luis XIV, el Rey Sol de Francia, un rey absoluto, amigo de la música, que había conducido el arte francés hasta una gran altura suministrándole las instituciones para desarrollarse y para proveerse de un estilo nacional propio; y terminó con Federico II “el Grande” de Prusia, un rey flautista, sabio administrador del Estado, hábil caudillo, mecenas y árbitro de una Europa sacudida y en ruinas por las guerras de sucesión: la española y la austríaca.

Las transformaciones políticas en esta época fueron muy importantes, pero las desgracias y decadencia se arrastraban desde decenios con la Guerra de los Treinta Años, que había herido particularmente la nación germánica; el imperio se había desmembrado en un mosaico de 350 Estados autónomos respecto al emperador, políticamente ligados a naciones diversas como Suecia, Dinamarca y Francia (Baste, 1991: 190).

Cuando Bach nació, habían aumentado en Alemania las grandes posesiones de la nobleza. Expulsados los campesinos de gran parte de sus propiedades, se había formado un inmenso proletariado agrícola. Por lo tanto, la Alemania del tiempo de Bach era un conjunto de Estados con una clase campesina arruinada, dominada por un régimen agrario duro y opresivo. Sin embargo, estaba claro que el desarrollo de los tiempos y la dureza de la vida para gran parte de la población, no podían cerrar el espacio para los nuevos hechos que se estaban delineando en Europa. La tecnología y la ciencia avanzaban en todos los frentes. El ilustrado Federico II fundó en Berlín la Academia de las Ciencias en 1700. Europa, en sus inquietudes y desgracias, había vivido decenios de dolor y de sacrificio; pero en ese tiempo avanzaba por el mundo de la inteligencia y del arte. La civilización europea se hallaba por entero en movimiento; la música no sólo se desarrollaba, sino que, “explotaba” un momento de gran esplendor (Baste, 1991: 190).

La música de la primera mitad del Setecientos se basó sobre algunas fechas y nombres fundamentales que cambiaron la historia. En 1723 Bach se convirtió en *Thomaskantor*, es decir, maestro de canto de la escuela de Santo Tomás en Leipzig, mientras Haendel recibió el nombramiento de director de orquesta en Londres. Jean Philippe Rameau publicó en 1722 el “*Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*” y Bach dictó la suprema ley de la tonalidad desde “*El clave bien temperado*”. Georg Philipp Telemann (1681-1767) dirigió la música de cinco iglesias y el Collegium Musicum de Hamburgo. Domenico Scarlatti (1685-1757) dejó Roma y se trasladó a Lisboa. Antonio Vivaldi (1678-1741) publicó “*Il cimento dell' armonia e dell' invenzione*”, que contiene *Las Cuatro Estaciones*. Benedetto Marcello (1686-1739) imprimió su *Teatro a la moda*. Francois Couperin (1668-1733) publicó los *Conciertos* y las *Apoteosis*. En 1725 murió Alessandro Scarlatti. Todo esto no es sólo una lista de fechas y nombres, en su momento se trató de una revolución musical. Son datos que hacen la historia de la música, no sólo del Setecientos, sino que

determinaron los tiempos futuros. Todavía hoy se perciben las consecuencias de estos acontecimientos, los cuales sucedieron entre los primeros veinticinco años del siglo XVIII (Baste, 1991: 190).

En ese clima, en aquel preciso momento histórico nació y se desarrolló Bach. Es importante señalar que un momento determinante de esta evolución fue confiado en gran parte de Europa, a las escuelas. En Alemania casi todas las escuelas de latín (esenciales para ingresar a la Universidad) proveían un puesto de *Kantor* que, entre otras funciones, tenía a su cargo la educación musical. En muchas ciudades el servicio musical era un servicio público con cargo al presupuesto municipal y de la corte. El poder absolutista, el gran número de Estados autónomos, cortes, capillas, eclesiásticas o no, contribuyeron a aumentar la demanda de músicos: instrumentistas, profesores, compositores (Baste, 1991: 192).

El futuro autor de "*La Pasión según San Mateo*" no pudo dejar de sentir la influencia de este fermento intelectual, científico y artístico. Bach fue, en primer lugar, un hombre de cultura, no sólo musical, sino también religiosa, filosófica y humanística (Baste, 1991: 194).

Terminados los estudios, Bach entró en la vida pública a principios del siglo, cuando en la vida espiritual y religiosa se dieron transformaciones de base que influyeron toda forma de pensamiento. Luterano por nacimiento y por educación, Bach fue un ortodoxo, fiel a un esquema severo de fe y de práctica. Próximo aún a la doctrina tradicional protestante, había desaparecido el *Pietismo*, corriente religiosa nacida en el Seiscientos que tendía a revalorizar la interioridad de la fe y el rigor moral, contra el ritualismo externo. Ciertamente, Bach permaneció siempre fiel a la ortodoxia luterana, pero no se debe menospreciar la influencia que ejerció el *Pietismo* en su época ni, por lo tanto, la que pudo haber tenido especialmente en un nivel interior, sobre el músico en formación, sobre el hombre, especialmente sobre el hombre religioso. También Bach debió sentirse atraído por un movimiento que puso en un mismo plano el racionalismo de la doctrina luterana, el fervor personal de la fe y la acción cristiana. De esta forma, rigor luterano por una parte e intensa devoción por la otra, fue el sentido profundo de una vida interior y religiosa la que debió informar y conformar la totalidad de la obra musical de Bach (Baste, 1991: 194).

I.3. ANÁLISIS MUSICAL¹

Preludio, Fuga y Allegro BWV 998

Esta obra pertenece al catálogo de obras para Laúd, que comprenden BWV 995 al 1000, más la Suite 1006^a. Fue compuesta alrededor del año 1740 en Leipzig.

Preludio

Escrito en "style brisé²", esta obra logra una contextura musical elegante, sutil y variada. La pieza, a pesar de que se presenta sólo como un grupo de notas escritas en línea, no tiene una melodía única, sino más bien una serie de fragmentos melódicos y armonías arpegiadas. Los acordes son esparcidos a lo largo de las diferentes voces.

J. S. Bach

A motivo a motivo b

Re Sol Re do # dis 7 Re si 7 Mi La

B

si Mi7 La Re La sol # dis 7

La 7 fa # dis Si 7 mi fa # dis 7 Si 7 mi

¹ Las letras mayúsculas encerradas en pequeños cuadros indican las secciones de las obras analizadas.

² Style brisé o estilo que consiste en tocar los acordes de forma arpegiada. Alcanzó su apogeo con los laudistas franceses del s. XVII y fue imitado por los ejecutantes de instrumentos de teclado durante todo el período barroco.

1. (A) La primera frase de seis compases en la tónica, luego modula al quinto grado "La³" (B) con una cadencia de II y V en la nueva tonalidad. Se repite casi idéntica la frase y vuelve a modular pero ahora al II grado "mi" (C) haciendo la misma cadencia de II y V de la nueva tonalidad. Es de notar que los dos pequeños motivos al comienzo del Preludio se presentan repetidamente a lo largo de toda la pieza, dando un ejemplo admirable de desarrollo temático.

11 **C** motivo a motivo b motivo a en movimiento contrario

mi La Re Sol Do Fa# si

2. Ya en "mi" (C), hay una progresión armónica de tres compases que desemboca en el sexto grado "si". Se intensifica la presencia del bajo dando con esto una sensación de movimiento.

14 **D** motivo a motivo b

si mi si la dis si Sol

17 Do#7 fa# sol#7 Do#7 fa#

3. (D) Otra vez la frase de seis compases para llegar a "fa sostenido".

³ Entiéndase como tonalidad mayor cuando la letra inicial sea mayúscula y como menor cuando inicie con minúscula (Mi = Mi Mayor; mi = mi menor).

19 **E** motivo *a* motivo *a* en movimiento contrario

22 motivo *a* motivo *b*

fa # Si 7 mi La Re Sol Re Sol

4. (E) Empieza una progresión de cuatro compases en intervallos de cuarta -aunque cambian ligeramente el final del compás prototipo- y luego viene una cadencia que modula a Sol.

25 **F** motivo *a* motivo *b*

28

Sol Do Sol fa # dis Sol mi 7 La Re La 7 Re

5. (F) Aquí se toca el inicio de la frase principal, sin embargo, empieza a variar -aún así sigue el mismo patrón armónico- y resuelve a la tónica (Re).

30 **G** motivo *a* motivo *b* alterado motivo *b*

33

Re 7 Sol 7 do sos 7 fa sos 7 si 7 mi 7 La 7 si 7 La 7 Re

6. (G) Sigue una progresión a intervallos de cuarta que va a "La" seguida de una cadencia para llegar a "Re". La progresión utiliza el motivo *a* al principio y se forma otra voz modificando el

motivo *b*. Otra vez se intensifican los bajos. A partir del compás 33, se presenta el motivo *a* constante en los tiempos 1 y 3 de cada compás.

H

36 Re 7 sol fa sos dis sol

39 Mib Mi7 La Re mi La7 Re

7. (H) Aquí aparece la parte climática de la obra. Se rompe el ritmo constante que tenía la pieza y se hace una inflexión armónica a sol para luego regresar a la tónica mediante una cadencia de II, V y I. Otra vez se hace uso preferente del motivo *a*.

I

42 Re Sol Re Re 7 Sol

45 Re do # dis Re La 7 Re La 7 Re

8. (I) Aquí comienza la coda retomando los primeros tres compases de la frase principal y luego se hace un juego de dominantes y tónicas, de motivos *a* y *b*, al tiempo que se va dando la sensación de final.

Fuga

Antes de entrar al análisis quiero hacer notar una relación del Preludio con la Fuga:

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and common time. The subject (Sujeto) is a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The response (Respuesta) is a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note F#, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B, a quarter note A, and a quarter note G. The subject and response are related by a fifth interval.

La relación se puede percibir en las tres primeras notas de la Fuga: son idénticas al motivo *a* del Preludio y ambos motivos empiezan en tiempo débil.

