



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS:

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PRESENTA EL ALUMNO:

JOSÉ RICARDO VEGA ORTIZ

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA - GUITARRA**

ASESOR DE TESIS: DR. FELIPE RAMIREZ GIL

MÉXICO, D. F. SEPTIEMBRE DE 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios por tanta Luz...

A Tlitolzan por su protección...

A Tucan Balam por su ayuda...

A mi abuelo Anastasio Ortiz por su ejemplo...

A mis padres Jaime Vega y Lucina Ortiz por su dedicación incansable...

A mis hermanas Estela, Sofía, Eugenia y Elsa por el cariño de siempre...

A mi hermano Jaime por el rock...

A mis sobrinos Moisés, Hiram y Denis por su alegría...

A mi esposa Martha Elba por todo el amor...

A mi hija Zyanya Meztli por su voz y la mirada de asombro...

A mis amigos Ulises Ángel, Eric Hauser, César Rubio, Luis Alberto Gutiérrez, Alejandro Escutia, Enrique Chavero, Luis Niño, Manuel Gallegos, Alejandro Rodríguez, Jesús Alcalá, Jorge Becerril, que siempre han estado compartiendo la alegría y la fuerza para disfrutar de la vida tal como es...

A la Dra. Ana Luisa Mendoza Batista porque me extendió su mano cuando más aterrado estaba...

A mis maestros, los educadores que enriquecieron mi vida con su amabilidad y sus conocimientos...

A mis maestros de la ENM con la gratitud, el honor, el respeto y la admiración que siempre merecerán:
René Viruega, Alejandro Salcedo, David Domínguez, Néstor Castañeda, Jorge Zúñiga, Evguenia Roubina, Felipe Ramírez, Alfredo Robelo, Ofelia Yarza, etc...

A Fernando Viguera por su apoyo incondicional que ha sido tan clave para culminar este proceso...

A Luis Alberto Gutiérrez por su apoyo incondicional en éste trabajo y por todas las reflexiones tan valiosas...

A mis alumnas y alumnos por su emoción, por tanta alegría y por su dedicación incondicional...

A toda la gente que ha influenciado mi existencia con su arte, con su creatividad, con su ingenio, que la luz retorne engrandecida generando la armonía que todo el mundo necesita para vivir dignamente y muy feliz...

A toda la gente que al transitar me ha brindado su paz y su luz, gracias, muchas gracias...

**Si la música tiene resonancia
la danza es inevitable
y el ritual resulta mágico...**

Ricardo Vega

ÍNDICE

	Págs.
Programa	
Introducción	
1. No feathers on this frog for two guitars	8
1.1 Contexto Histórico	9
1.2 Biografía del Compositor	11
1.3 Análisis de la Obra	12
1.4 Sugerencias Técnicas Interpretativas	17
2. El Decamerón Negro	18
2.1 Contexto Histórico	19
2.2 Biografía del Compositor	20
2.3 Análisis de la Obra	21
2.4 Sugerencias Técnicas Interpretativas	37
3. Deux Dancas pour deux guitares	38
3.1 Contexto Histórico	39
3.2 Biografía del Compositor	41
3.3 Análisis de la Obra	43
3.4 Sugerencias Técnicas Interpretativas	50
4. Grande Overture Op. 61	51
4.1 Contexto Histórico	52
4.2 Biografía del Compositor	54
4.3 Análisis de la Obra	56
4.4 Sugerencias Técnicas Interpretativas	67
5. Libertango para dos guitarras	68
5.1 Contexto Histórico	69
5.2 Biografía del Compositor	71
5.3 Análisis de la Obra	73
5.4 Sugerencias Técnicas Interpretativas	77
6. Sonatina Meridional	78
6.1 Contexto Histórico	79
6.2 Biografía del Compositor	81
6.3 Análisis de la Obra	82
6.4 Sugerencias Técnicas Interpretativas	94
Conclusiones	
Bibliografía	
Anexo 1	

PROGRAMA

No feathers on this frog for two guitars (1990)

Dusan Bogdanovic

Duración aproximada 10 min.

El Decamerón Negro (1981)

Leo Brouwer

- I. El Arpa del Guerrero
- II. La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos
- III. Balada de la Doncella Enamorada

Duración aproximada 15 min.

Deux Danças pour deux guitares (1974)

Egberto Gismonti

- I. Dança N. 1
- II. Dança N. 2

Duración aproximada 10 min.

INTERMEDIO

Grande Ouverture Op. 61 (1814)

Mauro Giuliani

- I. Andante Sostenuto
- II. Allegro Maestoso

Duración aproximada 10 min.

Libertango para dos guitarras (1973)

Astor Piazzolla

Duración aproximada 5 min.

Sonatina Meridional (1939)

Manuel M. Ponce

- I. Campo (Allegretto)
- II. Copla (Andante)
- III. Fiesta (Allegro con Brio)

Duración aproximada 10 min.

NOTA: Tendré el privilegio de tocar con El Maestro Fernando Viguera las piezas a dos guitarras.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la guitarra clásica en la escuela nacional de música de la UNAM está lleno de sana competencia y gran nivel en constante crecimiento donde resulta un privilegio tener Maestros del instrumento como René Viruega y Alejandro Salcedo que siempre me apoyaron incondicionalmente, a los cuales les agradezco infinitamente su paciencia porque me otorgaron la posibilidad de avanzar a mi propio ritmo lo cual es realmente invaluable como estudiante aspirante a guitarrista.

Los métodos de estudio son clave en el avance de cualquier pieza iniciando con el análisis de la obra el cual te otorga una visión mas clara de la estructura, la armonía, el desarrollo temático y el contrapunto, que repercutirá en el ámbito en el cual la interpretarás definiendo cada digitación a partir de tus propias posibilidades con el fin de generar un dialogo lo suficientemente lógico y fluido comunicando tu versión hacia el escucha que seguramente responderá a tu discurso.

La técnica y la relajación son parte fundamental para una ejecución adecuada, incluso la posición en la que se toma la guitarra otorga muchas facilidades sobre el mástil en especial en el registro sobreagudo evitando la tensión muscular y las lesiones de la columna que causan dolores muy serios. Los posicionadores que han sustituido al tradicional banco de pié son una buena opción para evitar molestias durante la práctica.

El repertorio que seleccioné para la realización de las notas al programa incluye una composición del gran guitarrista italiano Mauro Giuliani quien fue uno de los virtuosos del periodo clásico que desarrollo con influencias de la ópera una escuela llena de música con innovaciones importantes de escritura contrapuntística impulsando el reconocimiento de un instrumento tan bello como lo es la guitarra.

El gran compositor mexicano Manuel Maria Ponce inició el movimiento nacionalista en México con una preparación muy sólida realizada en Europa que gracias a la amistad que mantuvo con el guitarrista español Andrés Segovia enriquecieron el repertorio del instrumento con obras muy importantes llenas de un mestizaje que trasciende las fronteras de su época.

Astor Piazzolla fue el bandoneonista y compositor heredero de la vieja guardia del tango en argentina y aunque siempre fue duramente criticado llevó su música a tal refinamiento estético que le valió el reconocimiento internacional gracias al estímulo definitivo de la pedagoga musical Nadia Boulanger.

Los historiadores de la guitarra han creado una especie de árbol genealógico en el cual aparece un guitarrista y compositor cubano llamado Leo Brouwer quien ha aportado obras de gran trascendencia estética a través de lenguajes musicales como la nueva simplicidad con gran influencia africana, imprescindible para cualquier estudiante del instrumento.

Brasil es el origen de una gran variedad de estilos musicales de trascendencia mundial y el pianista, guitarrista y compositor Egberto Gismonti ha creado un estilo lleno de complejidades melódicas y rítmicas muy interesantes enriqueciendo el repertorio de forma tan heterodoxa que en ocasiones es absolutamente incomprendido, por ello propongo abordar sus obras para beneficio de nosotros mismos.

El compositor, guitarrista e improvisador Dusan Bogdanovic es uno de los músicos más innovadores de nuestro tiempo siendo heredero de un amalgamiento entre lo oriental y lo occidental por su origen yugoslavo otorgando a la comunidad guitarrística una serie de obras basadas en sus raíces fuera de los cánones de la tradición escolástica.

Éste trabajo plantea la premisa de que el origen de la música popular es el fundamento de la música seria siempre basado en las tradiciones de los pueblos del mundo.

1. NO FEATHERS ON THIS FROG



Dusan Bogdanovic

(1955-)

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Los compositores del siglo XX han explorado nuevos registros, nuevos timbres y nuevas técnicas para todos los instrumentos. Entre las posibilidades tímbricas existe el *glissando* (deslizamientos de una nota a otra sobre el mástil) el Pizzicato (cuerdas pulsadas aplicando la palma como sordina) los multifónicos¹ (dos o más notas producidas a la vez de manera no convencional) tocar armónicos, (atacar la cuerda solo superficialmente) hacer sonar las tapas (golpes en diversas áreas de la caja de resonancia) insertar entre las cuerdas ciertos objetos (tornillos, lápices, borradores, etc.) deslizar objetos sobre las cuerdas (vasos de vidrio, cucharas, pequeñas latas) etc. (Lester: 57)

Una máscara africana, una ceremonia de cremación balinesa, el trance giratorio de las danzas Derviches², una pintura de Vermeer: todas ellas manifestaciones indisolubles presentes. Sus formas y contenidos están sujetos a cada una de las particularidades sobre los procesos estéticos que intervienen, ellos están obligados por las normas sociales y reglamentos de sus entornos sociales, entendiendo su contexto en la historia. El Arte étnico es una parte integral de la realidad tribal, extraído de su mundo, convirtiéndose en una pieza de museo, un objeto de veneración, un doctorado, tesis y antítesis, y muy probablemente en una posible fuente lucrativa de ingresos. En su lugar de origen, a mayoría del arte tribal tiene una función psico-social muy específica. Ritos y rituales, que refuerzan el vínculo social entre los miembros de la tribu sobre la integración de diversos aspectos de la dinámica individual y social. Una de las funciones del ritual es la creación de una visión unificada de la cosmogonía³ y mitología⁴ de una tribu con una vida y costumbres muy particulares.

Todo el arte en su creación refleja sus orígenes étnicos. Las oscilaciones de su estilización varían históricamente dentro de los límites de una lengua en particular. La Música de Bach, se eleva a su altura, construida matemáticamente, sin embargo, revela un perfil métrico de la música tradicional de Europa occidental. No hay nada en la historia de la música occidental que se pueda comparar a la complejidad polirrítmica de la música africana o al refinamiento melódico de la música indú. Las distorsiones expresivas de las máscaras africanas, el totem, tenían que esperar a Las señoritas de Aviñón de Pablo Picasso. El arte occidental muestra una coherencia de gran alcance y un cosmopolitismo que fluctúa en la creación de sus cánones universales, revelando un férreo control sobre lo instintivo y una cierta actitud colonial al arte étnico. Es un síntoma de la costumbre occidental en general de "objetivar" toda la realidad que tal vez interfiere con la verdadera comprensión de la técnica de "otros". En el peor de los casos, las influencias de arte étnico en el mundo occidental han estado siempre en un nivel superior como "Chinoiserie"⁵ en las artes visuales o en cualquier estilo musical norteamericano como en el "Jazz blanqueado" o la música popular.

La conciencia humana, se expande para abarcar todo el arte creado. Decir que el arte de hoy debe ser limitado a sólo el arte occidental o tribal es una forma de fundamentalismo la mayoría de la gente que piensa que no suscribiría. Por otro lado, una promiscuidad indiscriminada artística sólo crea un estado de confusión, saturando la percepción del espectador que trata de asimilar por medio de su propia cultura las otras realidades artísticas.

Como resultado de estos territorios recién adquiridos, una nueva industria, sobre el arte multicultural⁶ está floreciendo. En lugar de percibir las realidades artísticas originales en el contexto de su lugar en la vida de las tribus, se nos dan segmentos de tres minutos para discernir sus cualidades exóticas. Los "expertos" se venden, que representan las culturas y nadie se movió a un lado por no ser el "artista legítimo". Si alguien que viene de los Balcanes tiene un derecho exclusivo de autor con números pares y ritmos, como en china, que siendo una de las artes más importantes y de mayor influencia, nadie tiene derecho exclusivo a la caligrafía.

¹ Multifónicos dos ó mas tonos producidos simultáneamente por digitaciones especiales en la música del siglo XX

² Danza Derviche de origen islámico, ejecutada con interminables giros hasta alcanzar estados alterados de conciencia

³ Cosmogonía ciencia de la formación de objetos celestes, planetas, galaxias. Concepción sobre el origen del mundo

⁴ Mitología conjunto de mitos y leyendas propios de un pueblo, una civilización, una religión, etc.

⁵ Chinoiserie estilo artístico europeo lleno de influencia china, caracterizado por diseños de abundantemente decorados

⁶ Multicultural una nación donde conviven más de un solo pueblo con sus respectivas tradiciones y costumbres

El buen arte no tiene ninguna garantía de extraños. Se trata de la integridad, la coherencia de los elementos y los procesos, la autenticidad de su declaración y su expresión, su capacidad de sostenerse por sí mismo que da a una obra de arte su fuerza y su longevidad. Por supuesto, ningún objeto de arte se encuentra en un vacío, hay marcos de referencia que dan su inteligibilidad y su contexto. Cuando el arte tribal coincide con sus normas con el arquetipo artístico, el arte occidental coincide consigo mismo a la estética histórica fluctuante, generando postulados y modelos.

Mientras tanto tribales y el arte occidental tienen marcos más o menos claros de referencia, la cultura en evolución recientemente sintética habita en una tierra de nadie. Lo que se promulgó para nosotros como el nuevo "mundial", muestra artística multicultural como la fragmentación y la entropía⁷ tanto como la industria del pop ha creado nada hasta ahora. Encapsulando el arte étnico, sacados de su contexto se simplifica y se hace agradable al público artísticamente manipulable. Se trata de las particularidades y la idiosincrasia del arte étnico que dan una gran importancia a su profundidad, trascendencia y religiosidad por su gran fuerza.

Esto no significa, sin embargo, que el único valor radica en el purismo y la conservación de lo "auténtico". La mayoría de las culturas son mezcolanzas de influencias diversas, que se cristalizan en únicos productos sintéticos. Con el fin de sintetizar con éxito las nuevas realidades culturales, primero tenemos que asimilar plenamente la profundidad de sus sistemas particulares de referencias, y luego reconocer los pivotes estructurales, que encontramos solo en las grietas ó en las intersecciones de sus mismos creadores.

⁷ Entropía procede del griego significa evolución ó transformación

1.2 BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

Dusan Bogdanovic

Nació en Yugoslavia en 1955. Completó sus estudios de composición y orquestación en el conservatorio de Geneva donde estudió con P. Wissmer y Alberto Ginastera⁸, guitarra con M. L. Sao Marcos. Recibió el primer premio del conservatorio de Geneva como intérprete. Su debut en el Carnegie Hall fue muy aclamado en 1977. De 1990 a 2007 continuó sus estudios en la academia de Belgrado y en el conservatorio de San Francisco. Compositor, improvisador y Guitarrista, que ha explorado diversos lenguajes musicales hasta definir su estilo actual tan único, donde se mezclan lo étnico, el jazz y la música clásica. Ha realizado extensas giras por Europa, Asia y los Estados Unidos como solista ó en colaboración con otros artistas. En sus presentaciones y grabaciones incluye composiciones y arreglos con grupos de cámara con estilos muy diversos como el *Trio de Guitarras De Falla* y colaboraciones de Jazz con James Newton, Milcho Leviev, Charlie Haden, Miroslav Tadic, Mark Nauseef, Anthony Cox entre otros.

Ha publicado composiciones para guitarra, piano solo, música de cámara, ensambles orquestales en editoriales como Berben, GSP, Doberman-Yppan, y realizado grabaciones con música de Bach y música contemporánea.

Entre sus encargos más recientes se encuentran un poema-ballet llamado *The Crow*, estrenada por la Compañía de Danza del Pacífico en el Theater Center de los Angeles; *Sevdalinka*, escrita para el Dúo de Guitarras de Newman-Oltman con el Cuarteto de la Isla Tortuga, que se estrenó en el Merkin Hall de Nueva York; *Cantares*, compuesta por el dúo Gruber-Maklar; una pieza mezcla de medios, por diez y seis gongs de cerámica, en colaboración con el escultor Stephen Freedman⁹, se estrenó en Hilo, Hawaii, *Juegos*, encargado por el Festival de plano y dedicado a David Tanenbaum y Nicole Paiement, *Tema y Variaciones bizantina*, estrenada por James Smith, con el Cuarteto de Cuerdas Armadillo, así como las obras escritas para el pianista Fabio Luz y numerosas composiciones para guitarra solista extraordinariamente escritas para Alvaro Pierri, David Starobin, William Kanengiser, Scott Tennant, Eduardo Isaac, Jacobo Smith, entre otros.

Su trabajo teórico para guitarra, en ediciones Berben, incluye estudios polirrítmica¹⁰ y polimétrico¹¹, así como una publicación bilingüe con las tres voces de contrapunto y de improvisación en el estilo renacentista. Sus últimos libros *Ex ovo*, que son una colección de ensayos para los compositores e improvisadores publicados por Doberman-Yppan, pronto será seguido por la armonía de la guitarra, que está en preparación por el editor.

⁸ Alberto Ginastera gran compositor argentino que trabajó con técnicas microtonales y dodecafónicas

⁹ Stephen Freedman escultor sudafricano, participó en proyectos de instrumentos musicales de cerámica, CD Ghattam

¹⁰ Polirrítmica empleo simultaneo de ritmos contrastados en partes diferentes de la textura musical

¹¹ Polimétrico empleo simultaneo de dos ó mas metros, ó uso sucesivo de diferentes metros en una ó mas partes

1.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

No Feathers On This Frog Moderato, molto ritmico para dos guitarras con afinación de la sexta cuerda en Re para ambas guitarras, marcando un compás de nueve octavos que en algunos momentos es alternado con cinco octavos, los diseños melódicos están basados en escalas tradicionales de la música de los Balcanes, judía y Klezmer¹²

Inicia la guitarra II en el quinto grado con novena de Sol menor, mientras la guitarra I inicia en el compás 5 en una tercera mayor ascendente

Compás 1 - 8

Moderato, molto ritmico ♩ = 145

I

II

④ = R4

mp poco a poco cresc.

mp poco a poco cresc.