Análisis

Esta pieza tiene una estructura ternaria (ABA) y va de lo complejo a lo sencillo, esto es, el contrapunto más complejo aparece en la exposición, mientras que en la sección B se ve una desintegración gradual del material del sujeto, hasta llegar a la repetición literal de la sección A.

A	B	A
1-29	29-77	77-103

Estructura general de la Fuga BWV 998

Sujeto y Respuesta

A diferencia del sujeto, con línea melódica (frase) de grado conjunto y dividida en dos por un salto de quinta descendente, la Respuesta (tonal⁴) tiene en su primera parte, entre la primer nota y la segunda, un salto de tercera descendente (la, fa#) y, en la segunda parte, tiene un salto de tercera ascendente en las primeras dos notas (re, fa#). Sin embargo, otras veces en que se presenta la respuesta, su segunda parte no tiene el salto y esto hará que tenga una función estructural importante tanto en la sección A como en la sección B.

⁴ Respuesta Tonal: Consiste en una imitación libre del sujeto y no en una imitación rigurosa de éste (respuesta real). Zamacois, Joaquín. (1982). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

Sección A

Esta fuga no presenta un contra-sujeto, en el contrapunto a la Respuesta se introducen figuras de octavos.

Esquema de la sección A

Compases Voces	1-3	3-5	7-9	11-13	13-15	15-17	17-20	21-23	23-28	25-27	27-28	28-29
1	S*						PRO	R		PRO		CADENCIA
2							GRE			GRE	parte 2 del sujeto	Y FIN
3		R**	S	R	R	S	SIÓN		parte 2 del sujeto***			DE LA SECCIÓN A

* Sujeto

** Respuesta

*** El Sujeto lo divido en dos partes. La parte dos del sujeto se presenta cinco veces consecutivas hacia la conclusión de la sección A de la pieza.

Sujeto

Allegro

La estructura de esta pieza es A-B, ambas con puntillos de repetición. La medida del compás es de 3/8 y está escrito a dos voces. El ritmo de dieciseisavos en la voz superior es constante en todo el Allegro exceptuando las cadencias donde cambia a octavos o a cuartos; en la voz del bajo el ritmo está cambiando constantemente (cuarto-silencio de octavo; cuarto-octavo; octavo-octavo-octavo; silencio de octavo-octavo-octavo; octavo-silencio de octavo-octavo).

La sección A consta de treinta y dos compases. Empieza en la tonalidad de Re y acaba en la tonalidad de La (dominante).

A Allegro

1. (A) En los dos primeros compases se expone la escala descendente de “Re” dividida por un salto ascendente de cuarta entre ambos compases a manera de presentación y confirmación de la tonalidad. Después, ya se da paso a una línea melódica más activa en el bajo.

7 **B**

13 **C**

2. Empiezan las progresiones. La primera ascendente (B), donde el bajo parece dar dirección a la línea melódica de la voz superior; y la segunda descendente (C), donde el ritmo del bajo se mantiene constante en octavo mientras que la línea melódica de la voz superior intercala en un compás, una escala ascendente y en el otro compás, la línea melódica dibuja un acorde.

19 **D**

3. Al finalizar la segunda progresión se expone transportado a “La” el material de los cuatro compases del inicio (D).

26 **E**

4. Una coda finaliza la sección A (E). Aquí se presenta por primera vez el motivo “a” del Preludio pero contraído a dieciseisavos. Este motivo que se presenta tres veces será muy recurrente en la sección B.

La sección B tiene una extensión de 64 compases siendo el doble de larga que la sección A. Empieza en la dominante (La), tiene una inflexión muy marcada a “mi y Mi” por los compases 53 al 59 y finaliza en “Re”. El motivo a del Preludio se vuelve característico de esta sección pues se presenta muy constantemente y manejado de diferentes maneras.

5. (F) Comienza una frase de cuatro compases donde se presentan los motivos *a* y *b* (este último en movimiento contrario) del Preludio. Luego se presenta otra vez esta misma frase pero una quinta abajo (G).

6. (H) Como en la coda de la sección A, en esta frase de cuatro compases se presenta tres veces el motivo *a* pero en movimiento contrario.

7. Inmediatamente después, en las dos frases siguientes, Bach trata este material melódico de dos diferentes formas:

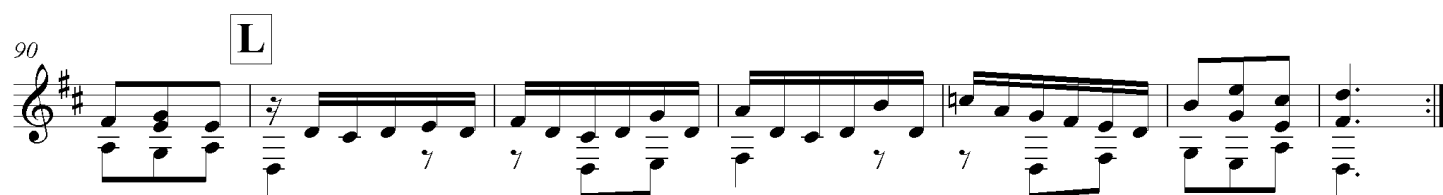
- (I) Escribe igual la línea melódica de la voz superior pero una octava abajo; y en la voz del bajo, aparte de octavarla, cambia el ritmo de cuarto-silencio de octavo por compás a octavo-silencio de octavo-octavo por compás.
- (J) Escribe otra vez tres veces el motivo *a* en movimiento contrario pero cada vez que aparece, ha descendido una segunda. El bajo mantiene el ritmo de la frase anterior pero se modifica ligeramente la melodía.

Bach emplea a lo largo de toda la pieza el motivo *a* del Preludio, poniéndolo en frases de cuatro compases y utilizándolo ya sea en movimiento contrario o no; y a su vez dichas frases también las va modificando como en los compases del 41 al 52 y de otras formas.

motivo *b* del Preludio en mov contrario y retrógrado



8. (K) Aquí Bach utiliza el motivo *b* del Preludio pero en movimiento contrario y retrógrado.



9. (L) La coda con la que finaliza la sección B y concluye la pieza, es la misma coda de la sección A pero modificada para poder acabar la obra en la tonalidad principal.

I.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

En la música barroca la característica principal que se busca en la interpretación, es lograr la expresión de sentimientos, afectos, emociones y estados de ánimo. En esta música, además existe una importante tradición en la ornamentación específica de cada pieza. Por lo tanto, para abordar este periodo es necesario que el intérprete realice un trabajo de investigación sobre los aspectos técnicos y estilísticos de aquello que va a ejecutar, con el fin de adquirir pleno dominio de la música a interpretar sobre el escenario.

Preludio:

Al ser una pieza al “style briséé” sugiero digitar la obra de tal manera que cada armonía, en cada una de sus notas -en la medida de lo posible- vibre en todas sus voces el tiempo justo, de tal modo que cada armonía se escuche con nitidez y quede ergo “disuelta” con la siguiente.

Fuga:

El uso de cuerdas al aire puede ayudar a liberar tensión en la mano izquierda. Si bien es cierto que esto puede desequilibrar un poco el timbre, debe tomarse en cuenta ya que la obra tiene muchos pasajes en donde la mano acumula mucha tensión debido a las posiciones difíciles que se realizan.

Allegro:

Como su nombre lo indica, esta pieza es una obra ágil y debe de estar resuelta técnicamente para que no dé problema alguno durante su ejecución. Propongo algunos recursos técnicos para la realización de diversos pasajes que pueden tomarse en cuenta a la hora de digitar esta pieza.

1. En melodías que tengan dibujos de arpeggio o con saltos, preparar la mano derecha. Esto es poner los dedos de dicha mano sobre las cuerdas desde en donde se tocará la melodía con el fin de dar estabilidad a la mano, economizar movimientos y darle fluidez al pasaje. Esta preparación de la mano derecha, a mí en lo personal, me da seguridad al tocar un pasaje con estas características (Fig. 1).
2. En melodías que tengan dibujo de arpeggio o con saltos, anticipar dedos en la mano izquierda. Esto es para ganar estabilidad en dicha mano y para economizar energía haciendo menos movimientos (Fig. 1).
3. En melodías donde hay bordados y donde sean dibujos melódicos descendentes de dos notas en una cuerda, es conveniente pisar en un sólo movimiento las dos notas para ahorrar movimientos y también de ese modo es más fácil dar fluidez al pasaje en cuestión (Fig. 1).

4. También se puede pisar dos notas al mismo tiempo en intervalos armónicos consecutivos (Fig. 1).

Figura 1 (los números sobre las casillas indican la sugerencia)

The image shows a musical score for guitar, starting at measure 85. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a series of chords and melodic lines. Above the staff, there are several groups of numbers indicating fingerings or suggestions for specific notes. Below the staff, there are circled numbers 2, 3, and 4, which correspond to the suggestions mentioned in the caption. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

CAPÍTULO II

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE MOZART DE LA FLAUTA MÁGICA DE FERNANDO SOR

II.1. BIOGRAFÍA

Fernando Sor (1778 – 1839) fue un guitarrista y compositor nacido en Barcelona. Fue bautizado en la catedral de esta ciudad el 14 de febrero de 1778, hijo de una familia burguesa catalana de cierta educación, prosperidad y musicalidad. Vivió los primeros 35 años de su vida en España y posteriormente viajó a París, Londres, Berlín, Moscú y San Petersburgo. En España fue donde recibió su educación musical, estableció su carrera profesional y compuso muchas de sus obras. Representó un periodo significativo en su vida por su duración, su formación musical y sus logros materiales y artísticos (Jeffery, 1977: 11).

Sor descendió de una familia de militares con una posición social holgada, por lo cual se esperaba que siguiera una carrera militar o administrativa, pero a la vez también pudo estudiar música en el Monasterio de Montserrat durante su infancia. Su familia era respetada y próspera, sin embargo, esta prosperidad no era enorme. Su padre no fue indiferente hacia la música, incluso cantaba y alguna vez llevó a Sor a la ópera italiana. Parece que su padre estuvo dispuesto a apoyar la educación musical de su hijo, en tanto no interfiriera con su supuesto destino militar, pero al morir su padre, unos años más tarde, a su madre no le quedó suficiente dinero para permitirle continuar con los estudios musicales. Sin embargo, el nuevo Abad del Monasterio de Montserrat, Josef Arredondo, escuchó sobre Fernando y ofreció llevarlo a la Escolanía o coro de la escuela del famoso monasterio (Jeffery, 1977: 13).

Josef Arredondo se convirtió en Abad de Montserrat en 1789, por lo tanto, se ubica la llegada de Sor al monasterio en 1789 ó 1790, cuando tenía 11 ó 12 años. Cuando era niño solía tocar la guitarra de su padre y continuó con el instrumento en Montserrat. A pesar de la formación en música religiosa que recibió en el monasterio, por el resto de su vida su actividad se dirigió, en su mayoría, hacia la música secular y no a la sacra (Jeffery, 1977: 14).

Durante el periodo en el cual residió en España, Sor compuso una ópera, una cantata, un motete, canciones patrióticas españolas y obras para guitarra sola, así como varias seguidillas españolas para voz y guitarra o piano. Lamentablemente, las sinfonías y cuartetos de cuerdas que se sabe compuso durante este tiempo han desaparecido. Las obras que sobrevivieron muestran a un hombre muy consciente de la tradición española quien contribuyó con ésta por medio de sus seguidillas, pero que a la vez se interesó por la ópera italiana, por Mozart y Haydn (Jeffery, 1977: 11).

Fernando Sor estuvo en París de 1813 a 1815 donde ya era conocido como compositor y contó con muchos amigos franceses. En esos momentos, Napoleón estaba aún en el poder (Jeffery, 1977: 43).

Durante 1815 estuvo en Inglaterra, donde fue reconocido como compositor de óperas y ballets. En 1823 viajó a Rusia donde escribió y presentó el ballet *Hércules y Onfalia* con motivo de la coronación del Zar Nicolás I. En 1827 decidió vivir el resto de su vida en París. Compuso el *Método para guitarra* publicado en 1830 que fue traducido en varios idiomas.

Sor se enfermó gravemente en 1838, un año después de la muerte de su hermana. En marzo de 1839, en una carta dirigida a la Reina de Francia, escribió que había sido víctima de una enfermedad del pecho y la garganta durante ocho meses. Falleció el 10 de julio de 1839 (Jeffery, 1977: 114).

II.2. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

La vida musical en Barcelona a finales del siglo XVIII estaba dominada por la ópera italiana, y ésta a su vez ejerció una enorme influencia a través de toda Europa. Cuando era niño en 1780 Sor escuchó óperas italianas tales como *Giulio Sabino* de Sarti, y posteriormente en 1790, esta influencia continuaba. La ciudad tuvo una nueva casa de ópera construida en 1788 después de un incendio en 1787. En 1790 una compañía italiana dirigida por el compositor italiano Tozzi residió ahí. El administrador del teatro, Caetano Gispert, era amigo de la familia de Sor y padrino de su hermano menor Carlos. Gispert fue considerado como un buen profesor de música en Barcelona en 1793, y Sor no se contentó con mirar y escuchar e intentó componer (Jeffery, 1977: 16).

Posteriormente, toda España excepto Cádiz fue ocupada por los franceses, quienes, no obstante de ser conquistadores extranjeros, para algunos representaban los ideales de la Revolución Francesa. De algún modo en estos ideales podría encontrarse el significado de una España reformada. Muchos ciudadanos españoles al ver a su propio gobierno inepto y corrupto, prefirieron aceptar la ocupación francesa. Eran conocidos como los “afrancesados”, y como anteponían los ideales liberales al ciego patriotismo, como al parecer ante las circunstancias habían elegido el lado perdedor, fueron atacados en años posteriores. Sor fue uno de ellos (Jeffery, 1977: 22).

Durante 1808, cuando Napoleón Bonaparte invadió España, Sor escribió música nacionalista para la guitarra acompañada por líricas patrióticas. Después de la derrota del ejército español, aceptó un puesto administrativo en el gobierno de ocupación, bajo la monarquía de José Bonaparte. Posteriormente, tras la expulsión de los franceses en 1813, Sor y otros artistas y aristócratas que simpatizaron con los franceses abandonaron España por miedo a las represalias. Se fue a París donde hizo amistad con muchos músicos, entre ellos, el guitarrista español Dionisio Aguado, para quien compuso el dueto Op. 41, Les Deux Amis, “Los dos amigos”, en el cual una parte está marcada "Sor" y la otra "Aguado" (Wikipedia, 2009).

La música que compuso Sor en España muestra ciertas diferencias al compararla con la escrita posteriormente fuera de su país. Las obras tempranas para guitarra tienen vigor, las posteriores delicadeza; las primeras seguidillas claramente están basadas en una tradición viva, mientras los boleros tardíos muestran la desintegración del exilio (Jeffery, 1977: 11).

Gran parte de la educación musical que Fernando Sor recibió durante su infancia se relacionó con Montserrat, el cual actualmente sigue siendo un monasterio y aún tiene una famosa escuela de coro. Sin embargo, muchos de los edificios que el guitarrista conoció ya han desaparecido y el lugar ha perdido su aislamiento convirtiéndose en una atracción turística (Jeffery, 1977: 14).

II.3. ANÁLISIS MUSICAL

El singspiel *Die Zauberflöte*⁵ fue el último estreno de Wolfgang A. Mozart, quien dirigió las primeras representaciones, muriendo cuando la obra aún se encontraba en cartel. Está dividida en dos actos y su libreto es obra de Emanuel Schikaneder. Se estrenó en el Theater an der Wien de Viena el 30 de septiembre de 1791 (Salinas, 2007).

La historia se desarrolla en antiguo Egipto. Tamino y Papageno, engañados por la Reina de la Noche, emprenden el rescate de Pamina, prisionera del malvado mago Sarastro. El inicial traslado físico se convierte en un viaje interior, Sarastro se revela como un sabio espiritual y justo, la Reina de la Noche como un ser irracional y perverso (Salinas, 2007).

Fernando Sor toma como tema el coro de Monostatos y sus esclavos “Das klinget so herrlich” (¡Qué sonidos tan magníficos!)⁶, que cantan tras quedar hechizados por la mágica melodía que toca Papageno en sus campanillas (glockenspiel), provocando que se marchen bailando contra su voluntad, y forma parte del final del acto I (Salinas, 2007).

Mozart elabora la melodía en dos periodos, repitiendo el segundo a tres voces con acompañamiento de glockenspiel y cuerdas (Salinas, 2007).

⁵ La Flauta Mágica en alemán.

⁶ El título del aria, aparece en la portada de la edición original de la obra de Sor en italiano como: *O cara Armonia*.

Musical score for Tenor I, Tenor II, and Bass. The score is in G major (one sharp) and common time. The Tenor I and II parts are in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. The word "CHORUS" is written below the Tenor I and II staves. The music consists of a series of chords and intervals, with the Tenor I and II parts often moving in parallel motion.

Musical score for Tenor (T) and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and common time. The Tenor part is in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. The measure number "9" is written above the Tenor staff. The music consists of a series of chords and intervals, with the Tenor part often moving in parallel motion.

Musical score for Tenor (T) and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and common time. The Tenor part is in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. The measure number "18" is written above the Tenor staff. The music consists of a series of chords and intervals, with the Tenor part often moving in parallel motion.

Tema original del aria "Das klinget so herrlich" de la ópera La Flauta Mágica

Sor conserva la dirección de la melodía, aunque en algunos lugares la conduce en sentido contrario, acompañándola con un ostinato en la segunda cuerda, como imitando al glockenspiel, además de que la transporta a la tonalidad de Mi mayor, para mayor comodidad en la guitarra (Salinas, 2007).

Andante Moderato

THEME.

for the 2^d time

Elaboración de Sor al aria "Das klinget so herrlich" de la Flauta Mágica de Mozart

Las variaciones de Sor fueron editadas el 1 de Mayo de 1821 en Londres, tres años más tarde de la primera gran representación de *La Flauta Mágica* en la ciudad del Támesis, y están dedicadas a Carlos Sor, hermano del compositor. Constan de una introducción elaborada por Sor de contenido dramático, la exposición del tema, cinco variaciones y coda (Salinas, 2007).

# de compases	1 a 24	25 a 40	41 a 56	57 a 72	73 a 89	90 a 106	107 a 123	124 a 146
Estructuras	Introducción (4/4)	Tema Motivo anacrucico con acompañamiento de dieciseisavos (2/4)	1ª Variación Presenta el tema de manera ornamentada cromáticamente en forma de ligados y escalas (2/4)	2ª Variación Utiliza la cabeza del tema en modo menor y en un registro grave (2/4)	3ª Variación Utiliza el tema en un registro medio acompañado de contracantos (2/4)	4ª Variación Toma el motivo en forma de octavas, terceras y acordes arpegiados (2/4)	5ª Variación Muestra el tema acompañado por un ornamento sobre la segunda cuerda en forma de tresillos (2/4)	Coda y final Presenta diversos arpegios y escalas a gran velocidad (2/4)
Tonalidad	mi con cadencia al V grado	Mi	Mi	mi	Mi	Mi	Mi	Mi

II.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

La introducción se toca a manera de obertura, con una carga dramática, profunda y contrastante al tema, requiere de gran sonoridad en el inicio y sutileza al comenzar las frases siguientes (Salinas, 2007).

Las variaciones 1, 4 y 5 deberán ser una gran muestra de virtuosismo, pero sin dejar de lado la delimitación sutil de las frases dejando sonar un poquito más las notas más agudas. Las variaciones 2 y 3 son de carácter meditativo, misterioso y lírico (Salinas, 2007).