3x

El periodo se resuelve en éste inciso sobre el quinto grado de Do Mayor

Compás 9 - 10

9

f

f

Ambas guitarras continúan en la dominante de Sol menor; pero la guitarra I se traslada a la octava justa. El diálogo se bifurca desde el tiempo tres del compás 18

Compás 11 - 18

golpe

golpe

¹² Klezmer música Judía que surge en la edad media con influencia en Europa del este, Europa central y los Balcanes

Al dividirse el discurso, la guitarra I resuelve con un inciso el periodo anterior, mientras va reproduciendo una serie de arpeggios¹³ como soporte armónico en la dominante de La menor apoyando el discurso de la guitarra II que desarrolla un diálogo contrastante casi improvisatorio¹⁴, incluso en el compás 21 la partitura tiene una indicación de cifrado como en el Jazz (E Phryg) que otorga la posibilidad de improvisar en el modo Frigio .

Compás 19 - 60

¹³ Arpeggio serie de tres ó mas notas musicales tocadas una después de la otra

¹⁴ Improvisatorio expresión musical instantánea, espontánea, realizada con total libertad ó sujeta a ciertas reglas

Aparecen más cifrados¹⁵, Dm6(9) C#7(b13#9) F#phryg Em6(9) D#7(#9b9) en los cuales se elaboran escalas que se alteran con los intervallos propuestos.

29

1) bend

34

35 Dm6(9) C#7(b13#9)

1) ossia

38 F#phryg.

41 bend

44 Em6(9)

cue

47 D#7(#9b9)

8 sul pont. bend bend bend

ff

¹⁵ Cifrado escrito en clave, utilizando cifras y letras para expresar fenómenos sonoros, abreviaturas armónicas

Retoman ambas guitarras el discurso sobre la dominante de Mi mayor.

Compás 61 - 64

Después de un glisado la guitarra I toma el discurso mientras la guitarra II crea un soporte armónico preparando la cadencia final, con una escala Klezmer descendente que resuelve en un acorde de Mi bemol

Compás 65 - 71

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 65 and includes a first ending bracket. The second system starts at measure 68 and features various performance markings such as *poco a poco cresc.*, *f*, and *molto rall.*. The third system starts at measure 71 and includes markings like *rubato*, *(molto rall.)*, and *pp*. The score concludes with the instruction *D.C. al Fine e Coda*. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic development with some chromaticism and includes a five-measure rest in the bass line. The third system features a descending Klezmer-style scale in the treble clef and a corresponding harmonic support in the bass clef, ending with a final cadence on a B-flat chord.

1.4 SUGERENCIAS TÉCNICO INTERPRETATIVAS

Las diferencias entre la cultura occidental¹⁶ y la oriental¹⁷ son muy marcadas, desde lo religioso hasta lo comercial, por ello la música de los Balcanes es una mezcla muy interesante, donde se entrelazan las concepciones artísticas de ambas tradiciones.

Bogdanovic interpreta por medio de actos simples, creando un vehículo luminoso, lleno de composiciones multiculturales, magistralmente interpretados con la guitarra clásica, aplicando polirritmias complejas, melodías Balcánicas¹⁸, ingeniosos contrapuntos, improvisaciones inspiradas en un instrumento llamado ud conocido también como laúd árabe, líneas matizadas con vigor y elegancia, llenas de profundidad en las ideas y su claridad en los bordes de la mera complejidad. Así continua generando un estilo y un prestigio único manteniéndose como uno de los guitarristas más originales en el mundo. Ésta única visión nació de su experiencia transatlántica experimentando con maestría sobre la música étnica, el jazz y las tradiciones clásicas, produciendo ésta música rica en complejidad y significado. El manejo de las estructuras de la forma sonata¹⁹ que tan fácilmente maneja así como los secretos miniatura, haciéndolo con autoridad, ingenio y humor. El entrar a su mundo es conocer el placer, repleto de excelentes joyas muy particulares y raras.

No feathers on this frog es justo resultado de la mezcla entre lo occidental y lo oriental, como si se reunieran ambas concepciones musicales, donde los límites tradicionales se rompen para amalgamar solo lo bello, música y danza partiendo de un compositor viajero, guitarrista e improvisador yugoslavo que accede a tal conocimiento para compartirlo tanto en sus recitales como en sus clases magistrales alrededor del mundo.

Esta obra podría considerarse una excepción de la música étnica²⁰, los ritmos de nueve octavos, cinco octavos, cuatro octavos, siete octavos y siete cuartos que son muy interesantes, sugiero desmenuzarlos para su comprensión, ya que Bogdanovic desfasa los acentos, los incisos, las frases, a tal grado que nos marca disimuladamente barras de compás punteadas para su mejor comprensión.

Los cifrados, son clara influencia del Jazz, nos permiten ver la necesidad de una práctica sistemática de los métodos de improvisación como el elaborado por el compositor titulado *Ex Ovo*, afortunadamente conté con el apoyo incondicional del guitarrista Fernando Viguera a quien le agradezco mucho su paciencia; ya que me explicó la funcionalidad de las escalas sobre esos determinados acordes que estaban absolutamente fuera de mi práctica y formación musical para por fin poder concretar un discurso lo suficientemente coherente para ser interpretado.

¹⁶ Occidental división geográfica de los territorios de la zona occidental: Grecia, islas del mar egeo y la Magna Grecia

¹⁷ Oriental división geográfica de los territorios de la zona oriental: Egipto, Anatolia y Persia

¹⁸ Melodías Balcánicas región balcánica: Croacia, Yugoslavia, Serbia, Eslovenia, Bosnia, Bulgaria, Turquía, Macedonia,

¹⁹ Forma sonata estructura empleada desde el Clasicismo, organización temática: exposición-desarrollo-reeposición

²⁰ Étnica relativo a una nación ó raza, étnia

2. EL DECAMERÓN NEGRO

- I. EL ARPA DEL GUERRERO
- II. LA HUIDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ECOS
- III. BALADA DE LA DONCELLA ENAMORADA



Juan Leovigildo Brouwer Mezquida

(1939-

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Brouwer escribe una música que marca otro momento importante en su creación, no constituye un cambio radical, sino una reflexión más cercana a sus orígenes como compositor. Es donde está prácticamente toda su esencia básica, a través de un sentimiento romántico sofisticado llamado Hiper-romántico²¹ para usar su propia denominación, es su necesidad interior la que lo impulsa a un redescubrimiento estilístico.

La simplicidad de la que habla el maestro viene de una contraposición que siempre ocurre cuando hay un cambio. La naturaleza dialéctica de ese crecimiento no implica una negación de lo pasado, sino una selección de aquellos elementos que mantienen cierto código de información afín con el nuevo lineamiento filosófico y estético. Una síntesis de elementos de folclor, de Avant-garde, caracteres minimalistas y tonales de la nueva simplicidad, el empleo de diferentes formas de elaboración de los materiales musicales y posibilidades técnicas expresivas del compositor en una etapa de madurez.

El Decamerón Negro, es de las obras que marcan el traslado de visión estética de Leo hacia la “Nueva Simplicidad”, el alto grado de contraste con respecto al anterior lenguaje es evidente, siendo una diferente manera de hacer, menos críptica²² y más comunicativa.



Sobre su obra dice el Maestro: “Tomé una historia del libro *El Decamerón Negro* de Leo Frobenius²³, un sociólogo y científico que fue a África a estudiar la cultura de ese continente a principios del siglo XX. Muchas historias le fueron reveladas por los Griot o ancianos que conocían muy bien las leyendas. Con estos cuentos recogidos él armó un maravilloso libro, que además tuvo gran influencia en la literatura europea, incluso Picasso²⁴ recibió su influencia de forma revolucionaria en sus máscaras negras y todo el asunto de la negritud como la llamó Jean Paul Sartre²⁵.

El libro entero tiene que ver con la guerra, el amor, los tabúes y un poco en homenaje a Boccaccio²⁶, Frobenius parafraseó el título del renacentista italiano y por tal razón lo llamó *El Decamerón Negro*. De aquí solo trabajé una historia que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar un arpa. La situación de castas era muy estricta, en un primer término estaban los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. Este guerrero al dejar de serlo fue desechado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas, pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas, y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas, que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor, después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es simplificada la historia de *El Decamerón Negro*.”(Hernández: 216)

La obra fue dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin a quien Leo escuchó tocar a los dieciocho años.

²¹ Hiper-romántico tendencia opuesta a la vanguardia con una serie de supratonalismo, en ocasiones minimalista

²² Críptica enigmático, oscuro, difícil de entender

²³ Leo Frobenius eminente etnólogo alemán, fundador de la dirección histórico-cultural en etnología del mundo africano

²⁴ Pablo Picasso artista plástico de origen español que revolucionó todo el arte del siglo XX

²⁵ Jean Paul Sartre filósofo y escritor francés, de perfil existencialista y posteriormente materialista dialéctico

²⁶ Boccaccio escritor italiano autor de idilios mitológicos, y el decamerón, fue el primer prosista italiano

2.2 BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida

Nació en la Habana, Cuba, el 10. de marzo de 1939. Guitarrista, compositor y director; comenzó sus estudios de guitarra con el maestro Isaac Nicola en 1953. Graduado en el Conservatorio Carlos Alfredo Peyrellade con tan sólo dieciséis años. En 1959, viajó a Estados Unidos, de forma paralela estudió composición en la Escuela de Música Juilliard en New York y guitarra en la Universidad de Hartford, en estas instituciones tomó clases con Vincent Persichetti, Isadora Freed, Stefan Wolpe, Richard Bennett, Jean Morel y Joseph Iadone. Al regresar a su país en 1960, ingresó al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos ICAIC donde creó más de 60 obras para películas. En 1969 formó un grupo de experimentación sonora donde participaron músicos tales como Pablo Milanes, Silvio Rodríguez, Chucho Valdés, entre otros.

De 1960 a 1968 impartió clases de Contrapunto, Armonía y Composición en el Conservatorio Municipal de la Habana. Durante ese tiempo junto con los compositores Juan Blanco, Carlos Fariñas y el Director Manuel Duchesne Cazán, iniciaron el movimiento Avant-Garde en Cuba. Fue promotor incansable del Concurso-Festival de Guitarra de la Habana -que lamentablemente su última edición se llevó a cabo en el año 2004-. En 1981 es nombrado Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En 1996 es invitado como miembro honorario de la UNESCO y de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. En 1996 recibió el reconocimiento *Profesor de Artes Honoris Causa* por su contribución a la internacionalización de la escena musical de su país con la Orden Félix Varela, el más alto reconocimiento otorgado por el Instituto de Cultura Cubano.

Tres fases se pueden identificar en la obra de Brouwer:

La primera fase, Nacionalista²⁷ (1955-1962) caracterizada por el uso de la forma sonata y tema con variaciones, estructuras armónicas tonales basadas en raíces nacionalistas como ejemplo de ésta etapa las obras: Homenaje a Manuel de Falla (1957) Tres Danzas Concertantes (1958) Elegía a Jesús Menéndez (1960).

La segunda fase, Avant-Garde²⁸ (1962-1967) marcada por la concentración de lo sensorial acompañado de recursos extra-musicales que piden del instrumentista una ejecución teatral, en ésta fase destacan las obras: Sonograma I (1964) Sonograma II (1964) Elogio de la Danza (1964) Cántigas del tiempo nuevo (1969) La Tradición se Rompe... Pero Cuesta Trabajo (1967-69) La Espiral Eterna (1970).

La tercera fase, Nueva Simplicidad²⁹ (1980-) Donde sus obras se apegan al Neo-romanticismo³⁰ y al Minimalismo³¹, desarrollando ambigüedad tonal y politonalidad³²; como ejemplo de éste periodo: El Decamerón Negro (1981) Preludios Epigramáticos (1981)

Obras relevantes para Guitarra: *Danza Característica* (1957) *Pieza sin Título I – II* (1957) *Elogio de la Danza* (1964) *Canticum* (1968) *La Espiral Eterna* (1970) *Tarantos* (1974) *El Decamerón Negro* (1981) *Preludios Epigramáticos* (1981) *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt* (1984) *Sonata para Guitarra* (1990) *Hika* (1996) *"In Memoriam Toru Takemitsu"*.

²⁷ Nacionalista: fenómeno musical donde los rasgos folclóricos de una nación se exaltaban para enaltecer la identidad

²⁸ Avant Garde termino francés, significa vanguardismo, léxico militar que designa la parte mas adelantada del ejercito

²⁹ Nueva simplicidad tendencia estilística alemana del siglo XX caracterizada por la expresión romántica consonante

³⁰ Neo-Romanticismo corriente compositiva contemporánea con estructuras del romanticismo con elementos nuevos

³¹ Minimalismo movimiento norteamericano underground experimental de frases, motivos ó células musicales reiteradas

³² Politonalidad recurso empleado por compositores del siglo XX donde se emplean dos ó más tonalidades en una obra

2.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

La obra se divide en tres movimientos:

- I *El arpa del guerrero*
- II *Huida de los amantes por el valle de los ecos*
- III *Balada de la doncella enamorada*

I **El arpa del guerrero** con un compás de cinco octavos iniciando con un inciso de vaivén, generando ambigüedad tonal³³, sobre la dominante con novena de La menor.

Compás 1 - 2



La interpolación³⁴ es un recurso constante en el desarrollo de los motivos rítmicos que a partir de una célula desarrolla un discurso un tanto confuso por la ambigüedad tonal, sobre una progresión de dominantes.

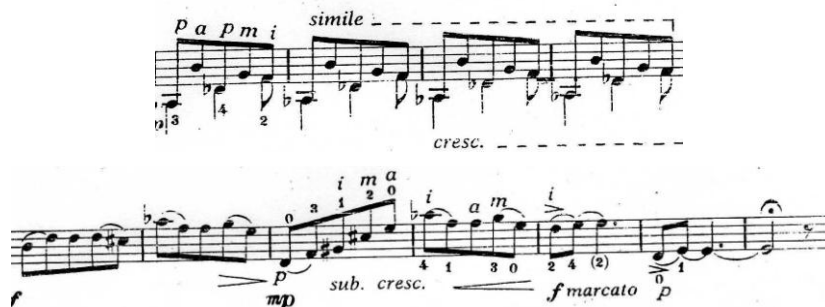
Compás 3 - 6



Compás 7 - 12



Compás 13 - 23



³³ Ambigüedad tonal relación indefinida generada por cromatismos entre los grados y acordes de una obra sin tonalidad

³⁴ Interpolación repetición idéntica de un motivo ó compás

Desarrolla una melodía expandida sobre el segundo grado con séptima de Mi mayor.

Compás 24 - 44

Musical score for Compás 24 - 44. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mp*. The melody is characterized by extended phrases and includes various performance instructions: *legato*, *p*, *pp*, *cresc.*, *poco len.*, and *Cedendo*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulation marks like accents (*acc.*) and slurs are present. The piece concludes with a *Cedendo* marking and a final chord in C major.

Un poco sostenuto lírico establece un doble discurso con melodías extendidas, el superior en Mi mayor y el inferior en Si b Mayor para recordarnos el discurso inicial.

Compás 45 - 57 - 61

Musical score for Compás 45 - 57 - 61. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with the instruction **Un poco sostenuto** lírico and a dynamic marking of *f*. The melody is characterized by extended phrases and includes various performance instructions: *a*, *m*, *i*, *m*, *i*, *ten.*, *legato*, *1º C4*, *2º ten. legato*, and *a Tempo*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulation marks like accents (*acc.*) and slurs are present. The piece concludes with a *a Tempo* marking and a final chord in C major.

Regresa a la ambigüedad tonal hasta resolverla con dos armónicos³⁵.

Compás 62 - 80

Tranquillo en contraste absoluto, un piano súbito, marcado como oscuro, con un tratamiento de las voces en forma de coral³⁶, utilizando acordes de tónica y dominante, en reposo meditativo.

Compás 81 - 107

³⁵ Armónicos sonidos concomitantes que por la resonancia acompañan a un sonido cualquiera haciéndolo apreciable

³⁶ Forma de Coral fragmento de armonía completa cantada ó interpretada simultáneamente a cuatro voces

Aparece la célula inicial, retomando la aumentación melódica, como reprise³⁷, insistiendo en la interpolación de las frases, con un acorde que genera claramente inestabilidad tonal.

Compás 108 - 115



Un poco sostenuto, un arpeggio de dominante con cuarta suspendida en La menor ligado a un acorde alterado con la quinta ascendida y descendida.

Compás 116 - 130

Un poco sostenuto

³⁷ Reprise toda parte de una pieza que se repite ó también se entiende como segunda parte de un aire

Otro discurso melódico en la tónica de Do Mayor.

Compás 131 - 139



Un recurso característico en Brouwer, es el desplazamiento de acordes que en éste caso es una progresión de primeros grados con novena, con textura acordal.

Compás 140 - 143



Continúa con otro discurso inferior en Mi Mayor.

Compás 144 - 165



Tranquillo repite el tratamiento de las voces en forma de coral pero ahora iniciando con un primero siete de Re menor, aunque reducido, cerrándolo con un acorde de primer grado con sexta añadida, como segundo reposo.

Compás 166 - 175

Tempo 1º provoca una modulación por nota común, que en este caso es Fa, preparando la cadencia³⁸ con acordes de dominante.

Compás 176 - 196

³⁸ Cadencia terminación de una frase armónica sobre un reposo ó un acorde perfecto

Vivo incrementa la tensión, generando una cadencia muy conclusiva por medio de una coda³⁹ reducida, utilizando acordes de primero siete con cuarta suspendida resolviéndolos en la dominante con sexta, concluyendo con un acorde de la dominante de La menor.

Compás 197 - 207

II La huida de los amantes por el valle de los ecos en la tonalidad de Mi menor

A Declamato pesante, una transición con acordes de primero-quinto siete, nuevamente su discurso a partir de una célula con aumentación melódica.

Compás 1 - 3

A Declamato pesante

B Presage, utiliza arpeggios muy vibrantes resolviéndolos en primero de Sol menor y posteriormente en la dominante de Fa# menor.

Compás 4 - 10

B Presage

³⁹ Coda sección ó pasaje final, ajeno a la estructura básica de la composición, pero añadida para confirmar el final

C Primer Galope de los Amantes poco a poco acelerado, donde las secuencias se repiten en cuatro ocasiones cada una, cada vez más rápido, iniciando con un acorde de La menor séptima hasta resolverlo en un acorde de dominante de Do# menor

Compás 11 - 19

C Primer Galope de los Amantes
Poco a poco accel. -----

pp (2^o, 3^o, 4^o, = rápido)

8 10 [x4] 20
(cresc. 3^o et 4^o)

[x4] 11 [x4] 14 (8) [x4] 6 [x4] 4
f molto dim. poco a poco

[x4] 3 [x4] 2
pp 0 1 crescendo

a m #

(2) (2)

Detailed description: The score is in 2/4 time and consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of eighth notes with a 'Poco a poco accel.' marking. The sequence is repeated four times, with bracketed counts of 8, 10, and 20 notes. The second staff continues the sequence with a 'f molto' dynamic and includes a 'dim. poco a poco' marking. It has bracketed counts of 11, 14 (8), 6, and 4 notes. The third staff begins with a 'pp' dynamic and a 'crescendo' marking, followed by a sequence of notes with bracketed counts of 3 and 2. The piece concludes with a final sequence of notes marked with '(2)' and '(2)'.

D Presagio, arpeggio de dominante con novena de Fa# menor.

Compás 20

D Presagio

4 0 (3) (4) (2) 0

11 mp

Detailed description: The score is in 4/4 time and consists of a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece features a sequence of notes with a 'mp' dynamic. The sequence is repeated four times, with bracketed counts of 4, 0, (3), (4), (2), and 0 notes. The piece concludes with a final sequence of notes marked with '(3)' and '(3)'.

E Declamato, nos recuerda el A Declamato pesante utilizando un recurso de percusión en la guitarra llamado tambora⁴⁰ y acordes de dominante con séptima.

Compás 21 - 23

E Declamato

♩ 4 corto tambora

f p f

Detailed description: The score is in 4/4 time and consists of a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece features a sequence of notes with a 'f' dynamic, followed by a 'corto' marking and a 'p' dynamic. The sequence is repeated four times, with bracketed counts of 3, 3, 3, and 3 notes. The piece concludes with a final sequence of notes marked with 'f'.

⁴⁰ Tambora golpe cerca del puente sobre las cuerdas, ya sea, con el dedo índice ó pulgar, dejándolas vibrar

F *Recuerdo Tranquillo*, partiendo de un acorde de La Mayor séptima, inicia el contrapunto⁴¹ entre dos tonalidades Fa# menor en la voz inferior y La Mayor en la voz superior, un recurso llamado: bitonalidad⁴².

Compás 24 - 27

Musical score for 'Recuerdo Tranquillo' (F). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a box containing 'F' and the title 'Recuerdo (Tranquillo)'. It starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *legato* marking. The second staff continues the piece, featuring a *C4* marking above the first measure and various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and slurs throughout. The piece concludes with a double bar line.

G *Por el Valle de los Ecos rápido (galopante)*, utiliza la escala menor armónica con acordes de primero siete y quinto siete de Mi menor.

Compás 28 - 49

Musical score for 'Por el Valle de los Ecos rápido (galopante)' (G). The score is in 8/8 time and consists of four staves. The first staff is marked 'Rápido (galopante)' and includes dynamics *f*, *p_{sub.} legato*, and *pp*. It features 'resonante (eguale)', '(eco) (como resonancia)', and '(simile)' markings. The second staff continues with *p_{sub.}*, *pp*, and '(simile)' markings. The third and fourth staves also feature *p_{sub.}* and *f* dynamics, with '(eco)' markings. The piece ends with a double bar line.

⁴¹ Contrapunto nota contra nota, música consistente en dos ó mas líneas melódicas que suenan simultáneamente

⁴² Bitonalidad empleo simultaneo de dos tonalidades en diversas partes de la estructura musical

H Retorno, acordes de primero siete que resuelve con armónicos del quinto siete de Mi menor.

Compás 50 - 57

I Epílogo *lentamente*, reiterando el *B Presage* pero a la inversa con sus acordes de tónica y dominante.

Compás 58 - 64

III Balada de la Doncella Enamorada Moderato

Utilizando una afinación alternativa con la sexta cuerda un tono abajo, apoyando la tonalidad Re Mayor y un compás de cuatro cuartos, inicio en anacrusa⁴³, abre el discurso con un motivo que tiene Do becuadro, el séptimo grado descendido; es decir, un modo mixolídio⁴⁴, un motivo recurrente en la obra, junto a un pedal figurado⁴⁵ que aparece durante todo el desarrollo de la misma, éste párrafo de inicio se repetirá en dos ocasiones.

El tema a partir de la anacrusa al compás tres en Re Mayor

Compás 1 - 13

III. BALADA DE LA DONCELLA ENAMORADA

⁴³ Anacrusa nota ó serie de notas que anteceden a la primera barra de compás ó al acento pesado de un grupo rítmico

⁴⁴ Modo Mixolídio uno de los modos de la música antigua, que era el más agudo de los siete

⁴⁵ Pedal Figurado repetición de un motivo que genera estabilidad tonal por su diseño armónico

A Tempo cambia el tema a Sol Mayor desde la anacrusa al compás catorce ornamentando algunos motivos con pizzicatos⁴⁶ hasta llegar a la doble barra.

Compás 14 - 22

Piú mosso sobre la dominante de Do Mayor y algunos cambios de compás, entre cuatro cuartos y dos cuartos, utilizando un pedal figurado que responde a la melodía en todo el discurso hasta el *Cedendo*⁴⁷.

Compás 23 - 41

⁴⁶ Pizzicato en la música italiana advierte que hay que pinzar ó pellizcar la cuerda con los dedos

⁴⁷ Cedendo término italiano musical que significa ceder, ir frenando el tiempo

C 2

Cedendo --

Detailed description: This block contains two lines of musical notation for guitar. The first line starts with a C2 chord and a series of eighth-note patterns in 7/8, 2/4, and 4/4 time signatures. The second line features a 'Cedendo' section with a melodic line and a bass line, marked with a 'b' and a '4' in a circle.

A Tempo, continúa con una progresión⁴⁸ de dominantes, iniciando en el quinto siete de Sol Mayor hasta la dominante de Re Mayor.

Compás 42 - 78

a Tempo

C 2

C 1

C 3

C 5

C 3

Detailed description: This block contains six lines of musical notation for guitar. The first line is marked 'a Tempo' and includes a 4/4 time signature and a (3) in a circle. The second line has a 'p i p i p i' marking. The third line is marked 'C 2'. The fourth line has a 'p i p i p i' marking and a 'C 2' marking. The fifth line has 'C 1' markings and a 'm i' marking. The sixth line has 'C 1' and 'C 3' markings. The seventh line has 'C 5' and 'C 3' markings. The notation includes various chord progressions, time signatures, and performance markings like 'p' and 'm'.

⁴⁸ Progresión proporción continua, prolongada, que va engendrando lo siguiente

Poco ritenuto

Compás 79

Tranquillo T 1º nos envía al segno⁴⁹ hacia el párrafo del compás 3 y del compás 11 hacia la coda con un arpeggio de primero-quinto con novena de Re menor.

Compás 80 - 81

Piú mosso, con el motivo del séptimo grado descendido pero ahora con acento tético⁵⁰ en la tónica de Re Mayor.

Compás 82 - 107

⁴⁹ Dal segno significa hacia el signo en italiano e indica la repetición de un determinado párrafo en la obra musical
⁵⁰ Tético es un acento que su ataque coincide con el tiempo fuerte ó pesado del compás

Elabora un puente con acordes de primero-quinto con novena dirigiéndose hacia la coda que prepara el final

Saliendo de la tonalidad de Sol Mayor inflexiona con el primero de Re Mayor hacia el quinto de Si b Mayor

Compás 92 - 93 - 94

Un poco sostenuto, arpeggio de un primero-quinto siete de Re Mayor.

Compás 108

Tempo I° envía al párrafo del compás 3 para preparar el final, *Cedendo* con un primero-quinto con novena de Re menor, y un final con la tónica de Re Mayor.

Compás 109 - 111

2.4 SUGERENCIAS TÉCNICO INTERPRETATIVAS

La obra de Brouwer es imprescindible para cualquier guitarrista, siempre encontrará retos técnicos y musicales que le enriquecerán, en *El Decamerón Negro* existen armonías novedosas que durante su estudio se descubren, como se va desarrollando el discurso partiendo de un motivo que se enriquece generando un todo musical coherente y con su muy particular sello rítmico heredado por la influencia del mestizaje que Cuba ha recibido durante tanto tiempo. Evidentemente la creatividad y el conocimiento del instrumento se refleja como en una obra literaria que te envuelve con su magia, transportándote a lugares inimaginables donde solo la música lo puede hacer, sin límites más que los de la percepción y la sensibilidad personal.

Será indispensable la lectura del pequeño libro de Leo Frobenius con el mismo título, donde se narran cuentos y leyendas populares de algunos pueblos africanos que se transmitieron por generaciones en donde encontramos al guerrero excluido por su tribu, por el hecho de querer ser músico, sin duda aclarará la visión de la obra con la cual el mismo Brouwer comentó que le inspiró para dicha composición. Cuenta con los elementos estéticos necesarios para considerarla como una obra de arte universal, indispensable para la difusión de la cultura de los pueblos latinoamericanos.

Los contrastes de dinámica y rítmica son un reto que trabajé con calma y minuciosidad para lograr la efectividad del discurso, las digitaciones sugeridas en la partitura son viables, aunque uno mismo necesita buscar la efectividad de las mismas; ya que existen algunas alternativas para facilitar la progresión de los pasajes melódicos, como en el *Primer Galope de los Amantes* o *Por el Valle de los Ecos*. Existen elementos contrapuntísticos que acompañan a la melodía los cuales se van revelando poco a poco, en especial los cromáticos, como en la *Balada de la Doncella Enamorada*, donde pareciera que se ocultan ciertos cromatismos. El desarrollo de recursos no tan habituales como la ambigüedad tonal y la politonalidad, me resultaron una novedad, pues no los había encontrado en las obras que he abordado.

En el ámbito tonal existe una mezcla de pentafonismo, bitonalidad y modalismo, son claros los momentos donde yuxtapone escalas pentatónicas como en *El arpa del guerrero* o donde utiliza el modo Mixolídio en la *Balada de la doncella enamorada*. La polifonización en la reexposición marcada como F en *La huida de los amantes por el valle de los ecos* o en la *Balada de la doncella enamorada* con su polifonía oculta.

En el desarrollo de las dinámicas y motivos rítmicos que magistralmente utiliza en *La Huida de los amantes por el valle de los ecos*, son resultado de la alternancia de pasajes entre el forte y el piano súbito, generando motivo a motivo la sensación del eco.

Recomiendo poner especial atención en los pasajes del Piú mosso (T II°); ya que en las ligaduras de prolongación se suele perder la duración correcta que nos marca la partitura.

3. DEUX DANÇAS

Dança N. 1

Dança N. 2



Egberto Amin Gismonti

(1947-)

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

En el arte del siglo XX existen dos exigencias opuestas, el anhelo de la simplicidad y la espontaneidad de la infancia, que evocan la memoria de los garabatos en una etapa del crecimiento anterior. Durante su segunda mitad surge un tipo de música que conquistó a las masas y les había interesado hasta el punto de una devoción histórica. Era la música pop, generando una tendencia basada en las modas llamada art pop⁵¹, que divulgaría Andrew Warhola, mejor conocido como Andy Warhol⁵², usando las imágenes que a todo el mundo le resultaban familiares, de los comic's ó de la publicidad.(Gombrich:610)

La relación activa a través de la cual los teóricos han podido influir en el curso de la historia de la música, apoyando nuevas técnicas, sugiriendo nuevos medios expresivos, interviniendo directamente en la creación artística, la realidad concreta de la música, el modo de presentarse ante el público, su función social, han podido estimular el pensamiento de los filósofos y la visión de los compositores durante periodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas, pidiendo ser interpretadas, explicadas y justificadas. La llamada crisis y disolución del sistema tonal tradicional⁵³, encontró una salida en el sistema dodecafónico⁵⁴ al iniciarse el siglo XX. El abandono gradual de la tonalidad en la música planteó nuevamente a la conciencia estética contemporánea un viejo problema: el del valor de la armonía y de la tonalidad. La naturalidad de la armonía, basada en el fenómeno de los armónicos que venía a ser la garantía más segura de su racionalidad. Durante el siglo XIX el lenguaje armónico se complicó en demasía, al introducir los músicos un número cada vez mayor de excepciones y anomalías, violentando, cada vez con más frecuencia, las leyes tradicionales codificadas por los teóricos. Se comenzó a desmitificar la tradición occidental al observar que el sistema tonal no solo era el único existente.

Ciertamente en nuestro tiempo, no se puede hablar de una estética musical que no se erija en una meditación en torno al significado que puedan albergar los acontecimientos que se han sucedido tumultuosamente en el seno de la música misma. Desde el atonalismo hasta la dodecafonía, desde el serialismo integral hasta la música aleatoria⁵⁵, desde la música concreta⁵⁶ hasta la irrupción de ideologías musicales tomadas en préstamo de otras culturas, como los grupos étnicos que se mantienen al margen de la civilizaciones, así se han generado una amplia serie de realidades estéticas, ante la cual los filósofos no han podido permanecer indiferentes. Los viejos temas que eran la relación de éste con el lenguaje verbal ó con el poético, no es que hayan desaparecido del horizonte de la estética musical contemporánea, sino que han debido someterse a otro tipo de reflexiones.

Arnold Schönberg, considerado normalmente el inventor de la dodecafonía gracias a su música y a sus abundantes escritos. En un ensayo de 1941 titulado *Composición con doce notas*, habla de la creación en un tono casi místico y religioso, como en la Creación Divina, de golpe, con su perfección definitiva, "se hizo la luz". Justificando así, teórica e históricamente la legitimidad de su método de composición. El concepto fundamental del que se sirve para sentar las bases de la dodecafonía es el de la *emancipación de la disonancia*: El oído se habituó a distinguir las consonancias de las disonancias, probablemente porque los sonidos disonantes se hallaban entre los últimos armónicos; sin embargo, el oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor al efecto "incoherente" de éstas, así la disonancia vino a considerarse como algo equivalente a la consonancia, un estilo, que a partir de ahora, se funda en semejantes premisas: trata la disonancia del mismo modo que la consonancia y renuncia a un centro tonal.(Fubini: 427)

⁵¹ Art Pop movimiento artístico del siglo XX que se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular

⁵² Andy Warhol artista plástico y cineasta estadounidense que fue crucial para el desarrollo del art pop en América

⁵³ Sistema tonal tradicional sistema de las tonalidades llamado sistema bien temperado basado en un La 440 vibraciones

⁵⁴ Dodecafónico técnica de composición que otorga igual importancia a los doce sonidos de la escala cromática

⁵⁵ Música aleatoria técnica de composición basada en elementos no regulados por pautas establecidas como el azar

⁵⁶ Música concreta originada por Pierre Schaeffer, descontextualiza el sonido manipulándolo, superponiéndolo, generando una estructura compleja y definitiva, como una partitura auditiva también llamada música acusmática

A lo largo de la historia de la música tonal, los compositores se expresaron en el lenguaje tonal de su tiempo. Lo que ocurrió cada vez más durante el siglo XIX fue que muchos compositores buscaron nuevos efectos armónicos por mor de la individualidad. El resultado a largo plazo de estos nuevos efectos armónicos fue un gradual aflojamiento de los lazos de la tonalidad funcional, los principales rasgos de esta tendencia fueron el empleo creciente del cromatismo⁵⁷, acordes disonantes y alterados, relaciones armónicas distantes entre acordes y zonas tonales consecutivas, alteraciones modales y escalas no diatónicas, a fin de conseguir efectos exóticos. (Lester:17)

En gran parte de la música del siglo XX, las unidades métricas no son de longitud uniforme. Por el contrario, son de longitud variable, en correspondencia con las expansiones ó contracciones de los motivos melódicos ó diferencias en la textura musical utilizando metros diferentes, en un efecto llamado polimetría. A menudo la motivación de tales metros irregulares ó cambiantes deriva de influencias extramusicales, Nuestra percepción del tiempo se basa más en la velocidad a la que percibimos el pulso básico de un pasaje que en la velocidad de las notas de ese pasaje. El pulso básico de ese pasaje resulta del ritmo armónico tanto como de la escansión de las frases. Los movimientos lentos, por ejemplo, pueden contener notas rápidas en los diseños o acompañamiento ó escalas rápidas, y sin embargo sonar lentos porque la lenta escansión del ritmo armónico y el lento desenvolvimiento de las frases producen un pulso lento. Y las piezas pueden mantener un ritmo metronómico constante y sonar sin embargo tal como son en diferentes tempos en diferentes pasajes si los cambios en el ritmo armónico y el ritmo de las frases convierten el pulso básico en un valor rítmico más lento ó más rápido.

Junto con el jazz, la música brasileña es la más grande de todas las músicas populares de la cual se ha aprendido durante todo el siglo XX. A finales del siglo XIX, el impacto y la influencia de ésta música había superado todas las expectativas en Europa. El Choro surgió como la primera contribución internacional de dicho país a la música moderna, La Samba, otro género más de origen africano creado en las ciudades portuarias urbanas como Rio de Janeiro, se consagra como la música nacional.

⁵⁷ Cromatismo del latín *cromaticus*, significa efecto de color utilizando notas intermedias de la escala, por semitonos

3.2 BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

Egberto Amin Gismonti

Nació el 5 de diciembre de 1947, en Carmo, Estado de Río de Janeiro, Brasil. Experimentado compositor, pianista, guitarrista y flautista, que comenzó su estudio formal de música a los cinco años, estudiando piano, teoría, clarinete, flauta y eventualmente guitarra con los maestros Jacques Klein y Aurelio Silveira. Siempre se interesó por otras maneras de concebir la música, siendo influenciado por Django Reinhardt⁵⁸ y Jimi Hendrix⁵⁹, asegurando que eran prueba de que el idioma de la música, es universal y que lo popular como lo erudito no están necesariamente en polos opuestos.