En la coda hay que tener cuidado con la conducción de la melodía ya que como se están ejecutando muchos arpegios se tiende a descuidar el sentido de las frases. Esta parte es el clímax de la obra y, como tal, debe ser de un carácter fuerte y conclusivo. En la última escala que se repite dos veces, se recomienda ejecutarla con digitaciones diferentes para darle un toque tímbrico interesante.

CAPÍTULO III

LA CATEDRAL (PRELUDIO, ANDANTE RELIGIOSO, ALLEGRO SOLEMNE) DE AGUSTÍN BARRIOS

III.1. BIOGRAFÍA

Agustín Barrios (1885 – 1944) nació en Paraguay en San Juan Bautista de las Misiones. Fue un músico miembro de una familia numerosa, sus siete hermanos tocaban un instrumento cada uno (epdlp, 2009). A los ocho años de edad tocó el arpa, la flauta y el violín en una orquestina familiar, dedicándose luego a la guitarra (Paris, 1989: 60). A la edad de 13 años ya interpretaba piezas de Tárrega, Viñas, Arcas y Pargá. Recibió una beca del Colegio Nacional de Asunción donde recibió lecciones de Sosa Escalada y Nicolino Pellegrini, y además de música, estudió matemáticas, periodismo y literatura (epdlp, 2009).

Musicalmente, fue un gran improvisador y su creatividad le permitió componer más de 300 piezas para guitarra. En su música se puede apreciar una gran creatividad e inspiración combinada con un gran conocimiento técnico de la capacidad armónica de la guitarra. Su conocimiento de la ciencia armónica le permitió componer en varios estilos como barroco, clásico, romántico y descriptivo (epdlp, 2009).

Su música tiene un carácter folclórico, imitativo y religioso. Compuso preludios, estudios, vales, mazurcas, tarantelas y romanzas. Además, Barrios interpretó gran cantidad de música popular y sus composiciones se basan en cantos y danzas de toda América Latina como: cueca, estilo, maxixa, milonga, pericón, tango, zamba y zapateado (epdlp, 2009).

Además de Paraguay, Agustín Barrios vivió en Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Costa Rica y El Salvador. Durante los años 1934 – 1936 viajó a Europa, tocando en Bélgica, Alemania, España e Inglaterra. En 1932 comenzó a llamarse Nitsuga Mangoré, el Paganini de la guitarra de las selvas del Paraguay. Nitsuga (Agustín escrito al revés) y Mangoré (un legendario jefe guaraní que luchó ante la conquista española) (epdlp, 2009).

Agustín Barrios fue el primer guitarrista en grabar música para guitarra de forma comercial en discos de 78 rpm. Ofreció conciertos desde 1906 hasta su muerte (epdlp, 2009).

Falleció en San Salvador el 7 de agosto de 1944, a la edad de 59 años, de un infarto de miocardio. Sus últimas palabras fueron registradas por sus alumnos “no temo al pasado pero no sé si podré superar el misterio de la noche” (Szarán, 2009).

III.2. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Durante su infancia, Agustín Barrios, comenzó a tocar la guitarra en su pueblo natal, integrando ocasionalmente la “Orquesta Barrios” conformada por miembros de su familia. En 1898 fue escuchado por Gustavo Sosa Escalada, principal propulsor del movimiento guitarrístico paraguayo, quien le aconsejó trasladarse a la capital para estudiar en el Instituto Paraguayo. En Asunción, paralelamente a sus estudios musicales, cursó estudios secundarios en el Colegio Nacional de periodismo y dibujo. En 1903, como alumno, actuó por primera vez en el escenario del Teatro Municipal de Asunción. En 1908 se presentó como solista en el Teatro Granados, acompañado por la Orquesta dirigida por Nicolino Pellegrini, tocando a dúo con Sosa Escalada sus propios arreglos y variaciones sobre aires nacionales. Durante 1910 emprendió su primera gira artística que inició en la ciudad argentina de Corrientes, prolongándose a otras provincias, a Buenos Aires y Santiago de Chile. Regresó a Paraguay después de doce años, lapso en el cual, aparte de sus actuaciones, completó su formación musical (Szarán, 2009).

A partir de 1912 se estableció durante cuatro años en Montevideo, Uruguay, donde conoció a Martín Borda y Pagola quien fue amigo, confidente y depositario de sus manuscritos durante décadas. En 1916 se dirigió a Brasil, primero a Sao Paulo y luego recorrió ciudades y pueblos de todo el país durante quince años, solamente interrumpidos por giras a otros países y una breve estadía en Paraguay. En 1922 regresó al país permaneciendo pocos meses y ofreció junto a su hermano Francisco -dramaturgo y poeta- numerosos conciertos y recitales en la capital y el interior, alternando las interpretaciones instrumentales con lectura de poemas. En ocasiones actuó en dúo de guitarras

con su maestro Sosa Escalada y otras con Dionisio Basualdo. En 1923, esta vez con su hermano, realizó una breve gira por países de América. En 1925 partió nuevamente para Brasil dando inicio a un extenso recorrido por el mundo entero sin regresar, hasta su muerte, a Paraguay. Ese año, en la ciudad de Pelotas contrajo matrimonio con Gloria, de nacionalidad brasileña, quien fue su compañera inseparable hasta sus últimos días. El guitarrista era de carácter excéntrico y ciclotímico, sufría de largos períodos depresivos en los cuales incluso abandonaba la práctica de la guitarra y la creación, recurriendo a sus amigos en busca de apoyo moral; otros días dominado por la euforia se encerraba a estudiar y a componer de manera obsesiva, sin control del tiempo (Szarán, 2009).

Hacia 1930, aconsejado por empresarios artísticos que deseaban explotar como publicidad su misterioso y profundo rostro de marcados rasgos indígenas, fue que adoptó el sobrenombre de Nitsuga Mangoré. En sus actuaciones de ese tiempo, en las que se le presentaba como el Paganini de la guitarra de las junglas del Paraguay, en la primera parte actuaba vestido de frac y en la segunda, con atuendo de cacique indígena. Esta modalidad generaba considerable atractivo en el gran público y fuertes críticas entre los especialistas. A mediados de la década de los 30's aconsejado por sus amigos, decidió no utilizar más dicho sobrenombre, aunque hasta la fecha en numerosas regiones de América se le conoce más como: Mangoré (Szarán, 2009).

En 1932 y 1933 ofreció conciertos en Puerto España, Trinidad, Venezuela, Colombia, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, Honduras, Guatemala y México. En 1934 con el apoyo de Tomás Salomini, diplomático paraguayo, viajó primero a Cuba y luego a Europa donde dio conciertos en el Real Conservatorio de Bruselas, Bélgica y otras ciudades europeas, así como audiciones en Berlín, Alemania. En 1936 regresó a Venezuela donde ofreció más de veinte recitales, en 1937 se presentó en Puerto Príncipe, Haití y República Dominicana y en 1938 en Costa Rica y México. Estando en México le sobrevino la crisis de una antigua enfermedad, la sífilis, y las primeras afecciones del corazón. En 1939 recibió el ofrecimiento del Presidente de El Salvador de establecerse en dicho país para impulsar la creación de una escuela guitarrística, siendo nombrado profesor de guitarra del Conservatorio de Música de San Salvador, donde formó a numerosos discípulos y fue considerado en la posteridad como genio nacional de ese país (Szarán, 2009).

Barrios fue gran amante de la cultura en general, se interesó por la filosofía, la poesía y la teología. Además de castellano y guaraní, la lengua nativa de Paraguay, entendió el francés, inglés y alemán (epdlp, 2009).

La mayoría de los estudiosos de su obra como Sila Godoy y Bacón Duarte Prado de Paraguay, Alirio Díaz de Venezuela, Abel Carlevaro de Uruguay, Leo Brouwer de Cuba, John Williams de Inglaterra y Richard Stover de EUA, coinciden plenamente acerca de la trascendencia y proyección universal de su obra, ubicando al compositor como el más destacado y representativo creador de música para guitarra en América. Observan además en su centenar de composiciones, la presencia de tres estilos bien definidos que aparecen de manera cronológica a lo largo de su vida, que se presentan en forma paralela a su propia formación técnica y experiencias personales. Así, en sus años juveniles descubrió el mundo sonoro del barroco a través de la figura de Bach, más tarde la fuerza romántica de la música de Chopin; ambos creadores ejercieron considerable influencia en la mayoría de sus composiciones. En otra faceta de su producción se destaca la presencia de ritmos y melodías de la música hispanoamericana como obras basadas en aires nacionales como cuecas, zambas, choros, tangos, habaneras, temas españoles, así como piezas populares del folklore paraguayo y otras inspiradas en la música de los aborígenes (Szarán, 2009).

Barrios como intérprete fue el primer concertista de guitarra en el mundo en realizar grabaciones. A partir de 1910 y hasta los últimos días de su vida, en 1944, grabó numerosos discos (Szarán, 2009).

III.3. ANÁLISIS MUSICAL

En cuanto a La Catedral, una de las obras maestras de Agustín Barrios, fue originalmente escrita en 1914 en dos movimientos: Andante Religioso y Allegro Solemne. La inspiración para estos movimientos se originó de una experiencia que Barrios tuvo en la Catedral de San José en Montevideo, Uruguay.

Un día pasando junto a la iglesia, escuchó música de J.S. Bach interpretada en el órgano de la catedral. El Andante Religioso representa la impresión de aquel momento. Después, Barrios abandonó la serena y religiosa atmósfera de la catedral y continuó caminando por la concurrida calle y el bullicioso mundo temporal, el Allegro Solemne representa esta contrastante impresión.

En 1938, en La Habana, Cuba, Barrios creó el Preludio subtítulo Saudade⁷, dedicado a su esposa Gloria. Posteriormente, agregó dicho Preludio al Andante Religioso y Allegro Solemne. En esta forma de 3 movimientos interpretó la obra durante sus últimos años.

Preludio

Escrito en “si” y con una estructura A-A'-Coda, Barrios presenta secuencias de acordes arpegiados con notas cantantes en la voz aguda que por su estructura rítmica (presente en las tres piezas de La Catedral) emulan el sonido de las campanas de una iglesia.