Fue alumno del Conservatorio de Nova Friburgo. Viajó a París, donde estudió con la compositora y Directora de Orquesta Nadia Boulanger, con quien aprendió orquestación y análisis, y con el compositor Jean Barraqué, alumno de Arnold Schönberg⁶⁰ y de Anton Webern⁶¹, con quien estudió Dodecafonismo⁶². Nadia Boulanger⁶³ le recomendó que volviera a su país para investigar su música porque en Europa ya estaba casi todo hecho y en Brasil había mucho por descubrir.

Su música ha sido incluida en las bandas sonoras de las películas *Un Penúltima Donzela* (Fernando Amaral, 1969), de *Confissões Frei Abóbora* (Brás Chediak, 1971), y en *Em Família* (Paulo Porto, 1971). En 1972, grabó *Água e Vinho* (en colaboración con el poeta Geraldo Carneiro) y en 1973, *Egberto Gismonti y Academia de Danças*, los tres discos a través de EMI Odeon. Se trata de un álbum fuera de cualquier categoría, el disco fue galardonado con el Golden Record en Brasil. En 1975, la ECM lo invitó a grabar, sin embargo la dictadura militar brasileña imponía precios excesivamente altos para salir del país, por lo que finalmente decidió grabar de forma solista en lugar de hacerlo con su agrupación; de esta manera Gismonti viajaba a Noruega para comenzar lo que sería la explosión de su carrera internacional como solista. Su primer álbum con ECM titulado *Dança das cabeças* (1976), recibió varios reconocimientos internacionales, fue nominado al álbum del año por *Stereo Review* y recibió el premio Großer Deutscher Schallplattenpreis.

En 1969, Gismonti regresa a Brasil, decidido a investigar la música de los indígenas del Amazonas. En el alto Xingú, corazón de la selva amazónica, intentó ponerse en contacto con la tribu Yawaiapiti, tocando su flauta durante dos semanas hasta que la cabeza principal de la tribu, Sapaim, lo invitó a su hogar. Ellos compartieron el único idioma común; la música. Gismonti tuvo más de un mes de vida y de aprendizaje con ellos, bajo la condición de propagar los valores de la gente del bosque lluvioso. Gismonti comenta acerca de su experiencia: "*En el Xingú, tuve la confirmación de que yo soy parte de una sociedad de extremos absolutos, con una tecnología extrema, una riqueza inmensa, una pobreza inmensa, tener una jungla que tiene una biodiversidad increíble con todos los indígenas brasileños que son guardianes de Amazonia.*"

Sol do meio dia (1977) sería su siguiente álbum, el cual vio crecer el dúo gracias a la incorporación del saxofonista Jan Garbarek,⁶⁴ el percusionista Collin Walcott y el guitarrista Ralph Towner⁶⁵. Las sesiones de grabación fueron seguidas de un tour el cual incluía a Gismonti, a Belonging Quartet y Oregon. El disco significaba una profundización de los elementos indígenas en su música, además de una nueva textura sonora construida a través de saxos, percusiones, guitarras, campanas y piano. Gismonti dedicó este álbum a los indios del xingú, con quienes había vivido en la selva amazónica.

⁵⁸ Django Reinhardt nacido en Bélgica, de origen gitano, guitarrista autodidacta de Jazz europeo, muy innovador

⁵⁹ Jimy Hendrix nacido en Seattle, EU, considerado el más grande guitarrista, cantante y compositor del Rock and Roll

⁶⁰ Arnold Schönberg nacido en Viena, compositor y pintor muy polémico, figura capital de la música del siglo XX

⁶¹ Antón Webern nacido en Viena, alumno de Schönberg, reconocido exponente del dodecafonismo y serialismo

⁶² Dodecafonismo música de doce tonos, de forma atonal, donde las doce notas musicales tienen la misma jerarquía

⁶³ Nadia Boulanger nacida en París, alumna de Gabriel Fauré, cantante, compositora, directora y pedagoga musical

⁶⁴ Jan Garbarek nacido en Noruega, saxofonista y flautista de Jazz, creador de música para bandas cinematográficas

⁶⁵ Ralph Towner músico norteamericano, cofundador del grupo Oregon, compositor y multiinstrumentista de Jazz

En su siguiente grabación, *Solo* (1978), logra expresar una comprensión pura y global de su música, un estilo propio, lleno de fineza e intimidad. El disco vendió más de 100.000 sólo en Estados Unidos, algo inesperado para no ser un género musical masivo. Su siguiente álbum fue una grabación en trío titulada *Mágico* (1979), con el bajista Charlie Haden y nuevamente junto al saxofonista Jan Garbarek. El disco marca un claro desarrollo de su estilo más próximo al jazz fusión, entendido como una sutil versión del jazz contemporáneo europeo, propio del sello ECM. *Folk Songs* (1979), el cual le daba continuidad al estilo único en su tipo. *Sanfona* (1980), Gismonti se une al grupo brasileño Academia de Danças: Mauro Senise (saxo y flautas), Zeca Assumpção⁶⁶ (bajo) y Nené (batería y percusión), para desarrollar la veta jazzística del Brasil. En el disco en solitario, el énfasis es más decididamente en su guitarra y en la música indígena a través de la improvisación con el acordeón brasileño. En 1984 se publicaría un nuevo disco junto a Naná Vasconcelos⁶⁷ titulado *Duaz Voces*, el cual sería un regreso a la exploración indígena, pero siempre, con un sello propio tendiendo hacia la música contemporánea.

En los discos *Dança dos Escravos*, *Zig zag*, *Infancia* y *Música de sobrevivencia*, se logra entretener dos influencias, la música de Europa occidental y la música de Brasil. Esto lo lleva a dar un paso más en la dirección donde la distinción entre lo docto y lo popular, se hace cada vez más invisible. Sus líneas melódicas tienen una especial y singular forma de fraseo y expresividad. En términos armónicos, Gismonti ha encontrado una forma de combinar dos culturas, ritmos muy frágiles y cuidadosamente contruidos.

⁶⁶ Zeca Assumpcao renombrado contrabajista y compositor brasileño, ha grabado música para radio cine y televisión

⁶⁷ Nana Vasconcelos gran percusionista brasileño, se dice que es capaz de pintar con sonidos los colores de la música

3.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

DANÇA N. 1 *pour deux guitares*

Emplea el dodecafonismo como recurso de composición con diferentes series⁶⁸ con el siguiente orden:
Serie 1: B G# F E C A F# C# A# G D D# Serie 2: Eb C E Bb G B G# F# D C# F A

La guitarra 1 en compás de seis cuartos inicia con tresillos que van ascendiendo cromáticamente
La guitarra 2 inicia hasta el compás dos con una escala exótica pentafona E F F# G Ab respondiendo justo en el acento tético de los tresillos de la voz superior con glisados

Compás 1 - 7

Compás 1 - 8

The image displays a musical score for two guitars, labeled 'Guitare 1' and 'Guitare 2'. The score is divided into two systems, corresponding to measures 1-7 and 1-8. The tempo is marked as $\text{♩} = 108$. The key signature has two sharps (F# and C#). The score features complex rhythmic patterns, primarily triplets, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The second system includes the instruction 'Expressif'. The notation is dense, with many notes and accidentals, reflecting the dodecaphonic composition style mentioned in the text.

⁶⁸ Serie grupo de notas de la escala cromática sin repeticiones con determinado orden que actúa como tema ó motivo

Con un compás de cuatro cuartos estabiliza ambas guitarras generando un contrapunto minimalista donde acentúa cada tres dieciseisavos, creando un diálogo muy disonante⁶⁹.

Guitarra 1 compás 8 - 17 intervalos: 4d 1j 2M 1j 3d 1j 1j 1j 1j
 Guitarra 2 compás 9 - 18 intervalos: 1j 3m 1j 2M 2m 1j 1j 1j 1j

The musical score consists of five systems, each with two staves. The first system includes dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The second system continues the rhythmic pattern. The third system includes the instruction *jouer les basses f* on both staves. The fourth system continues the piece. The fifth system concludes with a *ff* marking. The score is written in 4/4 time and features a minimalist counterpoint with accents every three sixteenth notes.

⁶⁹ Disonante intervalo definido como desagradable al oído también conocido como consonancia lejana

Modifica el compás cinco octavos, seis octavos, siete octavos, dos cuartos, cuatro cuartos, cinco cuartos, dos cuartos, surgiendo un choque muy fuerte con disonancias creadas por intervalos de segunda

Guitarra 1 compás: cinco octavos, acentuando cada tiempo su primer dieciseisavo con acordes por segundas
Guitarra 2 compás: cinco octavos, acordes de dominante con novena acentuando cada tiempo fuerte

Compás 18 - 25

Compás 19 - 26

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each. The first system (measures 18-20) includes dynamic markings 'C.8', 'C.7', and 'ff'. The second system (measures 21-23) includes 'pp' and 'ff'. The third system (measures 24-26) continues the complex rhythmic and dissonant texture. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

Ambas guitarras desarrollan un dialogo de contrapunto por movimiento contrario⁷⁰

Compás 26 - 30

Compás 27 - 31

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each. The first system (measures 26-27) includes dynamic markings 'ff' and 'pp sub.'. The second system (measures 28-29) includes 'pp sub.'. The third system (measures 30-31) includes 'ff'. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

⁷⁰ Contrapunto por movimiento contrario las voces se desplazan en sentido opuesto, mientras una sube la otra baja

Un reposo para ambos diálogos con un tratamiento de textura acórdica⁷¹, con una dinámica extrema del pianissimo al fortísimo entre las dominantes de Sol # menor y La menor.
Con textura acórdal un contraste en forma de reposo

Compás 31 - 37

Compás 32 - 38



Una cadencia que se genera en cinco cuartos con tresillos de dieciseisavos, que dice: *el más seco y más rápido posible*, para un final conclusivo con acordes de primero-quinto con novena

Guitarra 1 en La menor complementando por segundas los acordes

Guitarra 2 en La Mayor siempre con intervalos de segunda, muy disonante.

Compás 38 - 39

Compás 39 - 40



⁷¹ Textura acórdica sucesión de acordes, que no tiene lógica coral

DANÇA N. 2 pour deux guitares

Emplea la técnica de composición dodecafónica, utilizando la escala cromática con la siguientes series :

Serie 1: G# Bb A E Eb D G B F C# F# C Serie 2: A B E C F C# F# D G D# G# Bb

Serie 3: E F G# A# Db C B Bb F# G C# A

generando secuencias un tanto ocultas por intervalos de segundas ascendentes y descendentes iniciando en un compás de tres octavas, continuando el tratamiento de acordes disonantes por segundas⁷²

Guitarra 1 inicia el discurso sobre el índice 6 sobre la primera serie hasta el compás 20

Guitarra 2 complementa el dialogo sobre el índice 5 hasta cerrarlo en el compás 20

Compás 1 - 20

Musical score for two guitars, measures 1-20. The score is written for Guit. 1 and Guit. 2. It features complex rhythmic patterns and dissonant chords. The notation includes various fingerings and articulations. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entries of both guitars. The second system continues the dialogue with intricate patterns. The third system concludes the piece with a final chord and a 'C.7' marking.

Repite el periodo con ciertas variaciones sobre las dominantes de La menor y Mi menor

Compás 20 - 38

Musical score for two guitars, measures 20-38. This section repeats the previous period with variations. It features complex rhythmic patterns and dissonant chords. The notation includes various fingerings and articulations. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entries of both guitars. The second system continues the dialogue with intricate patterns. The third system concludes the piece with a final chord and a 'C.7' marking.

⁷² Acordes por segundas recurso compositivo formando acordes con intervalos de segunda

Enlaza con un pequeño reposo para ambas guitarras, a modo de puente reanudando con acordes en disposición abierta tensando a modo de candencia abierta para el primer tema.

Compás 38 - 50

Musical score for guitar, measures 38-50. The score is written in two systems. The first system begins with a 'L.v.' marking and a circled '4' above the staff. The second system continues the piece with various chordal textures and melodic lines.

Al segundo tema otorga un tratamiento similar con secuencias cromáticas, con acordes disonantes por segundas pero generando mayor tensión para la cadencia final con la serie 2.

Compás 51 - 70

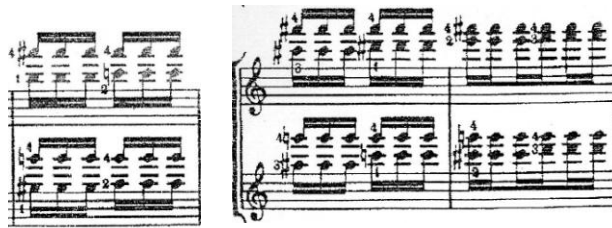
Musical score for guitar, measures 51-70. The score is written in three systems. The first system includes a melodic line with a 'L.v.' marking and a circled '4' above the staff. The second and third systems continue the piece with complex chordal textures and melodic lines.

Puente construido con distintos intervalos en cada guitarra en movimiento oblicuo generando mayor tensión.

Guitarra 1 intervalos: 7M 6A 6M 5J 4A 3A

Guitarra 2 intervalos: 8D 7m 7D 5J 5D 4J

Compás 71 - 73



Musical notation for measures 71-73. It consists of two systems of guitar staves. The first system shows two guitars with different interval patterns. The second system shows the same two guitars with a more complex rhythmic pattern, including triplets and slurs.

Guitarras al unísono serie 3 E F G# A# Db C B Bb F# G C# A preparando la cadencia final

Compás 74 - 81



Musical notation for measures 74-81. It consists of two systems of guitar staves. The first system shows two guitars playing in unison with a series of notes. The second system shows the same two guitars playing in unison with a more complex rhythmic pattern, including triplets and slurs. The notation ends with a double bar line and the instruction "D.C. a" with a repeat sign.

Cierra el discurso con un recurso de percusión atacando las seis cuerdas sin pisar sobre el mástil, solo apagando las cuerdas, al unísono con dieciseisavos.

Compás 82



Musical notation for measure 82. It consists of two systems of guitar staves. The notation shows a percussive technique where the strings are struck without fretting, indicated by an asterisk (*) above the notes. The notation ends with a double bar line.

3.4 SUGERENCIAS TÉCNICO INTERPRETATIVAS

Gismonti tiene un estilo muy particular, con recursos poli-rítmicos⁷³ complejos, basados en sus raíces de influencia africana, donde las percusiones son sagradas, procedimientos armónicos no convencionales como politonalidad⁷⁴, pentafonismo⁷⁵, dodecafonismo⁷⁶, pero en estas danzas construye toda la idea basado en el dodecafonismo, las fuertes disonancias⁷⁷ en sus acordes, tratamientos melódicos al unísono, por quintas u octavas paralelas, que al abordar cualquiera de sus obras necesitamos olvidar las tradiciones escolásticas para interpretar su música con el suficiente carácter, lleno de fuerza y el refinamiento del discurso que pueden inquietar las tradiciones de cualquier guitarrista.

Todo éste lenguaje dodecafónico al principio resulta un tanto desconcertante por la memoria auditiva tan consonante, resultado de los conceptos de agrado al oído del sistema tonal tradicional, pero basta escuchar los primeros acordes de éstas danzas para incrementar el interés para abordarlas descubriendo un lenguaje guitarrístico muy especial que Gismonti ha desarrollado a lo largo de los años de estudio cuidadoso de la música.

Al observar la partitura minuciosamente resaltan las series con las cuales el maestro desarrolla su muy particular discurso, lleno de disonancias y contrastes, motivos con movimientos cromáticos ocultos entre los acordes y las melodías ingeniosamente creadas convirtiéndose en obras que rigurosamente tendrán que estudiarse con el fin de enriquecer nuestra percepción auditiva e histórica de la música.

La técnica resulta fundamental para resolver los pasajes melódicos que habitualmente maneja, con saltos de intervalos muy amplios ó acordes con extensiones para la mano izquierda, ó tal vez buscando extraer los armónicos de las cuerdas en el registro sobreagudo, golpes en las cuerdas, percutir diferentes áreas de la caja de resonancia, las cuerdas ó determinadas cuerdas, con una ó ambas manos, generar el sonido solo utilizando la mano izquierda sobre el mástil, transiciones donde la improvisación y la creatividad se encuentran dentro de un ámbito totalmente libre, aunque en lo personal se necesitan prever los alcances del discurso personal, y un sin fin de recursos que la música contemporánea nos exige y que muchas veces desconocemos del todo, por ello recomiendo ampliamente abordar obras de éste gran compositor, pianista, guitarrista, flautista, e improvisador.

⁷³ Polirrítmico concepto africano planteado por Leopold Sédar, refiriéndose al contrapunto rítmico de los tambores

⁷⁴ Politonalidad uso musical de más de una tonalidad al mismo tiempo

⁷⁵ Pentafonismo sistema musical donde se emplea una escala ó serie compuesta de cinco sonidos

⁷⁶ Dodecafonismo música de doce tonos en donde las doce notas de la escala cromática tienen la misma jerarquía

⁷⁷ Disonancia intervalo definido como desagradable al oído, opuesto a la consonancia

4. GRANDE OUVERTURE Op. 61

I. ANDANTE SOSTENUTO
II. ALLEGRO MAESTOSO



Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano

(1781- 1829)

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

En la Italia de la primera mitad del siglo XIX abundaron los excelentes guitarristas, entre ellos Carulli⁷⁸, Carcassi⁷⁹, Legnani, Molino, Zani de Ferranti, Regondi, etc., y quizás no sería exagerado considerar a Mauro Giuliani el mejor de todos; fue, cuando menos, el que más significación tuvo en la historia y evolución de la guitarra.