Lento



En este Preludio se utiliza en varias partes el efecto de campanela al dejar sonar la segunda cuerda al aire con la nota “Si” mientras que en la tercera y cuarta cuerda se tocan notas más agudas con lo cual se va exponiendo el discurso armónico. A lo largo de la pieza se hace uso frecuente de retardos y apoyaturas con lo que se va creando un juego de tensiones y distensiones.

En la Coda la textura ya no es tan polifónica, el fraseo es más libre y ondulante dejando al final un bloque de armónicos que desenlazan en una cadencia de V-I concluyendo este primer movimiento.

⁷ Nostálgico.

43 Coda

El paso paulatino de un acorde a otro, manteniendo la melodía y cambiando solamente las notas medias comprendidas en los arpeggios, le da un ambiente de mucha quietud a esta pieza que, de por sí, tiene la indicación de interpretarse lento, invitando al recogimiento espiritual que nos transmite la entrada a una catedral.

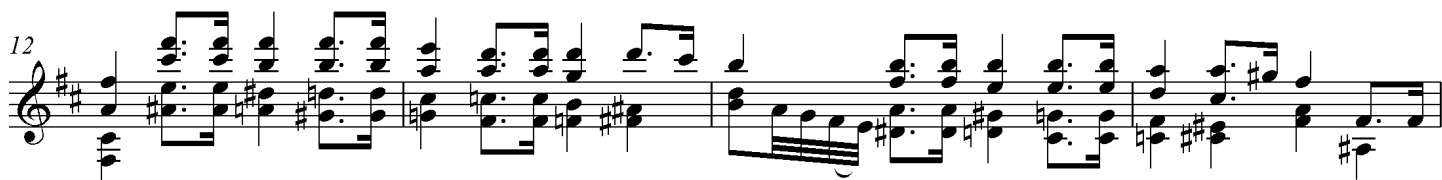
Andante Religioso

Este movimiento está en compás 4/4 y está escrito en su mayoría a tres voces, por momentos a manera de coral. Tiene una estructura binaria (A-B). Contrasta con el primero y el tercero, los cuales se componen de arpeggios. La parte A comprende los primeros doce compases y comienza con un acorde de “si” y una melodía que sugiere el tocar de campanas.

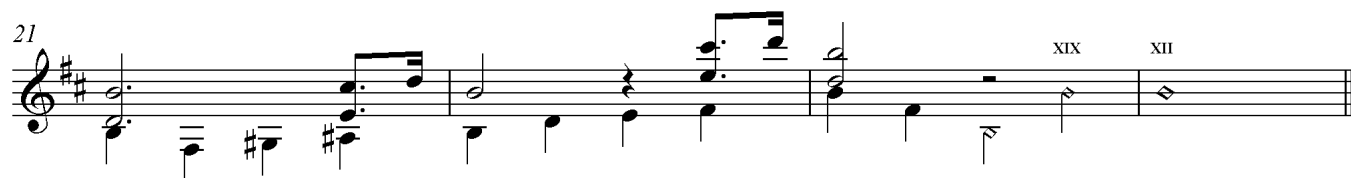
Andante religioso

La sección A termina en el compás doce con el acorde de Fa# (dominante de si).

En este mismo compás doce comienza la sección B. Se presenta un bloque de progresiones de dominantes en la zona sobreaguda del instrumento; con una polifonía a cuatro voces y una duración de cuatro compases hace de esta parte el clímax del movimiento.



Como en el Preludio, al final de este movimiento también aparecen los armónicos:



Allegro Solemne

El Allegro Solemne representa el abandono de la atmósfera tranquila y espiritual de la catedral para el regreso a la calle, donde el ajetreo del mundo real está representado por las incesantes figuras arpegiadas en semicorcheas.

Esta pieza tiene una estructura A-B-A-C-A + Coda. Escrita como sus predecesoras en el tono de “si” y con una medida de 6/8 aunque en otras ediciones está en 3/8.

La textura de la sección A es muy homogénea. La sección A tiene 2 partes: la primera tiene dos periodos con estructura a-a' con una extensión de veinte compases y la segunda sólo tiene diez compases.

Allegro solenne

The musical score consists of three staves of music. The first staff, labeled 'A', contains measures 1 through 4. The second staff, labeled 'B', contains measures 5 through 8. The third staff, labeled 'C', contains measures 9 through 12. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

1. (A) En la primera mitad del compás las bordaduras inferior y superior de fa colorean esta parte. En la segunda mitad del compás el salto de cuarta de fa-si produce una acentuación relacionada con la secuencia sonora de las notas si - re - si, que son las que componen el acorde. Este modelo se va repitiendo en cada compás, aun cuando la primera semicorchea de cada acorde va subiendo por grado conjunto en cada compás.
2. (B) En el compás 7 se van produciendo saltos de terceras y quintas.
3. (C) Es hasta el compás diez con un acorde de fa sostenido que finaliza el primer periodo y vuelve a comenzar la frase.

The musical score for section 'D' starts at measure 20. It features a more complex and melodic line with various rhythmic patterns and accidentals, including slurs and ties. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

4. (D) En la segunda parte de la sección A, se rompe el esquema que se llevaba para dar paso a una melodía más caprichosa y más libre, compuesta en su mayor parte por escalas.

La sección B comprende un periodo que se repite (veintiocho compases) y, básicamente es una progresión descendente. Se pueden apreciar dos planos y en uno de ellos destaca el bajo con la rítmica que se repite de negra seguida por corchea.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff starts at measure 31 and ends at measure 35, marked with a box containing the letter 'E'. The second staff starts at measure 36 and ends at measure 40. Both staves feature a complex arpeggiated pattern with a prominent bass line consisting of eighth notes followed by sixteenth notes.

5. (E) El bajo retoma el motivo rítmico del Preludio, mientras que el salto de octava entre la segunda y tercera nota del arpeggio destaca con fuerza lo que podría ser parte de las campanadas de la iglesia. Esta sección termina en el acorde de Fa sostenido (dominante de si) para inmediatamente volver a la sección A.

La sección C rompe la estructura de arpeggios para dar lugar a notas ligadas, que a su vez sirven para hacer gala de virtuosismo.

The image shows a single staff of musical notation starting at measure 43, marked with a box containing the letter 'F'. The notation is highly virtuosic, featuring rapid sixteenth-note passages and slurs.

6. (F) Esta sección tiene el carácter de una improvisación y es la parte más complicada del Allegro.

La Coda es muy conclusiva, llega hasta un “si” sobreagudo y está constituida de una forma muy parecida a la sección B (en arpeggios y destaca el bajo).

60 **G**

63 **H**

7. (G) Aparece en el bajo el motivo rítmico de la melodía del bajo de la sección B (que es el mismo motivo rítmico del Preludio pero sin el puntillo) y la obra acaba con el acorde de “si” en diferentes posiciones a través del mango (H).

III.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Preludio:

Aunque se deba destacar la melodía, recomiendo no descuidar la base armónica del acompañamiento, ya que si bien nosotros podemos oír lo que estamos tocando, a lo lejos sólo se escuchará la línea melódica.

Andante Religioso:

En este movimiento sugiero ejecutar las dinámicas y agógicas de una manera muy contrastante para que se logre el misticismo que la pieza requiere.

Allegro Solemne:

No hay que dejarse llevar por las ganas de demostrar exagerado virtuosismo. En esta pieza es indispensable expresar un discurso musical coherente y no apresurar el devenir de la obra.

CAPÍTULO IV

SUITE MONTEBELLO (UNA FLOR EN LA LAGUNA, TISÚ, FLORESTA) DE JULIO CÉSAR OLIVA

IV.1. BIOGRAFÍA

Julio César Oliva (1947 -) originario de la Ciudad de México, es compositor y guitarrista. Comenzó a estudiar guitarra con su padre y prosiguió en la Escuela Superior de Música en 1964 donde sólo permaneció dos años⁸, y posteriormente en el Conservatorio Nacional de Música en el año de 1966 donde sólo asistió tres años bajo la tutela del Maestro Alberto Salas⁹.

En 1970 fue el primer guitarrista en interpretar un programa completo de música de Bach en México. Con amplia y reconocida trayectoria musical, ha recibido reconocimientos de diversa índole, destacando el haber sido en 1976 el primer solista que toca en la Sala Nezahualcóyotl de la Universidad Nacional Autónoma de México durante la inauguración de este recinto. Obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Obras para Guitarra en Michoacán en 1976 con la Suite Montmartre¹⁰. En 1988 la revista británica *Guitar International* le dedicó una de sus portadas y, en ese mismo número, publicó su obra "Lauriana", dedicada como homenaje al compositor venezolano Antonio Lauro, siendo reproducida por la revista *Gendai Guitar* de Japón.

Entre las críticas más distinguidas se encuentran la de la revista *Guitar Player*; La unión de escritores y artistas de Cuba; Leo Brouwer; Paco de Lucía; Manuel López Ramos; Juan Helguera y Guillermo Flores Méndez. Además de haberse destacado tanto como intérprete, como compositor sus obras han sido interpretadas en México y en el extranjero y editadas por Henry Lemoine, Ricordi y GSP Publications.

⁸ Oliva comenta al respecto: “*En el año de 1964 la Escuela Superior de Música estaba en la calle de República de Cuba en el Centro Histórico, creo que en el número 92. Además al finalizar sólo te daban un diploma al concluir los estudios y no se usaba el término de propedéutico*”.

⁹ Oliva comenta al respecto: “*El Conservatorio (en 1966) se ubicaba en la calle de Moneda a un costado del Palacio Nacional*”.

¹⁰ Obra en homenaje al pintor francés Toulouse – Lautrec.

IV.2. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

La juventud de Julio César Oliva fue la época de los discos de pasta de 78 r.p.m. que poco tiempo después fueron los L.P.¹¹ hechos en vinil, de la televisión en blanco y negro, de las big bands y de los tríos. En ese tiempo la radio y la televisión transmitían en vivo pues no existía el video tape ni aparatos de grabación como hoy en día.