Su obra encierra un enorme interés. Digamos ante todo que se le atribuye el haber sido el primero en escribir para guitarra polifónicamente, es decir, dirigiendo las plicas⁸⁰ de las notas en distintos sentidos con el fin de indicar con más precisión las diferentes voces de la obra a ejecutar. Giuliani también se interesó por el aspecto pedagógico del instrumento; en su Op. 1 es un *Método práctico per chitarra en 4 partí* (1798). Aparte de sus numerosos estudios y ejercicios, nos dejó un impresionante catálogo comprendiendo tanto o bras para guitarra sola como para ésta incluida en la música de cámara y tres conciertos en las camerísticas, algunas par chitarra terza.

El legado musical de la obra de Giuliani consiste gran parte en estudios, temas con variaciones, popurrís, sonatas, expresamente para guitarra sola. Es bien sabido cómo el compositor fue capaz de lograr el reconocimiento en gran parte de su vida, tanto de la crítica a menudo brillante y muy aclamando sobre la forma especialmente íntima de su expresión musical. Incluso los periodistas, muchos de los cuales fomentaron la idea de que la música para guitarra sola, fue condenada por la naturaleza del mismo instrumento. Debido a sus características, por su escasa resonancia⁸¹ está destinado para el acompañamiento de una voz, o de cualquier otro instrumento, pierde su carácter esencial cuando se trata de los solos, sonatas, o conciertos, así; tuvieron que hacer una excepción para las obras que venían de la pluma de Giuliani porque nunca, hasta donde sabemos, juzgaron a cualquier otra persona con tales honores por sus composiciones de guitarra:

El señor Mauro Giuliani ha traído este instrumento a una altura que nunca se habría imaginado antes que él. Sólo con su maestría, elegante y suntuosa se podría olvidar la expresión tan vívida, enérgica, tan única de su arte ante un instrumento como lo es la guitarra que evoca el sonido y la grandeza de una orquesta en miniatura interpretando música del compositor que tanto ha aportado a la ópera bufa Gioachino Rossini⁸².

Los acompañamientos de guitarra para todo tipo de canciones en boga durante el siglo XIX era una ocupación muy habitual para la mayoría de los guitarristas destacados de la época. La mayoría de sus contemporáneos trabajaron para la configuración de las más de doscientas canciones, parecen simplemente haber sido para cualquiera de los arreglos de guitarra o acompañamiento de piano para las canciones o arias que sus editores vieneses le pidieron adaptar a su manera. Además, como ya sabemos, Giuliani se llevó a cabo en alta estima en Viena por sus composiciones originales de las canciones en francés, alemán e italiano, por lo general con el acompañamiento en pentagramas paralelos dispuestas, ya sea para piano o la guitarra. El interés musical de estas obras, especialmente Op. 13, 22, 27, 39, 79, 89 y 95, se encuentra más en sus líneas melódicas que en la forma o el modo en que se trataron la interpretación y el manejo de la guitarra.

⁷⁸ Ferdinando Carulli compositor y guitarrista italiano, considerado uno de los mejores maestros de guitarra

⁷⁹ Matteo Carcassi compositor italiano de gran fama, fue de los mejores compositores de la guitarra romántica

⁸⁰ Plicas en solfeo, barra vertical que surge de la cabeza de las notas musicales

⁸¹ Resonancia reforzamiento de ciertas frecuencias sonoras, resultado de la coincidencia de frecuencia u ondas similares

⁸² Gioachino Rossini compositor italiano famoso por sus óperas bufas

La música de Giuliani, siempre fue bastante correcta, como lo habrían dicho, según las normas de periodo clásico⁸³: la armonía, la voz líder, el fraseo y el ritmo. Recordamos lo que los contemporáneos del compositor, Molitor y Klinger, escribieron sobre él en el prefacio a su método: En 1806 el señor Mauro Giuliani llegó a nosotros como un hombre que había sido llevado muy temprano por la dirección correcta a través de un recto sentido de la armonía que durante su estancia prolongada, nos ha presentado una serie de composiciones con un encanto que se pueden considerar como modelos de buen estilo.



Giuliani tocó un instrumento llamado arpa-guitarra de 30 cuerdas, así como una guitarra clásica de la época con el nombre popular de chitarra francese con la característica que define a este instrumento, sus cuerdas simples, pero en 1791, al menos en el sur de Italia, se está construyendo con regularidad otro instrumento de seis cuerdas sencillas. Por la gran dificultad de mantener la afinación deseada, Giuliani abandonó el arpa-guitarra poco después de 1803. No se hace mención de ella después de su llegada a Viena.

La guitarra del Clásico Temprano, del tipo que Giuliani habría tocado. Construida por G. B. Fabricatore, Nápoles, 1791. Este instrumento fue originalmente diseñado y construido para seis cuerdas conservándose casi intacto, sin haber sido alterado.

Estocolmo, Musikhistoriska Museet.

Viena no fue el único lugar donde la guitarra era bien recibida en 1812, y ciertamente Giuliani no era el único guitarrista-compositor y los editores estaban empezando a comparar la música de otros compositores para guitarra; pero Giuliani representaba para ellos una especie de criterio o standart para la escritura del virtuosismo guitarrístico.

La obra completa de Mauro Giuliani está siendo hoy editada por Tecla Editions, de Londres, recogida por Thomas F Heck. quien en 1970 elaboró una tesis en la Universidad de Yale, con el título *The Birth of the Classic Guitar an its Cultivation in Vienna, reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani*; Thomas F. Heck ha publicado sus resultados en revistas especializadas como *Guitar News*, *Guitar Review*, *Soundboard*, *Fromino*, etc. Últimamente, una revista acaba de salir en Alemania (1983) que se denomina *Nova Giulianiad*.

⁸³ Clásico digno de imitación, del latín classicus, perteneciente a una clase, lo que debe tomarse como modelo

4.2 BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano

Nació en Bisceglie, Italia, el 27 de julio de 1781, y murió el 14 de mayo de 1829, en Nápoles, Italia. Estudia flauta y guitarra. Estudió contrapunto y cuando contaba con tan sólo 16 años de edad, compuso una misa que le hizo mucha honra. Viajó a Nápoles, a Bolonia, y en 1806, partió hacia Austria y se instala en Viena, donde se perfeccionó en el arte de tocar el violonchello y sobre todo en la guitarra. Se le atribuye la invención de la guitarra de 6 cuerdas. Ganó el renombre dándose a conocer y se introdujo en los medios musicales involucrándose con la nobleza, ejerció como profesor de guitarra, publicó obras, ofreció conciertos, así, obtuvo el favor de la archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, de quien fue Virtuoso Honorario de Cámara, otorgándole el título de Cavaliere del Giglio.

Entre sus alumnos, se contaron los príncipes de Hohenzollen, el conde Georg Waldestein, el duque de Sermoneta, así como los guitarristas Horetzki, Bobrowicz entre otros. Los conciertos públicos presentaban a varios solistas distintos en la misma velada, recitales que se organizaban en el Jardín Botánico Real de Schonbron, Giuliani compartió los aplausos con los músicos más célebres del momento como Moscheles⁸⁴, Mayseder, Hummel⁸⁵, Spohr, Weber, Diabelli⁸⁶, Schubert y Beethoven. En 1813 colaboró en el estreno de la VII Sinfonía de Beethoven tocando el violonchelo junto con Hummel, Meyerbeer y Moscheles. Beethoven les agradecería su ayuda por medio de una carta publicada en los periódicos de Viena.

La fecha y lugar de nacimiento de Mauro Giuliani podría haber seguido siendo un misterio para el día de hoy, Si no fuera por un encuentro entre Thomas F. Heck⁸⁷ y un sacerdote italiano de la ciudad de Barletta, el Reverendo Donato Lionetti, quien le entregara un acta de nacimiento del 16 de mayo de 1801 obtenida de Le constante de Pierre Conservatorio Nacional de Música y Declamación (París, 1902), Acta de Bautismo de Michele Giuliani, hijo de Mauro, el registro bautismal de la iglesia de Santa María en Barletta bautizado 20 de mayo de 1801. Michel Giuseppe, hijo natural y legítimo de Mauro Giuliano de Biseglia de la señora María Josefa del Mónaco, hija de Gaetano de Barletta, los cónyuges. Bautizado aquí el 20 de mayo de 1801 por José Virgilio con permiso de los Pastores. El padrino: mayordomo Gregorio spera, Notario.

El crédito por el descubrimiento del acta de bautismo de Mauro Giuliani, se le debe a Donato Lionetti, que inicialmente se encuentra la del hijo de Mauro, Michel en Barletta, y posteriormente se trasladó a Bisciglije para buscar la entrada del bautismo de Mauro, a pesar de no ser indexados⁸⁸, en la iglesia de Sant Adeno, que sigue en pie en Bisceglie, y cuya pila bautismal antigua muy probablemente se utilizó para el rito del bebé Mauro Giuliani.

⁸⁴ Ignaz Moscheles compositor y pianista bohemio nacido en Praga sucesor de Felix Mendelssohn en Liepzig

⁸⁵ Johann Hummel compositor y pianista virtuoso del periodo clásico tardío que favoreció a la sonata-allegro

⁸⁶ Antón Diabelli músico y compositor austriaco, amigo contemporáneo de Beethoven muy reconocido como editor

⁸⁷ Thomas F. Heck musicólogo e investigador que ha publicado información fidedigna sobre el gran Mauro Giuliani

⁸⁸ Indexados archivo de documentos ordenados ó foliados para su conservación y manejo

75
Oggi 29. July. 1781.
Mauro Giuseppe Sergio, Pantaleo figlio legittimo, e nato
di Michele Giuliano, e di Antonia Tota Coniugati,
nato li 27 di d. mese, è stato battezzato da D. Fran.
Javier Palanusio di Genova con licenz. M. Cozzani.
Stato il sig. D. Riccardo Tuppusti
Mauro Can. Palumbo Coadjutor

Hoy, 28 de julio de 1781, Mauro Giuseppe Pantaleo Sergio, hijo legítimo y natural de Michele Giuliano y de Antonia Tota, cónyuges, nació aquí el 27 de esta boca, ha sido bautizado por Don Francisco Javier Palanusio de Genova con permiso. el padrino fue el señor Don Ricardo Tuppusti / Canon Mauro Palumbo, Coadjutor.

Las huellas de Giuliani en Italia se siguen con facilidad gracias a su correspondencia y a la constatación en la prensa de sus recitales. Sabemos que viaja por diversas ciudades ofreciendo conciertos, y que en 1820 se presentó en Roma, donde trabó amistad con Rossini y con Paganini⁸⁹ que algún historiador calificó a este grupo de Triumvirato musicale. En noviembre de 1823 se instaló en Nápoles. Muy posiblemente trae cartas de recomendación de su antigua protectora, la archiduquesa Maria Luisa, cuyo abuelo materno era el rey Ferdinando I de Nápoles. Este falleció en 1825, sucediéndole Francesco I. En 1826 Mauro Giuliani se escuchó en la residencia real de Portici ante el nuevo rey y la corte, algún tiempo después le sorprende la muerte relativamente joven.

La noticia del óbito en el diario del Reino de las Dos Sicilias el 14 de mayo de 1829 le califica de famoso al que convirtió en sus manos un instrumento que imitaba el corazón de un arpa.

La primer revista guitarrística que conocemos editada en Londres en 1833, lleva por título *The Giulianiad*, en homenaje al guitarrista italiano.

⁸⁹Niccolò Paganini Violinista, violista, guitarrista y compositor italiano considerado el mayor virtuoso de su tiempo

4.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

Un buen ejemplo de la forma sonata-allegro⁹⁰ con dos temas distintos expuestos en sus respectivas áreas tonales, tónica y dominante se encuentran en *Grande Overture*⁹¹ Op. 61, de Mauro Giuliani

- I *Andante Sostenuto*
- II *Allegro Maestoso*

El *Andante Sostenuto* a manera de introducción sobre un compás de cuatro cuartos en la tonalidad de La menor, desde el primer acorde manifiesta la tonalidad.

Compás 1 - 7

The image shows the first seven measures of the 'Andante Sostenuto' section. The music is in G minor, 4/4 time. The upper voice has a melodic line with some grace notes, while the bass line features a steady eighth-note pedal. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Se va intensificando desde el compás 8 con un pedal figurado⁹² y acordes de dominante marcados en forte distensando con algunas notas de paso, se pasea entre la tónica y su dominante.

Compás 8 - 15

The image shows measures 8 to 15. The bass line becomes more complex with a 'pedal figurado' consisting of many sixteenth notes. The upper voice continues with melodic fragments. Dynamics are marked with *f* (forte). The section ends with a *p. e. ritardando* (piano e ritardando) marking.

⁹⁰ Sonata-allegro forma musical del clasicismo de organización temática: exposición – desarrollo – recapitulación

⁹¹ Overture término francés, obertura composición instrumental que sirve de introducción a una ópera u oratorio

⁹² Pedal figurado uno o varios acordes ejecutados de forma horizontal con ritmo definido que acompañan a la melodía

El *Allegro Maestoso* con un compás de cuatro cuartos iniciando en anacrusa, con un acorde de novena dominante en Fa# menor que se prolonga sobre una progresión de quintos grados.

Compás 1 - 7

Musical score for measures 1-7. The piece is in 4/4 time, marked *Allegro Maestoso*. The key signature is one sharp (F#), indicating F# minor. The score begins with an anacrusis. The first staff shows a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The second staff shows a bass line with a prominent chord of the dominant ninth in F# minor (C#-E-G-A-B) that is sustained over a sequence of fifth-degree chords.

Musical score for measures 8-13. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with descending grace notes, described as 'bordados inferiores'. The melody continues with eighth notes. The piece concludes on the tonic, La Mayor (F#).

Hasta resolver sobre la tónica La Mayor, con un motivo rítmico con bordados inferiores⁹³ en el bajo reafirmando la tonalidad.

Compás 8 - 13

Musical score for measures 8-13. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with descending grace notes, described as 'bordados inferiores'. The melody continues with eighth notes. The piece concludes on the tonic, La Mayor (F#).

Musical score for measures 8-13. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with descending grace notes, described as 'bordados inferiores'. The melody continues with eighth notes. The piece concludes on the tonic, La Mayor (F#).

⁹³ Bordados inferiores notas de paso por intervallos de segunda ascendente o descendente que retornan al mismo grado

Sobre la tónica y la subdominante con una nota pedal en el bajo basado en bordados inferiores, y el compás 24 en la tónica generando un pasaje cromático que nos llevará hacia la tonalidad de Do Mayor

Compás 14 - 24

Musical score for measures 14-24. The score is written for three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a chromatic passage in the bass line leading to the key of C major.

En Do Mayor, sobre la tónica dirigiéndose hacia la dominante de B menor hasta desembocar en el quinto siete de Mi menor

Compás 25 - 43

Musical score for measures 25-43. The score is written for three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *mt.* (morendo), and *dol.* (dolente). The piece concludes with a chromatic passage in the bass line leading to the key of D minor.



Desarrolla una progresión de dominantes desde La Mayor hasta Mi menor con tresillos

Compás 44 - 61

A page of musical score for a piano piece, showing multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is in G major and 3/4 time. It features a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *ff*, *f*, *cres.*, *poco*, *st.*, and *pp*. The score is divided into measures, with some measures containing rests. The piece concludes with a final cadence. The page number 59 is visible in the bottom right corner.

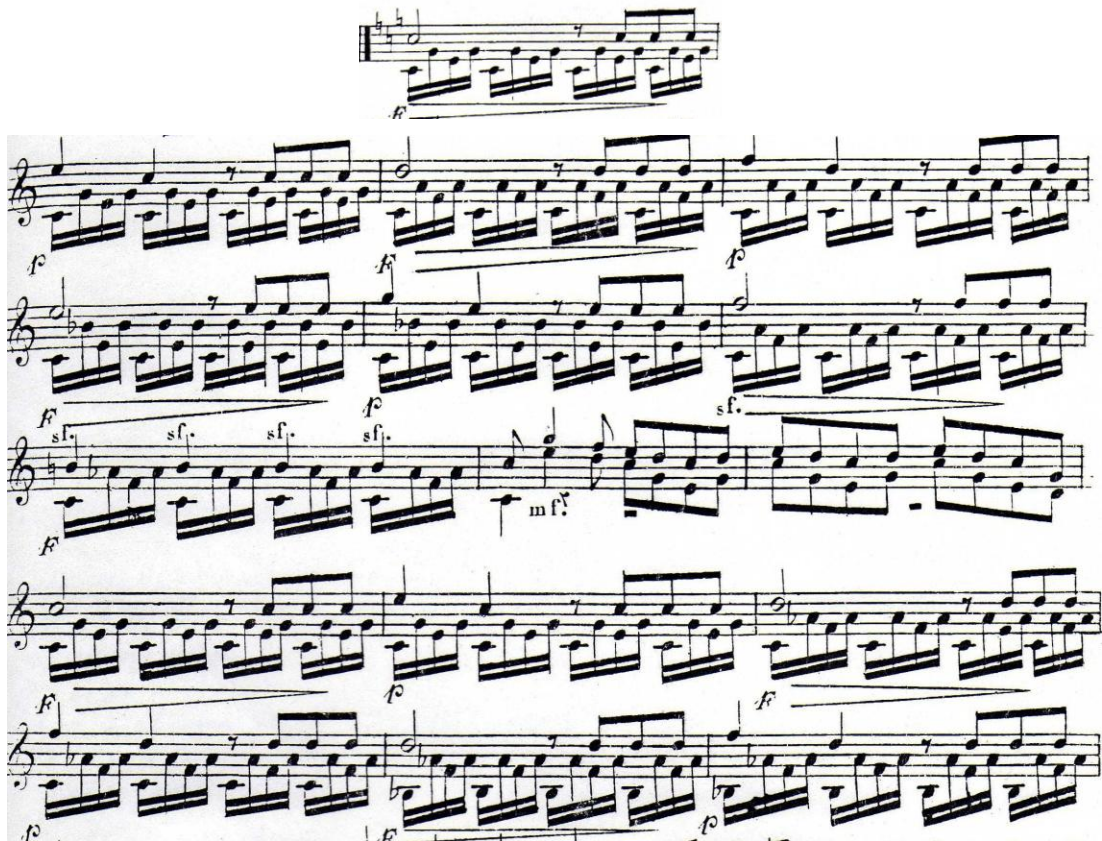
Hasta resolverlo en un primero-quinto de La Mayor que desemboca en la tónica de Mi menor

Compás 62 - 71



Un pedal figurado sobre Do Mayor y Fa Mayor mientras la melodía canta sobre otro pedal rítmico.

Compás 72 - 87



Segundo grado de Do Mayor y quinto grado de Re menor para resolver en la tónica.

Compás 88 - 89



Resuelve en la tónica de Re menor con otro pedal figurado, con algunos pasajes cromáticos por octavas.

Compás 90 - 99



En el compás 97 sobre el quinto grado de Do Mayor utiliza notas de paso cromáticas para llegar a la tónica



Pasajes con notas cromáticas llevándonos hacia una progresión de dominantes hasta el quinto de F# menor

Compás 100 - 108

Musical score for measures 100-108. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of staves with a brace on the left, containing a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include *sf.* (sforzando) and *f.* (forte).

A modo de reprise nos recuerda el principio

Compás 109 - 121

Musical score for measures 109-121. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line with dynamics *f.* and *mf.*. The second and third staves are a pair of staves with a brace on the left, containing a complex rhythmic accompaniment. The fourth staff is a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include *f.* and *mf.*.

Pasajes cromáticos que desembocan en el primero siete de Re menor en el último tiempo del compás 127

Compás 122 - 127

Musical score for measures 122-127. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of two staves. The first staff is a single melodic line with dynamics *f.* and *sf.*. The second staff is a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include *f.* and *sf.*.



Desde el quinto grado de La Mayor y la tónica nos lleva a un contrapunto simulado que resuelve hasta el primer grado de La Mayor en el compás 145

Compás 128 - 145

Progresión de dominantes con tresillos con una nota pedal

Compás 146 - 153

Compás 154 - 171

Hace referencia al tema de la frase B del primer movimiento con intenciones conclusivas sobre Fa Mayor

Compás 172 - 178



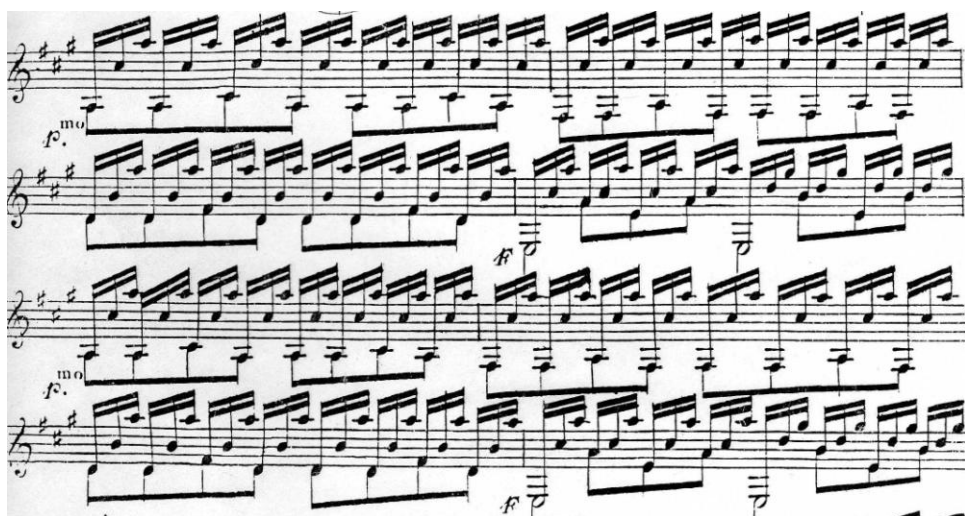
Puente entre la tónica y la dominante de La Mayor con interpolación de dos motivos

Compás 179 - 184



Cantando el bajo, la última progresión de tresillos reiterando la tonalidad La Mayor

Compás 185 - 192



Desde el primer grado hasta la dominante otro pasaje cromático preparando el final

Compás 193 - 198

Musical score for measures 193-198. The score is written for two staves. The upper staff contains a melodic line with a chromatic descent from the first degree to the dominant. The lower staff contains a bass line with a chromatic ascent from the first degree to the dominant. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *s.f.* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Final absolutamente conclusivo entre la tónica y la dominante en La Mayor duplicando la tónica

Compás 199 - 203

Musical score for measures 199-203. The score is written for two staves. The upper staff contains a melodic line that ends with a final cadence on the tonic. The lower staff contains a bass line that ends with a final cadence on the tonic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *fff* and *195*.

4.4 SUGERENCIAS TÉCNICO INTERPRETATIVAS

Pareciera una evocación colorista y brillante, casi una parodia de un clásico de la Ópera, de una obertura. Al escuchar una interpretación fluida y reflexiva de este trabajo, se pueden identificar las secciones de una orquesta como una evocación, enlaces instrumentales, una orquestación meditada, instrumentos de aliento, cuerdas, diferentes percusiones.

Una obra de la cual todo emana de una sola guitarra modesta como la música que sigue su curso, que desde un diálogo sereno, casi en reposo va incrementando su emocionante discurso, con tan solo algunos momentos de reposo hasta llegar a la cadencia final tan conclusiva y triunfal. Esta maravillosa composición ciertamente no puede ser descartada por un oyente consciente de la mera demostración de la pieza.

Inicialmente hay un suspenso de 15 compases a modo de introducción *Andante sostenuto* en La menor que advierte un discurso solemne que se desarrollará con gran fuerza.

La exposición del movimiento Allegro nos muestra anacrusicamente su inicio con una progresión de dominantes desde Fa# menor hasta resolver en la tonalidad de Re Mayor, en el compás 6 recomiendo sesgar la posición de la mano izquierda para facilitar el fraseo con las notas de paso y los bordados. En el compás 46 inicia la primera progresión de tresillos en La menor en la cual recomiendo poner atención en los dedos guía de la mano izquierda para facilitar la fluidez del discurso. Los pasajes elaborados por octavas creo que lo funcional es el desplazamiento de la posición sobre el mástil aunque teniendo cuidado del encordado evitando rechinar las cuerdas, desde ese punto en adelante el oyente difícilmente puede recuperar el aliento a pesar de algunos pequeños reposos, hasta que la cadencia final.

Evidentemente es una obra que contiene toda la esencia del virtuosismo que fuera fundamental para generar una carrera musical competente ante los grandes instrumentistas de la época como Paganini, Carulli, Carcassi, etc, que fueron grandes guitarristas e incluso multiinstrumentistas y que para nuestros días dichas obras son un gran legado con el cual podemos desarrollar una mejor comprensión de la escritura musical tradicional, como se fue desarrollando la importancia del instrumento que previamente fuese tan despreciado y minimizado, otorgando la posibilidad de conocer, gracias a los editores e investigadores algo tan valioso histórico y pedagógico de nuestros antecesores guitarristas de absoluta calidad

5. LIBERTANGO



Astor Pantaleón Piazzolla

(1921- 1992)

5.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El tango nace en Buenos Aires a finales del siglo XIX aunque algunos prefieren decir que nació a las orillas del Río de la Plata, con el fin de contentar a los uruguayos que reclaman una co-paternidad del fenómeno. En un hecho de origen popular como el tango, de nacimiento evolutivo resulta imposible apuntar una fecha de nacimiento. Sin embargo, lo cierto es que la mayoría de los estudiosos coinciden en dar por buena la década de 1880 como el punto de partida de lo que entonces no era más que una determinada manera de bailar la música. La sociedad donde nace el tango escuchaba y bailaba habaneras, polkas, mazurcas y algún vals, por lo que respecta a los blancos, mientras que los negros, un 25% de la población de Buenos Aires en el siglo XIX, se movían al ritmo del candombe⁹⁴, una forma de danza en la que la pareja no se enlazaba y bailaba de una manera más marcada por la percusión que por la melodía. Musicalmente, el tango entronca en su genealogía con la habanera hispano-cubana y es por tanto hijo del trasiego mercantil entre los puertos de lengua española de La Habana (Cuba) y Buenos Aires (Argentina). Inicialmente, el tango es interpretado por modestos grupos que cuentan sólo con violín, flauta y guitarra o incluso, en ausencia de ésta, el acompañamiento de un peine convertido en instrumento de viento con la mediación de un papel de fumar y un avezado soplador que marca el ritmo. El instrumento mítico, el bandoneón⁹⁵, no llega al tango hasta un par de décadas después de su nacimiento, en 1900 aproximadamente, y poco a poco sustituye a la flauta.

En España en el siglo XIX se empleaba la palabra tango para un palo flamenco, en la geografía africana hay algunos topónimos con ese nombre, en documentos coloniales españoles se usa el vocablo para referirse al lugar en que los esclavos negros celebraban sus reuniones festivas, algunos incluso dicen que el origen podría estar en la incapacidad de los africanos para pronunciar bien la palabra "tambor" que quedaría así transformada en tangó. En fin, es una buena pregunta pero la irremisible falta de documentación escrita y el origen ágrafo del tango y sus primeros padres callara la respuesta para siempre. Argentina pasó de tener dos millones de habitantes en 1870, a cuatro millones veinticinco años más tarde. La mitad de esa población se concentraba en Buenos Aires donde el porcentaje de extranjeros llegó a ser del 50 por ciento y adonde acudían también gauchos e indios procedentes del interior del país.

En este ambiente, se comienza a bailar en tugurios y lupanares el nuevo ritmo que se asocia así desde su inicio al ambiente prostibulario, ya que eran sólo prostitutas y camareras las únicas mujeres presentes en las academias o perigundines. Puesto que se trataba de féminas dedicadas en alma y, sobre todo, en cuerpo a sus accidentales acompañantes, el tango se comenzó a bailar de un modo muy corporal, provocador, cercano, explícito... de un modo socialmente poco aceptable como se vería cuando, siendo ya un fenómeno emergente, el tango comenzó a salir del arrabal de su ciudad de origen y empezó a expandirse.

Sin embargo, los viajes de estos patricios a Europa, especialmente a París, fueron el desencadenante. París no sólo era la capital del glamour y de la moda, sino que además era una ciudad que daba cobijo a una sociedad plural, parte de la cual era alegre y desprejuiciada. Los bailes galantes de la capital francesa venían de atrás, Louis Mercier, cronista de la vida parisina escribía en 1800: "Después del dinero, hoy en día el baile es lo que más éxito tiene entre los parisinos, sea cual sea su extracción social: aman el baile, lo veneran, lo idolatran... Es una obsesión a la que nadie escapa". Si ello era así a principios del XIX también lo era a principios del siglo XX al que llegaron con una fortalecida fama locales públicos como el Bal Bullier de Montparnasse o el Moulin de la Galette. Por añadidura, el atrevimiento, a principios de siglo, no era ajeno a las costumbres parisinas, antes al contrario, algún baile anual, como el Bal des Quat'z Arts de los estudiantes, "era célebre por lo ligero de las vestimentas y por el jolgorio sexual que reinaba siempre en él".

En este contexto social no fue difícil que el osado baile creado en la capital del Plata encontrara un terreno abonado para florecer y convertirse en curiosidad al principio, en moda y furor después. Y una vez en París, el escaparate de Europa, la capital de la moda, la cuna del chic, su extensión al resto del continente primero, a todo el mundo después, fue algo sencillo y rápido. Curiosamente, es entonces, cuando Buenos Aires se

⁹⁴ Candombe pantomima de la coronación de los reyes congos, mezcla de elementos de la religión bantú y católica

⁹⁵ Bandoneón instrumento musical de viento de lengüetas libres, diseñado en Alemania de timbre melancólico

mira en París, cuando finalmente el tango entra en sus salones más nobles avalado ahora por el bautismo europeo, el mejor de los pedigrees para una burguesía emergente que luchaba por hacer de su ciudad el París de América

El tango había triunfado. Hubo vestidos de tango, color tango, tango-thés... el tango fue el baile rey de ese mundo de preguerra que habría de terminar muy pronto con el primer enfrentamiento armado mundial, la ascensión de Estados Unidos como potencia, el cambio de costumbres. Después, el tango siguió viviendo, nació con fuerza el tango canción que le tomó el relevo al tango baile, pero con un éxito geográficamente más restringido, el mundo, en una nueva preguerra descubrió y admiró a Carlos Gardel⁹⁶ y al final del conflicto la supremacía de Estados Unidos desembarcó en Europa también con el swing que murió sólo para darle paso al rock.

En todos estos años el tango tiene una brillante historia de auges limitados y declives relativos y una continuada vida a lo largo de la cual se ha desarrollado tanto el baile como la música hasta llegar a un nivel de sofisticación y depuración que dejan a las claras la madurez de esta manifestación que vive ya en las primeras décadas de su segundo siglo de vida. (Novati:)

Cuando Astor Piazzolla era ya un revolucionario en el terreno del tango, a tal punto de que sus composiciones navegaban en mares inciertos con aguas del 2x4, el jazz y la música clásica, el maestro argentino se entregó a componer para una formación sumamente moderna: corrían los años '70 cuando fundó el Conjunto Electrónico, un octeto con una base de músicos argentinos completado por otros italianos. La formación incluía, piano, órgano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, sintetizador, violín, y en algunos casos, flauta travesa. El antecedente más claro era el Quinteto Nuevo Tango, del propio Piazzolla, que había grabado un disco de título elocuente: *Tango contemporáneo*. En esta faceta, apenas iniciado el año 1970, Piazzolla daba muestras de lo que quería hacer con un disco como *Pulsación*. La cristalización más paradigmática, sin embargo, de esta vertiente la conseguiría cuatro años después con *Libertango*, un disco impecable desde la primera a la última pista, en el que, de paso, Astor afirmaba su concepto de fusión en el tango con la fusión de palabras con la desinencia «tango» en todos los títulos. Junto a la pieza que da nombre al disco y es una de las más célebres de su repertorio, al punto que ha recibido hasta una reversión pop, con letra y todo, a cargo de Grace Jones, aparecen *Meditango*, *Violentango* o *Amelitango*. La única excepción de la placa era una nueva exploración de su infinitamente redefinida pieza *Adiós Nonino*, otra de las más populares del repertorio piazzoliano. *Libertango* representa no sólo una muestra contundente del arte creativo de Piazzolla y su capacidad para los ritmos, los matices sonoros y, por si hiciera falta, su virtuosismo en el bandoneón, sino también el disco que hizo de Astor una figura que excede cualquier rótulo y que siempre suena en tiempo presente.

⁹⁶ Carlos Gardel cantante, compositor y actor naturalizado argentino, de los más importantes tangueros del siglo XX

5.2 BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

Astor Pantaleón Piazzolla

Nació en Mar del Plata, Argentina el 11 de marzo de 1921 y falleció en Buenos Aires el 4 de julio de 1992. Bandoneonista y compositor, influenciado por la vieja guardia⁹⁷, Alfredo Gobbi y Osvaldo Pugliese⁹⁸. Básicamente en la música de Piazzolla la marcación rítmica está basada en el tango *Negracha* de Pugliese compuesto en 1943 y grabado en 1948. Ambos manifestaron su admiración y respeto mutuos. Astor tocaba en clubes nocturnos con una serie de grupos y ensambles variados como la orquesta de Aníbal Troilo⁹⁹ considerado en ese momento el mejor bandoneonista y líder en Buenos Aires. Estudió con Nadia Boulanger, con el compositor Alberto Ginastera¹⁰⁰ y posteriormente con Raúl Spivak.

En 1950 creó la banda sonora de la película *Bóldos de Acero* y en 1952 *La Epopeya Argentina*, un movimiento sinfónico para narrador, coro y orquesta con texto de Mario Núñez. También en esa década continuó con la composición de obras de música tales como: *Rapsodia porteña*, *Sinfonietta* y *Buenos Aires*. Por ésta última ganó el premio Fabien Sevitzyky, por lo que el gobierno francés le otorgó una beca para estudiar con Nadia Boulanger en París, en 1953. Al mismo tiempo formó una orquesta de cuerdas con músicos de la Ópera de París, con Lalo Schifrin¹⁰¹ y Martial Solal alternándose en el piano, grabando el álbum *Two Argentineans in Paris* (1955) con temas como *Picasso*, *Luz y sombra* y *Bandó*.

En 1955 volvió a Buenos Aires, donde formó una orquesta de cuerdas con músicos argentinos, en la que cantó Jorge Sobral, y el famoso Octeto Buenos Aires, conjunto considerado como el iniciador del tango moderno, tanto por su instrumentación, como por sus novedades armónicas y contrapuntísticas.

En 1958 se marchó a los Estados Unidos, donde grabó los dos únicos discos a lo que nombró Jazz-Tango. En 1959, durante una actuación en Puerto Rico, junto a Juan Carlos Copes y María Nieves, recibió la noticia de la muerte de su padre, Vicente Nonino Piazzolla. Astor viajó a Nueva York, donde vivió con su familia, y compuso *Adiós Nonino*, su obra más célebre, conservando la sección rítmica del anterior tango Nonino, más una sentida elegía de despedida, que se convirtió en un sinónimo de Piazzolla a lo largo de los años.

Retornó a Buenos Aires en 1960 conformando la agrupación que definiría su estilo musical, el Quinteto Nuevo Tango, formado en su primera versión, por Piazzolla bandoneón, Jaime Gosis piano, Simón Bajour violín, Kicho Díaz contrabajo y Horacio Malvicino guitarra eléctrica. Con esta agrupación daría a conocer *Adiós Nonino* y todas las composiciones que dieron forma a su estilo y que serían las más recordadas: *Las Estaciones (Verano Porteño, Otoño Porteño, Invierno Porteño y Primavera Porteña)*, *La Serie del Ángel (Introducción al ángel, Milonga del ángel, Muerte del ángel y Resurrección del ángel)*, *La Serie del Diablo (Tango diablo, Vayamos al diablo y Romance del diablo)*, *Revirado*, *Fracanapa*, *Calambre*, *Buenos Aires Hora Cero*, *Decarísimo*, *Michelangelo '70* y *Fugata*.

En 1963, formó el Nuevo Octeto, para el cual compuso *Introducción a Héroes y tumbas*, con letra de Ernesto Sabato. En ese año también gana el Premio Hirsch por su "*Serie de tangos sinfónicos*", estrenados bajo la dirección de Paul Klecky.