Durante su infancia pudo escuchar por medio de discos a los pianistas activos en ese momento como José Iturbi, Horowitz, Kilenyi, Leonard Pennario, entre otros. Además oía a cantantes de ópera como Caruso, Gigli, Fleta, a artistas vernáculos tales como Jorge Negrete, Pedro Infante, Agustín Lara, Carlos Gardel, y también a Sinatra, Glenn Miller, Benny Goodman y otras grandes bandas.

Las primeras clases de guitarra se las dio su padre, quien estudió algún tiempo en el Conservatorio¹², pero después de algún tiempo dejó de enseñarle bajo la excusa de que tocaba mejor que él. Su hermano se ofreció a enseñarle lo que sabía, pero duró poco ya que por problemas económicos tuvo que partir hacia Estados Unidos.

A finales de la década de los 50 y principios de los 60, se transmitía por televisión un programa llamado “Cuerdas y Guitarras”, el cual influyó en la vida musical de Oliva. En dicho programa participaban los cuatro guitarristas más famosos de aquella época: Antonio Bribiesca (en el género mexicano), Claudio Estrada (en el género bohemio), David Moreno (en el género español) y Ramón Donadío (en el género clásico). Al quedarse sin nadie que le enseñara, decidió que estos cuatro guitarristas fueran sus maestros. Al respecto, Oliva escribe: *“el que más me llamaba la atención era Ramón Donadío; su elegancia al tocar y su forma de interpretar me cautivaron, al grado de que lo tenía casi como a un ídolo. Es más, por él decidí convertirme en guitarrista”*.

En dos ocasiones (1975 y 1976) pudo asistir a dos recitales de Andrés Segovia, sobre los cuales Oliva comenta que ambos recitales le dejaron -hasta la fecha- una huella indeleble.

¹¹ Long Play.

¹² Oliva comenta al respecto: *“a mi Padre (José Valenzuela) le dio clases de solfeo el mismísimo maestro Manuel M. Ponce”*.

Julio César Oliva comenta en la actualidad sobre el gran impacto y las grandes enseñanzas que le han dejado todos y cada uno de los geniales intérpretes que ha podido escuchar y ver en discos, videos o en vivo. Artistas magistrales como Rubinstein, Arrau, Segovia, Karajan, Bernstein, Yo Yo Ma, Pavarotti y de manera muy especial, al pianista Evgeny Kissin. Al Quinteto Buenos Aires y la Royal Philharmonic Orchestra. De la música popular: el mariachi instrumental de Silvestre Vargas, las Big Bands del swing, las orquestas que acompañaron a Sinatra; el propio Sinatra, Elvis Presley.

IV.3. ANÁLISIS MUSICAL

En la Suite Montebello¹³ (1991), Julio César Oliva presenta tres movimientos impresionistas inspirados en los paisajes contemplados en las Lagunas de Montebello situadas en la selva chiapaneca. “Una Flor en la Laguna”, tiene ecos de romance, como quizá los de una bella mujer que pasa caminando lentamente a lo largo de la orilla florida. Este es un tema de ensueño que a la vez expresa admiración y deseo. “Tisú” es una palabra francesa que significa una tela sedosa, entretejida con hilos de oro y plata y que es la manera como el compositor ve una flor que cae sobre la superficie de la laguna y se convierte en un tisú. De una manera melancólica y lírica, la guitarra le atribuye una rara serenidad prístina a este ambiente acuático. La Suite concluye con “Floresta”, que es un tributo a la belleza y serenidad del bosque circundante, cuando la brisa acaricia a los árboles mientras que las hojas juegan a danzar entre la luz y la sombra (Oliva, 1999).

La relación tonal de la obra es la siguiente: primer movimiento (moderato en 4/4) en La; el segundo movimiento (molto adagio en 4/4) en el relativo mayor (Do); y el tercer movimiento (allegro en 12/8) en la dominante con relación al primer movimiento (Mi).

Una Flor en la Laguna

La pieza tiene una forma ABACA. La parte A consta de 15 compases y se presenta igual las tres veces que aparece.

¹³ Entiéndase suite como un “conjunto de piezas” y no en el sentido de la suite tradicional barroca.

Moderato ♩ = 88

sempre espressivo

mf la si dis Mi 7 la re Sol 7

6 rit.. A tempo C si dis 7 Si 7 Mi

11 f D si Mi la 7 p Fine

1. (A) La pieza inicia con un arpeggio ascendente de “la” con el cual se construye la melodía, ésta inmediatamente recurre al movimiento cromático mientras pasa por el II y V grado.
2. (B) Se repite el arpeggio. Esta vez el movimiento cromático de la melodía es en una altura mayor y se desarrolla en el IV y VII grado creando una atmósfera de tensión que se resuelve con una semicadencia del V/V y V grado.
3. (C) El periodo se repite hasta el compás 12 el cual es una variación del compás 5. En este compás se alcanza el clímax de esta sección ya que la melodía alcanza la nota más alta (fa) para después descender en grado conjunto.
4. (D) En el compás 13 se presenta la cadencia II, V7 y I y con ello se da fin a la parte A de la pieza.

La parte B tiene una extensión de 18 compases sin contar la anacrusa con la que empieza.

15 **E**

21 *rit.* **F** *a tempo*

27 **G** *appassionato*

33 **H** **I** *rit.*

5. (E) La frase inicia en anacrusa en la voz central para luego, en el compás 17, dirigirse por la voz superior donde se mantendrá hasta el compás 23.
6. (F) Aquí la melodía prosigue en la voz inferior solamente 4 compases.
7. (G) En este punto se desarrolla la parte más apasionada de la pieza y de la obra. Tres armónicos marcan la entrada de la frase cuya melodía por lo general se mueve por grado conjunto.
8. (H) El final de la sección se da con 2 acordes: un “re disminuido 7” y un arpeggio en “Mi con novena” que con la ayuda de una nota de paso, resuelve a “la” para repetir la parte A (I).

La parte C tiene una extensión de 16 compases sin contar la anacrusa con la cual empieza. Esta sección tiene una forma “c, c’”, es decir, la música que se toca desde el tercer tiempo del compás 48 hasta el segundo tiempo del compás 56 es la misma que se tocará desde el tercer tiempo del compás 56 hasta el compás 63, con la particularidad de que a partir del segundo tiempo del compás 61, la música presenta pequeñas variaciones.

48 **J** *ten. K a tempo*

sol 7 Do 7 la si Mi 9 La 7 re 7 Sol 7

54 **L** **M**

Do 7 Fa 7 si dis 7 mi

59 *ten. N a tempo* **D.C. al Fine** *rit.*

si dis 7 Mi 7

9. (J) La parte C inicia parecida a la parte B, con una anacrusa. La melodía de la primera frase se diseña sobre la tonalidad de “la”.
10. (K) En el compás 53 se hace una pequeña inflexión a “re”, en ese punto comienza una progresión armónica que se rompe cuando en el compás 55 (L), el “si disminuido” ocupa todo un compás y resuelve a “mi”.
11. (M) Se repite toda la sección hasta el compás 61 (N), donde se presenta una variación en la melodía para luego dar fin a la parte C con una cadencia de II y V grado para resolver al I grado.

Tisú

La estructura de este movimiento es A-B con puntos de repetición (sin incluir la introducción).

Molto adagio ♩ = ca 40

A *f* *mf* *f* *p* *molto allargando*

B *lánguido e sognante* *poco rubato*
mf *pp* *mf*

C *molto rit*
pp *f*

D *a tempo doloroso* *molto rit* *variación* *variación*

E 1. *variación* *molto rit.* 2. *allarg.* *molto rit.*
p

El fin de la inocencia
(tema del film)

12. (A) El movimiento empieza con una breve introducción en seisillos de dos compases para dar paso a una melodía de carácter *lánguido e sognante*¹⁴ (B).
13. (C) En el compás 7 se desarrolla un pequeño puente que finaliza con la dominante del IV grado (subdominante) para comenzar la parte B.
14. (D) Empieza la parte B. Está compuesta por dos frases, sin embargo, la segunda frase es una variación de la primera. El tema de esta sección fue escuchado por el maestro Oliva en una película y lo plasmó en esta parte de la obra. Como el maestro no supo cómo se llamaba la pieza de donde escucho ese tema, sólo escribió como indicación el nombre de la película.
15. (E) La variación consiste en sólo modificar algunas notas de la melodía sin alterar la voz del bajo ni las que son de relleno armónico.

Floresta

Este tercer movimiento es el de mayor complejidad armónica y técnica de toda la Suite Montebello; no obstante, la estructura es parecida a la del primer movimiento (ABA'CA'') pero con una introducción que al final de la obra se utiliza como coda.

La parte A tiene una extensión (sin contar introducción) de 19 compases, que a su vez se divide en dos periodos casi iguales (en la parte final del segundo periodo, éste se modifica para dar paso a la parte B).

¹⁴ Indicación en la partitura.

A Allegro moderato ♩ = ca 100

4 *poco rit.* **B** *f dolce e cantabile* *mf*

7 *f* *mf* *mf* *f*

11 **C** *p* *mf* **D** *poco rit.* *mf*

14 *p* *mf*

17 **E** *f* *mf*

20 *p* *mf* **F**

22 *f subito* *poco rit.*

16. (A) Comienza la pieza con una introducción de cuatro compases; la introducción consiste en dos acordes dibujados a lo largo de dos compases (un acorde por compás) para luego repetirse pero con distinta dinámica.
17. (B) Al finalizar la introducción da inicio una melodía que se mueve en un ámbito reducido, pero acompañada siempre por una armonía en constante movimiento.
18. (C) En esta parte se recurre al diseño presentado en la introducción. Estos dos compases hacen una especie de cadencia que da entrada al segundo periodo de esta sección (D).