En 1965, junto al Quinteto, una orquesta formada ad hoc, y con las voces de Luis Medina Castro como recitante y Edmundo Rivero como cantante, grabó el disco *El tango*, que contiene temas con letras de Jorge Luis Borges, incluido *Hombre de la esquina rosada*, *suite para canto, recitado* y *doce instrumentos*. En 1967 empieza su colaboración con el poeta Horacio Ferrer, con quien compuso la operita *María de Buenos Aires*, que se estrenaría en 1968, con la cantante Amelita Baltar. En 1969, Piazzolla y Ferrer componen la exitosa *Balada para un loco*, que supondría una popularidad súbita para Piazzolla. En 1970 retornó a París donde

⁹⁷ Vieja guardia época de gestación y desarrollo de los elementos que conformaron el Tango entre 1880 y 1920

⁹⁸ Osvaldo Pugliese pianista, director y compositor argentino, obtuvo el título honorario de la academia del Tango

⁹⁹ Aníbal Troilo alias Pichuco bandoneonista, compositor y director de orquesta argentino dedicado al Tango

¹⁰⁰ Alberto Ginastera compositor argentino de música contemporánea, considerado de los más importantes del siglo XX

¹⁰¹ Boris Claudio Schifrin conocido como Lalo, pianista, director y compositor argentino de música Clásica y Jazz

nuevamente junto a Ferrer, creó el oratorio *El pueblo joven*, estrenado poco después en 1971 en Saarbrücken, Alemania. Al año siguiente fue invitado por primera vez a presentarse en el Teatro Colón en Buenos Aires, junto con otras importantes orquestas de tango. En 1972, Piazzolla compone, para su Conjunto 9 el "*Concierto de Nacar, para nueve tanguistas y orquesta filarmónica*", primer antecedente de sus obras sinfónicas para bandoneón posteriores.

En 1973 sufrió un infarto que le obligó a reducir su actividad, por lo que se instaló en Italia, donde permaneció grabando durante cinco años. Durante esos años formó el Conjunto Electrónico, un octeto integrado por bandoneón, piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín que posteriormente fue reemplazado por una flauta travesa o saxo. La formación fue integrada por músicos italianos como Giuseppe Prestipino, bajo eléctrico, Tullio de Piscopo, batería. Tiempo más tarde, Astor incorporó al octeto al cantante José Ángel Trelles. En 1974 grabó con Gerry Mulligan *Summit*, junto a una orquesta de músicos italianos. Al año siguiente, el Ensemble Buenos Aires graba su obra *Tangazo* para orquesta sinfónica. En 1975, después del fallecimiento de Aníbal Troilo, Astor compone en su memoria una obra en cuatro movimientos a la que llamó *Suite Troileana*, la cual grabó junto al Conjunto Electrónico. En diciembre de se presentó junto al Conjunto Electrónico en el teatro Gran Rex en Buenos Aires su obra *500 motivaciones*. Meses después ofreció otro concierto en el Olympia de París junto a una formación similar a la que tocó en Buenos Aires, la cual sería su última presentación.

A partir de 1978 volvió a trabajar junto al quinteto Nuevo Tango y retomó la composición de obras sinfónicas y piezas de cámara. En 1982 escribe *Le Grand Tango*, para chelo y piano, el cual estuvo dedicado al chelista ruso Mstislav Rostropóvich¹⁰². En 1985 fue nombrado Ciudadano ilustre de Buenos Aires y estrenó en Bélgica su Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja bajo la dirección de Leo Brouwer.

En 1987 retornó a Estados Unidos, donde grabó en vivo en el Central Park junto a la Orquesta de St. Luke's, dirigida por Lalo Schifrin, sus obras *Concierto para Bandoneón* y *Tres Tangos para Bandoneón y Orquesta*. También graba *Tango Zero Hour*, *Tango apasionado*, *La Camorra*, *Five Tango Sensations* junto al Kronos Quartet¹⁰³ y con Gary Burton¹⁰⁴ entre otros.

En 1988 fue operado del corazón en un cuádruple bypass y a principios del año siguiente formaría su último conjunto, el Sexteto Nuevo Tango formado por dos bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violonchelo. El 4 de agosto de 1990 en París, sufrió una trombosis cerebral, de la que finalmente fallecería dos años después en Buenos Aires a los 71 años.

¹⁰² Mstislav Rostropóvich chelista y director ruso, considerado entre los mejores músicos del siglo XX

¹⁰³ Kronos quartet fundado por el violinista estadounidense David Harrington especializado en música contemporánea

¹⁰⁴ Gary Burton músico, compositor, educador y vibrafonista estadounidense dedicado principalmente al Jazz

5.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

Libertango es una de las obras más populares de Piazzolla, clara muestra de la búsqueda de libertad creativa rompiendo con la tradición, generando el nuevo tango.

Compás de ocho octavos; aunque se traduce la acentuación en tres-tres-dos sobre la tonalidad de La menor

Guitarra 1 inicia con el tema en anacrusa suprimiendo siempre el primer octavo

Guitarra 2 lleva el soporte armónico sobre La menor y la dominante con séptima de Mi Mayor

Compás 1 - 8

Musical score for measures 1-8 of Libertango. The score is written for two guitars. The top staff (Guitarra 1) shows a melodic line starting with an anacrusis. The bottom staff (Guitarra 2) shows a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *simile*, and performance instructions like *tarab* and *simile (bis Takt 16)*. Measure numbers 4 and 8 are indicated at the beginning of their respective staves.

Guitarra 1 lleva el tema a una tercera mayor descendente

Guitarra 2 continúa con el primero siete de La menor y la dominante con novena de Sol menor y en especial el compás 15 y 16 con un acorde de quinto con séptima de La menor con el G# de la escala menor armónica

Compás 9 - 16

Musical score for measures 9-16 of Libertango. The score continues from the previous section. The top staff (Guitarra 1) shows the melodic line continuing with a descending major third. The bottom staff (Guitarra 2) shows the harmonic accompaniment. Measure numbers 12 and 16 are indicated at the beginning of their respective staves.

Primero de La menor que va a un quinto siete de Mi Mayor, para retomar a la tónica y llegar al quinto siete de Sol Mayor, después segundo siete y dominante con novena de La menor hasta el *Deciso*

Compás 17 - 32

Musical score for measures 17-32. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked *TEMPO* and the dynamics include *f* *loco* and *simile*. Roman numerals I, II, III, and IV are used to indicate chord changes. The score is divided into four systems, with the final system starting at measure 32.

Deciso en fortísimo llevando a la octava superior el tema sobre la misma progresión armónica

Compás 33 - 48

Musical score for measures 33-48. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked *deciso* and the dynamics include *ff* *deciso* and *simile*. Roman numerals I, II, III, and IV are used to indicate chord changes. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 37.

Dominantes con novena de Sol menor y La menor preparando con el quinto siete de La menor y la escala menor melódica ascendente una inflexión hacia Re menor

Musical score for measures 42-47. The score is written in two systems. The first system (measures 42-46) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The second system (measures 47-50) continues the melodic and harmonic progression. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Cuarto grado de Re menor que va a su dominante con séptima, generando una progresión de dominantes

Compás 49 - 64

Musical score for measures 49-64. The score is written in two systems. The first system (measures 49-53) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The second system (measures 54-64) continues the melodic and harmonic progression. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *simile*, and *sf*.

Retoma el primer tema preparando la cadencia final con el quinto siete de Mi Mayor, segundo siete de La menor y finalmente la tónica de La menor

Compás 65 - 73

CH. DEL OVA.
" 2a. y 3a. all 8va
II

Musical notation for measures 65 and 66, featuring a treble and bass staff with notes and rests. The text "CH. DEL OVA." is written above the staff, and "2a. y 3a. all 8va" and "II" are written below the staff.

66 *simile*

Musical notation for measures 66 through 70, featuring a treble and bass staff with notes and rests. The word "simile" is written above the staff.

70 *ripete 3 volte*

Musical notation for measures 70 through 73, featuring a treble and bass staff with notes and rests. The word "ripete 3 volte" is written above the staff. There is a large scribble over the notation in the middle of the system.

5.4 SUGERENCIAS TÉCNICO INTERPRETATIVAS

En el Tango existen musicalmente muchos artificios que los ensambles de Astor Piazzolla en particular, utilizaban durante ensayos y presentaciones dándole un toque contemporáneo a sus interpretaciones, se cuenta que el mismo compositor le otorgó algún tiempo al cuarteto Kronos para ayudarlo en la interpretación de sus obras, como raspar las cuerdas del violín, golpear la caja del bandoneón o la caja de resonancia en la guitarra, con ataques incluso violentos a las cuerdas, como la pasión desbordada de algún prostíbulo o tal vez tratando de reproducir el sonido de aquel raspador que utilizaban los viajeros para interpretar sus historias trágicas o los tambores de los esclavos africanos impregnando todo el sufrimiento de explotación que padecían a diario.

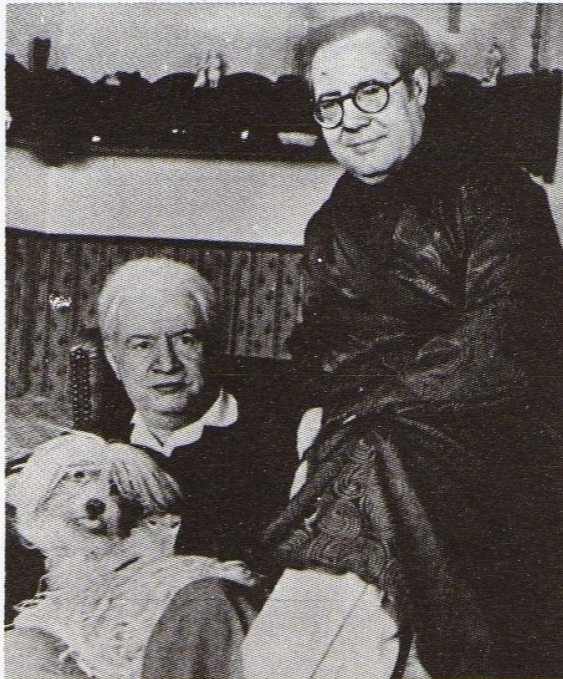
El origen de ésta gran música se encuentra en los arrabales por lo tanto sugiero escuchar algunas de las piezas ejecutadas por los interpretes mas populares del tango de los cuales estoy seguro, enriquecerán nuestra visión.

Algunas posiciones sobre el mástil en la mano izquierda tal vez generen cierta tensión, en especial la disposición de los dedos de la mano izquierda para lograr efectivamente el acorde necesario sin perder de vista el confort y la relajación necesaria como en el compás 15 y 16 se necesita pisar con el dedo 2 simultáneamente el B de la quinta cuerda y el E de la cuarta cuerda es decir; flexionar la última falange del dedo medio que con la postura correcta no generará ningún problema.

Cuando en la guitarra dos se interpreta el tema desde el compás 21 al 24 se necesita una extensión abriendo la mano izquierda para alcanzar las notas de paso como el B – F en el compás 21 – 22 y el A – E en el compás 23 – 24, con la postura correcta lo suficientemente relajada se evitarán los problemas de tensión.

6. SONATINA MERIDIONAL

- I. CAMPO
- II. COPLA
- III. FIESTA



Manuel María Ponce Cuellar

(1882- 1948)

6.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Se ha afirmado que las transformaciones estilísticas y temáticas que caracterizan la música mexicana del siglo XX, fueron el resultado de los cambios sociales y políticos que se manifestaron con particular fuerza en los años posteriores al inicio de la revolución. En efecto, el surgimiento de nuevas formas y estilos sonoros estuvo profundamente relacionado con el movimiento extraordinariamente dinámico que experimentó la cultura mexicana a partir de 1910 y especialmente durante los años veinte.

A principios de siglo existía ya una efervescencia creativa entre las diversas artes que permitió que por momentos la obra de un precursor como Manuel M. Ponce coincidiera en espíritu con la obra de renovación pictórica y temática de Saturnino Herrán¹⁰⁵ ó la poesía de exaltación provinciana de Ramón López Velarde¹⁰⁶. Esa primera generación abiertamente mexicanista, a la que pertenecieron Manuel M. Ponce y José Rolón, se mantuvo al margen de las acciones político-culturales de la generación que les sucedió. Sin embargo, su íntima relación con el material folclórico, su redefinición de lo mexicano en términos musicales y su participación en la creación de un arte nacional, los sitúa en la perspectiva histórica no solo como precursores del movimiento nacionalista en la música, sino como parte indispensable de la escuela mexicana de composición. Las concepciones musicales y la sensibilidad de Ponce permanecieron ligadas al preciosismo sentimental y literario que había determinado la obra de los artistas románticos mexicanos. En 1913 compuso una sonata para piano en tres movimientos programáticamente titulada *La vida tumultuosa, Reposo de Amor, En el resplandor de la Alegría* y un cántico a la memoria de Justo Sierra. (Moreno: 94)

En 1920, Ponce se venía enfrentando con una necesidad cada vez más apremiante de poner al día su lenguaje y de situar su obra en pleno siglo XX. En 1923 el guitarrista Andrés Segovia¹⁰⁷ viene a México por primera vez y conoce a Ponce, quien ha quedado impresionado por el sonido de su guitarra.

Ponce escribe un artículo sobre el concierto de Segovia:

“Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia, es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear...”

Andrés Segovia le pide a Ponce que le escriba alguna obra para engrandecer el escaso repertorio de la guitarra, y no tarda en inspirarse en tan bello instrumento.

Compone la Sonatina Meridional, que consta de tres movimientos:

Allegro non troppo (Campo) Andante (Copla) Vivace (Fiesta)

Sonatina que tiene un encanto particular, gran influencia española de Andalucía.

Segovia escribe a Ponce, Ginebra 1932.

¡Si vieras qué espléndidamente ha quedado la Sonatina!

A propósito: he probado el andante y el allegro en el concierto de aquí y no ha habido músico presente en la sala que después no me haya hablado con entusiasmo.

Yo no sé que faena darte para que emplees el desperdicio de tu tiempo: si otra suite antigua, ó una Fantasía sobre los dos ó tres cantos más bellos de Castilla que tengas ahí...! Cualquiera de ambas cosas me parecería de perlas: Decídelo tú.

Saludos a Clema y te abraza Andrés.

(Otero:)

¹⁰⁵ Saturnino Herrán pintor mexicano inspirado en el arte precolombino y las costumbres populares de su país

¹⁰⁶ Ramón López Velarde poeta mexicano, encuadrado en el postmodernismo literario, considerado poeta nacional

¹⁰⁷ Andrés Segovia Torres guitarrista clásico español considerado padre del movimiento moderno de la guitarra

Es bien sabido que Ponce desconocía la ejecución de la guitarra, pero como resultado de ésta amistad y admiración mutuas, se genera un trabajo en conjunto muy interesante, donde Segovia aplica las ideas musicales del compositor haciéndole sugerencias melódicas, armónicas, estructurales que casi siempre fueron descartadas e incluso persuadiendo para tomar en cuenta las marcadas influencias de la música tradicional española que alguna vez fueran consideradas por el gran guitarrista mexicano Gonzalo Salazar¹⁰⁸ como españolismos totalmente ajenos a dichas obras, aunque con el conocimiento y habilidad del maestro mexicano complacieron absolutamente las expectativas del llamado guitarrista del siglo XX en la invaluable aportación de obras motivadas para el enriquecimiento del repertorio de nuestro instrumento.

Ponce es considerado el padre del nacionalismo musical mexicano. En 1912 realizó un concierto con obras que contenían características que se consideraban por primera vez genuinamente mexicanistas. De este modo se considera el inicio del movimiento nacionalista en la música mexicana. Ponce pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional; cualidades a las que la generación de nacionalistas siguientes se opondría enérgicamente. Una razón lógica de este aspecto es que él desarrolló gran parte de sus propuestas musicales en los años previos a la Revolución mexicana, es decir, previo los violentos cambios de las ideologías y los movimientos vanguardistas en México. El medio musical de Ponce se movía en las sociedades de la música de salón y de la élite artística de los últimos años del Porfiriato. Prefirió el mestizaje musical en lugar de realzar las características folklóricas indigenistas de la música popular mexicana.

¹⁰⁸ Gonzalo Salazar guitarrista mexicano virtuoso, uno de los intérpretes más importantes de música contemporánea

6.2 BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

Manuel María Ponce Cuellar

Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882 y falleció en la Ciudad de México, el 24 de abril de 1948, fue un gran músico y compositor mexicano. Vivió su infancia en la ciudad de Aguascalientes. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música en 1901, permaneciendo ahí hasta 1903. En 1904, fue a estudiar cursos superiores a la Escuela de Música de Bolonia, Italia, con Enrico Bossi. Posteriormente viajó a Alemania, donde estudió entre 1906 y 1908, en el conservatorio Stern de Berlín, ahí conoció a Ferruccio Busoni¹⁰⁹. Regresó a México en 1907, dedicándose a la docencia de piano en el conservatorio nacional, heredando la cátedra del recién fallecido Ricardo Castro¹¹⁰, ofreciendo también clases de historia de la música. Se dedicó a crear una obra musical basada en temas del folklore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo de su época. Otra influencia importante en su producción es la del impresionismo, ya que junto a José Rolón¹¹¹ los dos compositores representan la influencia más importante del impresionismo musical¹¹² en México.

Una de las piezas que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción *Estrellita*, que es erróneamente considerada una melodía de dominio público. Compuso para varios instrumentos, escribiendo especialmente para guitarra gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español Andrés Segovia, así como con otros compositores de este instrumento como Heitor Villa-Lobos¹¹³, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo¹¹⁴. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1947. Murió un año después y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México.

Fue el primer compositor mexicano que dirige su atención a los elementos propios de su nación para crear una escuela mexicana de composición. Ponce escribió música de cámara y orquesta. Sus obras conocidas para piano y guitarra son mucho más numerosas que para otros instrumentos. Sin embargo, cabe destacar que casi la mitad de la música de Ponce es desconocida o se ha perdido. La música para guitarra es parte esencial del repertorio instrumental de Ponce, y sus obras más conocidas son *Variaciones y Fuga sobre 'La Folia'* (1929) y *Sonatina meridional* (1939). También escribió un concierto para guitarra *Concierto del sur* dedicado a su viejo amigo y virtuoso de la guitarra Andrés Segovia.