19. (E) Aquí el segundo periodo se diferencia del primero. Es la parte más álgida de esta sección; se llega por un salto de cuarta al Do sostenido, que es la nota más alta de esta parte para luego descender hasta llegar al compás 20, que es la preparación de un puente que hará de conexión con la parte B.

20. (F) Este puente de tres compases está hecho con la forma y los acordes de la introducción, siendo el segundo compás igual al segundo compás de la introducción.

La parte B tiene una extensión de trece compases. La tonalidad cambia abruptamente y el tempo acelera.

Più mosso

24 **G** *ff* *pp*

28 **H** *ff* *cresc.* *accel.* *intenso* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

32 *f* *sfz* *pp* *p*

36 **J** **Tempo I**

21. (G) En esta sección es el bajo quien lleva la voz principal y descansa sobre una base armónica consistente en arpeggio de acordes.

22. (H) Conforme avanza la obra, el autor juega mucho con los matices (dinámica y agógica).

23. (I) Un puente de dos compases en crescendo marca la entrada para la parte A' (J).

La parte C tiene una extensión de 23 compases siendo la sección más grande de las tres. Los cambios de armonías y las inflexiones a otras tonalidades son constantes (K), (L), (M).

Più mosso

48 **K** *agitato*

51 *mf* *f* *cresc.* *intenso*

54

57 **L** *p* *f*

60 **M**

63 *poco rit.* *delicato*

66 *rubato*

69 *rall.* *p*

24. (K) En la sección C otra vez cambia la armadura y con ello hay un cambio de atmósfera. Al contrario que la parte B, la melodía en esta sección se encuentra en la voz superior; reposa sobre un colchón armónico de sucesiones de acordes extendidos a lo largo de las seis cuerdas de la guitarra.

Para finalizar la pieza sólo se presentan los tres primeros compases de la parte A (N) para enseguida preparar una cadencia (O) que termina en una coda de cuatro compases (acordes de la introducción) (P) y concluyendo con un arpeggio de Mi 9 (Q).

IV.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Creo que la mejor sugerencia para alguien interesado en saber la esencia de cualquiera de las obras del maestro Julio César Oliva, es contactarlo. Él es muy accesible y siempre está dispuesto -cuando el tiempo se lo permite- a comentar sobre sus obras e incluso algunas veces a revisar aspectos interpretativos.

En el momento de la realización de este trabajo, afortunadamente pude hablar con el maestro Oliva, quien me platicó acerca de esta obra, sobre qué fue lo que lo inspiró a componerla y algunas vivencias que ya he abordado en el análisis. El maestro me explicó que la Suite Montebello hay que tocarla como si fuera música de los periodos del romanticismo e impresionismo y a su vez, fusionarlos. Las frases hacerlas largas, el respeto por las medidas y valores de las notas no son para nada estrictos, hay que hacer muy evidentes las diferentes armonías por las cuales va pasando la obra.

Como sugerencia personal recomiendo poner especial atención a los bajos de cualquiera de las tres piezas, porque aparte de tener un sentido melódico, cumplen una función armónica importante y si no se les dan una adecuada sonoridad, se corre el riesgo de que las piezas se escuchen desbalanceadas y débiles.

Por último, pienso que el conocer al maestro Oliva en persona, ver cómo es su trato personal, conocer cuál es su filosofía, me dijo algo de la obra que él no mencionó, que es muy subjetivo y que me ayudó a la comprensión de esta hermosa obra y la forma en que la veo.

CAPÍTULO V

SONATINA LIBRA (INDIA, LARGO, FUOCO) DE ROLAND DYENS

V.1. BIOGRAFÍA

Roland Dyens (guitarrista, arreglista y compositor) nació el 19 de octubre de 1955 en Túnez (norte de África, entre el Mar Mediterráneo y el Desierto del Sahara, entre Argelia y Libia). Comenzó sus estudios de guitarra a la edad de 9 años para posteriormente (4 años después) tomar clases con el guitarrista español Alberto Ponce. A los 21 años (1976) obtuvo la “Licence de Concert de l'Ecole Normale de Musique de Paris” (Licencia de Concierto otorgada por la Escuela Normal de Música de París). Estudió composición con Desiré Dondeyne (Roland Dyens, 2005).

Entre los muchos premios que obtuvo desde los inicios de su carrera, cabe destacar el Premio Especial del Concurso Internacional “Città de Alessandria” (Italia), así como el prestigioso Gran Premio del Disco de la Academia “Charles-Cros”, en ambos casos logrados en acontecimientos de homenaje a Villa-Lobos (Roland Dyens, 2005).

Dyens fue premiado por la fundación Menuhin y a los 33 años fue clasificado por la famosa revista “Guitarist” como uno de los 100 mejores guitarristas del mundo, incluyendo todos los estilos. El 30 de septiembre del 2006 le otorgaron, por la Presidencia del Concurso Internacional “Città di Alessandria”, la “Chitarra d’Oro”, en reconocimiento al conjunto de su obra. En el siguiente año, GFA (Guitar Foundation of America) lo honró al seleccionarlo para componer la pieza obligatoria de este prestigioso Concurso Internacional anual que, en 2007, se llevó a cabo en Los Angeles, California. Durante estos últimos seis años, tres alumnos de Roland Dyens del Conservatorio Superior de París han sido distinguidos en este evento guitarrístico mundial (Roland Dyens, 2005).

Durante una gira por Norte América, la Winnipeg Free Press de Canadá le otorgó cinco estrellas por su excepcional recital en la ciudad de Winnipeg. Esta distinción ha sido concedida sólo dos veces desde la fundación de este periódico en 1872 (Roland Dyens, 2005).

El 27 de julio del 2008, Italia reconoció de nuevo la valía de su obra otorgándole el “Premio per la Composizione” en el 2º Festival Internacional de Guitarra “Città di Fiuggi” (Roma). Algunos meses más tarde, Roland Dyens fue elegido para componer y dirigir la totalidad de la música del 20º aniversario que cumplirá y festejará la famosa Asociación "Guitar Ensemble Association of Japan" (Roland Dyens, 2005).

Sus composiciones y arreglos son referencia en todo el mundo, y aportan un aire nuevo a la guitarra. Actualmente es profesor del Conservatorio Superior Nacional de Música de París.

V.2. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Roland Dyens nació el mismo año (1955) en que su país consiguió el autogobierno para que un año después, Túnez lograra independizarse de Francia, que desde la Segunda Guerra Mundial era una de sus colonias. En 1957 era una monarquía constitucional pero ese mismo año la monarquía fue derrocada y se proclamó la República. Sin embargo, Francia seguía presente por medio de una base naval en Bizerta, hasta que en el año de 1963, tras un bloqueo naval con embarcaciones tunecinas y varios meses de enfrentamientos, los franceses se vieron obligados a abandonar definitivamente el país.

Dyens se mudó a Francia en 1961, donde ha vivido desde entonces, en París y sus suburbios. Es un intérprete, arreglista y compositor, que simultáneamente desempeña las carreras de profesor y concertista. Además es muy buscado en festivales, participando en eventos de ese tipo en Francia, Bélgica, Suecia, Polonia, Hungría, Alemania, Reino Unido, Martinica, Indonesia y Brasil. Regularmente es invitado a aparecer en programas de radio y televisión.

Además ha sido invitado a formar parte de los jurados de escuelas de música como Schola Cantorum, Ecole Normale de Musique o el Conservatorio Nacional Superior de París, y de concursos nacionales e internacionales (Montelimar, Ginebra, Fort de France, Bari, etc.).

Dyens describe su educación como clásica y formal, como la típica educación musical de conservatorio. Su experiencia con el jazz y la música popular proviene de sus propias exploraciones fuera de sus estudios en el Conservatorio de Música. Dyens enfatiza que no se propuso combinar los estilos musicales, al escuchar la música la disfruta y la ha integrado naturalmente a sus composiciones (Roland Dyens, 2005).

Como compositor ha escrito numerosos trabajos, entre ellos, un dúo para guitarra, Cote Nord, que tocó junto a Alberto Ponce en 1993 y que ha sido interpretado por los Hermanos Assad, a quienes Dyens dedicó esta pieza.

Para Roland la composición y la interpretación están enlazadas. Se ve a sí mismo en la tradición de guitarristas-compositores como Fernando Sor y Mauro Giuliani. Su estilo es flexible y ecléctico. Sus influencias más importantes incluyen el arte musical europeo, canciones populares francesas, el jazz americano y sudamericano, así como los estilos populares. Sus formas compositivas generalmente son extraídas de la música popular y sus armonías del jazz (Roland Dyens, 2005).

Roland Dyens intenta reconocer conscientemente las diversas fuentes de su estilo musical. A menudo rinde homenaje a los compositores del pasado que han influido en su trabajo. Tal vez es irónico que un compositor tan creativo y original como él escriba muchas obras que titula como homenajes, pero resulta característico de su humildad y deseo de reconocer los pequeños detalles extraídos de obras anteriores (Roland Dyens, 2005).

V.3. ANÁLISIS MUSICAL

La obra data de 1986 y contiene tres movimientos: India, Largo y Fuoco. Esta obra es la forma personal de Roland Dyens de expresar su sentir con relación a una cirugía de corazón a la que el compositor tuvo que someterse.

Los tres movimientos manifiestan el estado de Dyens antes, durante y después de la operación. Presentan una forma A-B-A y si bien no cumplen exactamente con el formato tradicional de la Sonata (presentación de temas contrastantes, su desarrollo y su reexposición final), el material que presenta la exposición de cada una de las piezas es desarrollado ampliamente, sobre todo el primer y tercer movimiento.

India

En esta pieza el cambio de compás es constante, desde compases simples como 3/4, 4/4 ó 5/4, hasta compases compuestos como 3/8, 5/8, 6/8, 9/8, 12/8, 5/16 ó 6/16, y compases mixtos poco comunes tales como: 6/8+2/4 ó 2/4+5/16. Todas estas fluctuaciones métricas son quizás el reflejo del estado del corazón enfermo de Dyens o el nerviosismo antes de la operación a la que debe someterse.

Exposición	Desarrollo					Reexposición
A	B					A
	b1	b2	Puente	b3	b4	
Compases 1-21	22-27	28-37	38-39	40-64	65-87	88-...

Estructura de India

La pieza comienza con una introducción de dos compases que se repiten. Dicha introducción consiste en una sucesión de intervalos de cuarta en forma de arpeggio que se van a desarrollar a lo largo de la exposición.

Allegretto ♩ = 132

En la parte B ya la textura no será una melodía acompañada de un bajo no muy activo como venía siendo en la exposición, la voz del bajo adquiere gran relevancia y la voz superior hace de acompañamiento y completa melódicamente al bajo en muchas ocasiones.

En la parte b1, la melodía del bajo en este pasaje es acompañada por la sucesión de acordes alterados, disminuidos con séptima, por cuartas y algunos de séptima mayor.

ff et rythmique comme un tango;
bien maintenir la partie supérieure en dehors

En la parte b2, “meno mosso”, el bajo sigue siendo protagonista mientras que el acompañamiento mantiene un ritmo constante y sus cambios son paulatinos. En esta parte se describe una atmósfera de tranquilidad y meditación.

Meno mosso

28

Los compases que comprenden a la parte b3, son de un carácter muy rítmico y sincopado. Aparecen diferentes recursos técnicos como percusiones, distorsiones y glissandos:

Swinguez ♩ = 108
(percussion légère)

D i p m i a

Dos medidas de compás bastante raras son las que aparecen en los compases 47, 56 y 59. Tal pareciera que reflejan el pulso dañado del corazón de Dyens.

La voz del bajo llega a su punto más intenso de actividad en la parte b4 en los compases 77 y 78. Este es el punto más crítico de esta parte.

Luego se va deteniendo gradualmente hasta llegar al compás 87, donde una segunda menor va creciendo interválicamente hasta que deviene en una serie de arpeggios lentos y largos.

Para finalizar aparece una reexposición de la parte A que culmina con la introducción de la pieza que desaparece poco a poco.

Largo

Este movimiento es el encargado de representar el estado de inconsciencia de Dyens durante la operación.

La pieza principia por un cromatismo de cuatro notas ligadas y luego otras tres en arpeggio, que tal vez sea el símbolo de la incisión inicial de la cirugía. Desde el inicio hasta el compás nueve, la voz del bajo se mantendrá la mayor parte del tiempo en un ritmo de blancas mientras la línea melódica de la voz superior irá dibujando una atmósfera onírica a un ritmo de octavos.

Largo ♩ = 54

Llegando al compás diez, la textura cambia. Durante todo el desarrollo la línea melódica irá constantemente acompañada de bloques de acordes de diferentes cualidades.

La reexposición aparece literal y la pieza concluye con una coda. El final de la coda deja en suspenso la pieza, tal pareciera que el compositor quiere dejarnos a la expectativa del resultado de la operación.

Fuoco

El tercer movimiento es la escenificación del éxito de la cirugía, del corazón restaurado de Dyens. La parte A puede dividirse en dos periodos: primer periodo (a), del compás 1 al 11, y segundo periodo (a'), del compás 12 al 22.

Desde el principio la pieza hace gala de un manejo rítmico-melódico bastante vigoroso, además con ayuda de algunos cambios al compás, bien podría decirse que es el reflejo del saludable y renovado corazón del compositor.

Entre la parte A y B, hay una zona de transición que está dividida en dos partes. En la primera (compás 27) se puede observar que las dos voces que hay, mantienen las mismas notas todo el tiempo y sólo la voz del bajo cambia de ritmo mientras la voz superior mantiene la sucesión Re#, Do#, Sol, Mi. En la segunda (compás 31), se usa casi todo el material de la primera parte pero tratado de una forma distinta: el bajo hace un ostinato¹⁵ mientras que en la voz superior las notas Re# y Mi se tocan juntas y Sol se mantiene como pedal igual que en la primer parte.

¹⁵ Ostinato: término utilizado para referirse a la repetición de un patrón musical varias veces en serie, mientras otros elementos musicales generalmente están cambiando. *New Grove Dictionary of Music*.

En el principio de la parte B se retoman elementos de los pasajes anteriores para después ir desarrollándolos. Aparece una melodía sincopada en octavos que es acompañada por unos dieciseisavos. Se puede ver que la nota Sol es muy constante (desde el compás 23), quizá este pedal en Sol nos refiera al sano pulso del corazón de Dyens.

Viene la reexposición pero ésta no es idéntica. La primera sección permanece literal mientras que la segunda se transforma en una secuencia sonora llena de glissandos, rasgueos, slaps, pizzicatos Bartok y percusiones que hacen que la obra tenga un final muy impresionante.

The musical score consists of four staves of music. The first staff features a melodic line with repeated 'gliss.' markings and a dynamic marking of *sfz*. The second and third staves show a bass line with complex rhythmic patterns and dynamic markings of *p* and *sfz*. The fourth staff includes a section with 'x' marks representing percussive effects on the guitar body, with a legend below stating: 'x = percussion sur l'éclisse avec l'ongle. (grave aigu)'. It also features a 'secco' marking and a diagram of the guitar head with the instruction: 'avec l'index de la main gauche jouer les cordes aiguës sur la tête de la guitare (♫)'. The score concludes with dynamic markings of *vif.* and *sfz*.

V.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Montar una obra de esta envergadura requiere de una técnica muy eficiente. La India es una pieza que requiere digitar de una forma en que se puedan anticipar los dedos de ambas manos, ya que muchas posiciones son difíciles para la mano izquierda y en la mano derecha varios motivos melódicos son caprichosos y van de una cuerda a otra.

El Largo es una pieza muy difícil en lo que a interpretación se refiere; lo que sugiero es tocarlo con un ataque y un carácter decidido, acatando estrictamente las indicaciones del compositor, pues es una pieza que si se toca débil y sin contrastes dinámico-agógicos, no luce y se corre el riesgo de perder el interés de la obra.

El Fuoco es una pieza muy ágil y es fácil caer en la tentación de tocarla demasiado rápido. Esta pieza no luce tocada a la velocidad de la luz. Preparar la mano derecha en las partes donde hayan arpeggios es la sugerencia más importante a mi parecer, esto es, poner dicha mano sobre las cuerdas en donde se va a tocar el arpeggio al momento de tocar con el pulgar; esa técnica nos da estabilidad en la mano y nos permite tener una gran soltura en los pasajes ágiles.

CONCLUSIÓN

El hecho de emprender un trabajo de investigación para fundamentar un trabajo de interpretación debería ser práctica común del músico profesional. La labor de indagar sobre las piezas a ejecutar, permite al intérprete imaginar la época y las circunstancias del compositor, su ideología y por supuesto su obra.

Además los conocimientos que se adquieren por medio de dicha empresa pueden ser puestos en práctica en distintos momentos durante la vida de un músico profesional, de los cuales dos me parecen relevantes:

1. Durante el montaje de las obras investigadas, y
2. Previamente a interpretar las obras, como una manera de sensibilizar e interesar al público que asiste a recitales de este tipo de música.

Creo que teniendo en mente qué se puede obtener y lograr al investigar una obra que queremos tocar, la labor de investigación de dicha pieza no se convierte en un proceso árido y tedioso, sino que deviene en una búsqueda que te permite una conexión muy profunda con la obra.

BIBLIOGRAFÍA

ABC Digital. *La Catedral: historia, análisis y cómo escucharla.* Cultural. Recuperado de <http://archivo.abc.com.py/2006-05-07/articulos/250604/la-catedral-historia-analisis-y-como-escucharla>

Barrios Mangoré, Agustín. *La Catedral.* [partitura]. Editada por Richard D. Stover. Alfred Publishing. [1985]. 1 partitura; texto en inglés.

Baste, Juan G., tr. (1991). *La Gran Música. Del gregoriano a la apoteosis del Barroco (Haendel, Vivaldi, Bach), Tomo 1.* Bilbao: Asuri.

El poder de la palabra (epdlp). (2009). *Agustín Barrios Mangoré.* Recuperado de <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=952>

Festival Internacional de Agosto, Caracas, Venezuela. (1997). *Artistas participantes. Roland Dyens.* Recuperado de <http://www.music.indiana.edu/som/lamc/events/1997/augfest97/participants/dyens.html>

Gran Enciclopedia de la Música Clásica. (2003). *Grandes Compositores I.* España, Barcelona: Ediciones Culturales Internacionales.

Jeffery, Brian. (1977). *Fernando Sor: Composer and guitarist.* Miami: Hansen Publications.

Julio César Oliva. (2009). *Acerca de Julio César Oliva.* Recuperado de <http://www.myspace.com/juliocesaroliva>

Oliva, Julio César. Breve Reseña Autobiográfica. México. Correo electrónico: jc_oliva1@hotmail.com

Oliva, Julio César. *La Guitarra de Cristal.* [Compact Disc, audio digital]. México: Urtext, 1999. 1 disco compacto.

Paris, Alain. (1989). *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX.* Madrid: Turner Música.

Roland Dyens. (2005). *Sitio Web Oficial. Biografía.* Recuperado de <http://www.rolanddyens.com>

Salinas Sánchez, Ricardo Alberto. (2007). *La influencia de la ópera en la interpretación y repertorio de la guitarra en el siglo XIX.* Tesis de Licenciatura. México: Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Soto Millán, Eduardo, comp. (1996). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto: siglo XX.* México: Sociedad de Autores y Compositores de Música: Fondo de Cultura Económica.

Stover, Richard Dwight. (1992). *Six silver moonbeams: the life and times of Agustín Barrios Mangore,* Clovis, California: Querico.

Szarán, Luis. (2009). *Luis Szarán. Diccionario de la Música en el Paraguay. Barrios Agustín (Mangoré).* Recuperado de <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DicclD=95>

Wikipedia, La enciclopedia libre. (2009). *Fernando Sor.* Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Sor

Zamacois, Joaquín. (1982). *Curso de formas musicales.* Barcelona: Editorial Labor.