De acuerdo a testimonios orales y la prensa de la época, parece que el compositor era también excelente pianista. Ponce junto con Ricardo Castro son los compositores mexicanos de música pianística más importantes, a tal grado que la generación siguiente de compositores decidió no poner énfasis en la creación de repertorio pianístico. Los modelos de composición obvios de la música pianística de Ponce provienen de la música de Chopin aunque hay también influencia impresionista.

¹⁰⁹ Ferruccio Busoni compositor, pianista y director italiano, autor del *Esbozo de una nueva estética de la música*

¹¹⁰ Ricardo Castro pianista y compositor mexicano, considerado el último romántico del porfiriato

¹¹¹ José Rolón compositor y director mexicano estudió en París con Paul Dukas y Nadia Boulanger

¹¹² Impresionismo musical estilo artístico francés de origen pictórico retomado por Claude Debussy y Maurice Ravel

¹¹³ Heitor Villalobos notable compositor brasileño, compuso obras por encargo enriqueciendo el repertorio guitarrístico

¹¹⁴ Joaquín Rodrigo compositor español, estudió en París con Paul Dukas, autor del célebre concierto de Aranjuez

6.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

Esta obra del gran compositor mexicano está dividida en tres movimientos:

- I *Campo Allegretto*
- II *Copla Andante*
- III *Fiesta Allegro con brio*

Utiliza una afinación alternativa con la sexta cuerda un tono abajo del habitual Mi, es decir, en Re conocida como afinación caída con la cual incrementa la capacidad en el registro grave facilitando algunas digitaciones, afianzando la tonalidad de la pieza.

I Campo Allegretto: en Re Mayor con un compás de tres octavos que desde el primer acorde en la tónica seguido de otro acorde de tónica con séptima en Eb Mayor, algunas notas de paso que nos llevan a la dominante de la tonalidad en la que inició.

Compás 1 - 16

The image shows the first 16 measures of the piece. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various guitar-specific notations such as fingering numbers (1-4), natural signs, and accents. Chord diagrams are indicated by letters and Roman numerals: C. I., C. III, C. VII, and C. II. The piece concludes with the instruction 'grazioso'.

Genera una progresión de dominantes entre Si Mayor, La menor, Re Mayor, Mi Mayor y Do Mayor

Compás 17 - 36

The image shows measures 17 through 36 of the piece. It continues in the same key signature and time signature. The score features dynamic markings such as 'pizz.' (pizzicato), 'p' (piano), and 'sf' (sforzando). It includes various guitar techniques like triplets and slurs. Chord diagrams are labeled C. II, C. IV, and C. II. The piece ends with a final triplet figure.

En pizzicato sobre Do Mayor, Fa Mayor y La menor

Compás 37 - 51

Musical score for measures 37-51. The top staff is a bass clef with a *pizz.* marking. The bottom staff is a treble clef with a *poco* marking at the beginning and *cedendo un poco* written below the staff. The music features a sequence of chords and melodic lines with various fingerings and articulations.

Entre el quinto y sexto grado de Re Mayor pasando por el primero-quinto de La Mayor

Compás 52 - 66

Musical score for measures 52-66. The top staff is a treble clef with a *a tempo* marking and *p con grazia* below. The bottom staff is a bass clef with a *poco piu lento* marking and *pp* below. The score includes a *C II* section and various fingerings and articulations.

Entre dominantes y quinto-primo de Re Mayor

Compás 67 - casilla 1 78 - casilla 2 79

Musical score for measures 67-79. The top staff is a treble clef with a *a tempo* marking and *animando e cresc.* below. The bottom staff is a bass clef with a *C III* section and first and second endings marked with *1.* and *2.* The music features a sequence of chords and melodic lines with various fingerings and articulations.

Continúa con la dominante de Si menor y la dominante de Do# menor, creando una progresión de dominantes hasta resolver al primero siete de La menor

Compás 80 - 95

Musical score for measures 80-95. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex melodic line with many triplets and slurs. The bass line consists of chords and single notes. The piece starts with a dynamic marking of *f* (forte). A section labeled "C IV..." begins around measure 85. The score concludes with a dynamic marking of *p* (piano) and a final chord.

Progresión de dominantes hasta resolver en el primer tiempo del compás 114 en el primero de La menor

Compás 96 - 114

Musical score for measures 96-114. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex melodic line with many triplets and slurs. The bass line consists of chords and single notes. The piece starts with a dynamic marking of *f* (forte). A section labeled "C II..." begins around measure 100. The score concludes with a dynamic marking of *f* and the instruction *animando* (increasing tempo).

Dialogo entre Fa Mayor y Re Mayor

Compás 114 - 125

Musical score for measures 114-125. The score is written for guitar and piano. The guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

Inicia un pedal figurado en La, respondiendo a una variedad de acordes Mayores y menores en inversión

Compás 126 - 141

Musical score for measures 126-141. This section features a figured bass line (pedal) in the bass clef. Above the bass line, various chords are labeled: CII, CIII, CI, CII, CIII, CI, CIII, CV, CII, CV, CV, CV, CII, CV. The dynamics range from *p* (piano) to *cresc.* (crescendo) and *cedendo poco* (diminuendo). The score includes fingerings and articulation marks.

Retoma el tema de inicio en Re Mayor.

Compás 142 - 163

Musical score for measures 142-163. The score returns to the initial theme in D major. It is marked *a tempo* and *f* (forte). The guitar part features a melodic line with slurs and accents. The piano part provides harmonic accompaniment. Dynamics and articulation are clearly marked throughout the section.

Tercero de Si menor, quinto de Re Mayor, tercero de Mi menor y quinto de Mi menor

Compás 164 - 167

Progresión de quintos grados hasta resolver en la dominante de Do menor.

Compás 168 - 179

Mayoritariamente en Re menor hasta el calderón terminando la frase en el tiempo dos del compás 194.

Compás 180 - 194

Un acorde superpuesto de primero-quinto con novena, genera las siguientes ideas armónicas en los próximos movimientos.

Compás 194 - 205

Anticipo anacrusico hacia la dominante de La b Mayor, con otra progresión de dominantes.

Compás 205 - 222

Anuncia la cadencia final resolviendo en la tónica de Re Mayor.

Compás 222 - 227

II Copla Andante: con un compás de seis octavos en la tonalidad de Re menor

Inicia en acordes de quinto siete y quinto con novena que resuelve a un primero-quinto de Re menor y quinto con novena de Si b Mayor.

Compás 1 - 7

Musical score for measures 1-7. The piece is in 6/8 time, marked 'Andante', and in the key of D minor. The score is written for two staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes dynamics of *animando* and *pesante*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Circled numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above notes in measures 1, 2, 3, and 4 respectively. Measure numbers C.III, C.I, and C.II are written above the staves.

Desde el compás 9 inicia un movimiento ascendente cromático en el bajo hasta el compás 13.

Compás 8 - 13

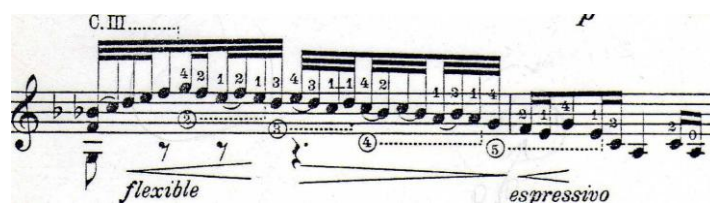
Musical score for measures 8-13. The score continues from the previous section. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *subito* and *cresc.*. The second staff includes the marking *animando poco*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Circled numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above notes in measures 8, 9, 10, and 11 respectively. Measure numbers C.I, C.II, C.III, and C.V are written above the staves.

Segundo de Fa menor igual a primero de Sol menor, con escala de Mi b Mayor descendente.

Compás 14 - 21

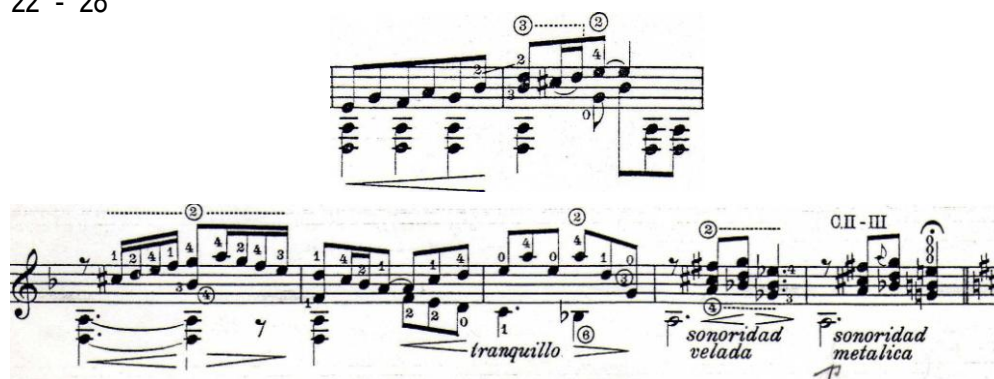
Musical score for measures 14-21. The score continues from the previous section. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes markings for *a tempo* and *ritard.*. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes the marking *a tempo*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Circled numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above notes in measures 14, 15, 16, and 17 respectively. Measure numbers C.III, C.IV, and C.II are written above the staves.

Segundo siete de Fa mayor, quinto siete de Re menor.



Primero-quinto con novena de Re menor resolviendo al segundo de Re Mayor anunciando un ataca súbito.

Compás 22 - 28



III Fiesta Allegro con brío: compás de tres cuartos en Re Mayor atacando súbitamente.

Primero-quinto con novena de Re Mayor y primero-quinto siete de La menor

Compás 1 - 16



Entre Re menor y Re Mayor.

Compás 17 - 30

Musical score for guitar, measures 17-30. The score is in treble and bass clefs. The melody in the treble clef starts with a *p* (piano) dynamic and includes fingerings like *m a m i p*. The bass line in the bass clef is marked *ff marc.* (fortissimo marcato). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Se pasea entre las dominantes de las tonalidades de Si Mayor y Re Mayor.

Compás 31 - 60

Musical score for guitar, measures 31-60. The score is in treble and bass clefs. The melody in the treble clef is marked *destacado con humor.* and *p con dulzura*. The bass line in the bass clef is marked *robusto* and *mf ironica*. The score includes various dynamics and articulations like *con calor*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Resuelve al primero siete de La menor generando una progresión de dominantes entre Re Mayor, Si Mayor, Fa Mayor, Re# menor, Mi Mayor y Do# menor.

Compás 61 - 82

Rasgueado en el quinto de Fa Mayor que va al quinto de Lab Mayor y luego al primero-quinto con novena de Re Mayor, que con un bajo por quintas justas desarrolla un puente en Do Mayor.

Compás 83 - 103

Muy marcada la influencia flamenca por los rasgueos en pasajes sobre la tonalidad de Do Mayor.

Compás 104 - 119

This musical score consists of three staves of music in the key of D major. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a circled '3' above the first measure. It features a series of rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and a section labeled 'rasgueado' with a dotted line. The second staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes a circled '4' below the first measure. It continues with similar rhythmic patterns and a section labeled '*ff* rasgueado'. The third staff shows further rhythmic development with fingerings and a circled '3' above the first measure.

Progresión de quintos grados hasta resolver al primero-quinto con novena de Sol Mayor.

Compás 120 - 135

This musical score consists of three staves of music in the key of D major. The first staff shows a sequence of chords labeled C.IV, C.VI, and C.V. The second staff shows a sequence of chords labeled C.III, C.II, and C.I. The third staff begins with a dynamic marking of *f* and shows a final rhythmic pattern with fingerings (1, 3, 1, 4, 3, 2, 1).

6.4 SUGERENCIAS TÉCNICO INTERPRETATIVAS

La influencia de la música española en la sonatina meridional es obvia, por la participación directa o indirecta de Andrés Segovia que gracias a estos encargos al maestro Ponce enriquecieron el repertorio de la guitarra clásica durante el siglo XX teniendo una repercusión enorme en la evolución del instrumento.

La misma pieza te exige una interpretación españolada aunque se me ha criticado por dicha ejecución, pero estoy seguro sobre los rasgueos que son inevitablemente consecuencia del flamenco aunque hablemos de música mexicana.

En el primer movimiento se pueden abordar los pizzicatos de dos maneras, atacando con la uña o con el costado del dedo pulgar apagando aun mas la resonancia de la cuerda generando una riqueza tímbrica de colores más vívidos.

Sobre los rasgueos recomiendo el desenvolvimiento de los dedos desde el interior de la palma con el siguiente orden: anular, medio e índice de la mano derecha, aprovechando el ataque del pulgar de forma ascendente que es una técnica guitarrística del flamenco que funciona muy bien en la obra, incrementando el carácter y por supuesto el volumen del instrumento.

En el segundo movimiento recomiendo un tempo lento, reflexivo que contraste lo suficiente con el tercero que incrementa en un ataca súbito la intensidad de la obra, otorgando a la cadencia fuerza y un final conclusivo.

CONCLUSIONES

La música ofrece un gran número de horizontes que con el paso del tiempo se van revelando, todos aquellos que nos acercamos a las artes vamos descubriendo esa interdependencia que se ha generado durante tanto tiempo y que repercute sobre el proceso creativo, gracias a el muy reciente acceso de información que va amalgamando tantas ideas, tantos conceptos que se convierte en un bombardeo bestial en el cual a veces ni reflexionamos, pareciera que no hay tiempo para la contemplación meditada; sin embargo necesitamos mirar hacia dentro para encontrar respuestas basadas en la emoción puramente humana la cual nos es arrebatada por el caos de competencia, vanidad y arrogancia en el que vivimos hoy en cualquier parte del mundo. A pesar de ello las raíces han permanecido coherentes en sus pueblos y tradiciones muy particulares, que gracias a los verdaderos artistas se mantiene y creo que se mantendrá para beneficio de las generaciones futuras que tal vez un día lo reconozcan y lo agradezcan...

El origen de toda música está en las tradiciones de los pueblos del mundo que con desinterés absoluto se hereda por tradición oral o escolásticamente por eso no encuentro fronteras ni divisiones entre la música seria y la popular que siempre ha sido desdeñada, así resulta siempre que el folclor está presente en todos lados, se resiste a morir en contra de todo embate comercial tan nefasto al cual estamos expuestos irremediamente. Busquemos las respuestas en las raíces, siempre nos otorgarán una respuesta justa y absolutamente natural.

Las raíces de todo pueblo mantienen el rumbo y la visión de la humanidad en sus respectivos territorios y en la música los compositores que seleccioné han retomado una constante, sus orígenes, enriqueciendo la cultura del mundo. Ponce como iniciador del nacionalismo en México investigó las costumbres y la música de nuestro país generando un movimiento cultural sin precedentes y que con el transcurso del tiempo lo descubrí en los demás creadores Bogdanovic, Brouwer, Gismonti, Giuliani y Piazzolla se concentraron en retomar y elevar estilísticamente su propia música, heredándonos la fuerza de sus obras.

Ha sido muy interesante y enriquecedor todo este largo tiempo de andanzas para llegar a la titulación, y aunque parezca ridículo mencionarlo, no todos tenemos las potencialidades que se nos exigen; si embargo contamos con distintas habilidades, fortalezas y destrezas que nos van guiando a través del tiempo hacia un perfil artístico mucho más complejo y tal vez más nutrido que con la ayuda de ciertas personas realmente muy valiosas luchamos para no desistir nunca a pesar de los embates de la vida, esforcémonos para ser mejores en la medida de nuestras posibilidades por el beneficio personal y en nombre de nuestra gente y nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Étoile, 2000, 309 pp.
- Bogdanovic, Dusan, *Ex Ovo a guide for perplexed composers and improvisers*, les Editions Doberman-Yppan 1996, 65 pp.
- Brouwer, Leo, *Gajes del Oficio*, Cuba, Ediciones Pontón Caribe, 2004, 96 pp.
- Brouwer, Leo, *La Música, Lo Cubano y la Innovación*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1982, 76 pp.
- Frobenius, Leo, *El Decamerón Negro*, México, Editorial Cartago de México, 1983, 125 pp.
- Fubini, Enrico, *La Estética desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, España, Alianza Editorial, 2001, 569 pp.
- Gombrich, E. H, *La Historia del Arte*, México, Editorial Diana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, 688 pp.
- Heck, Thomas F. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, United States of America, Editions Orphée, 1995, 289 pp.
- Helguera, Juan, *Conversaciones con Guitarristas*, México, Editorial Gaceta, 2001, 117 pp.
- Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, Colombia, Editora Musical de Cuba, 2000, 409 pp.
- Lester, Joel, *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*, Ediciones Akal, 2005, 313 pp.
- Novati, Jorge, *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1 Desde sus Orígenes hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología. 1980.
- Moreno, Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, UNAM Escuela Nacional de Música, 1995, 255 pp.
- Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, México, Ediciones Fonapas, 1981, 224 pp.
- Randel, Michael, *Diccionario Harvard de Música*, México, Editorial Diana, 1995, 559 pp.
- Recasens, Barbera, Albert, *A tres bandas, Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Ediciones Akal, 2010, 279 pp.
- Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, United Kingdom, United States, Oxford University press, vol. 4, 6, 9, 19, 20,

PORTALES EN INTERNET

www.astorpiazzolla.org

www.dusanbogdanovic.com

www.egbertogismonti.com

ANEXO 1

PROGRAMA DE MANO

Alumno: José Ricardo Vega Ortiz

No feathers on this frog for two guitars (1990) Dusan Bogdanovic
Duración aproximada 10 min.

El Decamerón Negro (1981) Leo Brouwer
I. El Arpa del Guerrero
II. La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos
III. Balada de la Doncella Enamorada
Duración aproximada 15 min.

Deux Danças pour deux guitares (1974) Egberto Gismonti
I. Dança N. 1
II. Dança N. 2
Duración aproximada 10 min.

INTERMEDIO

Grande Ouverture Op. 61 (1814) Mauro Giuliani
I. Andante Sostenuto
II. Allegro Maestoso
Duración aproximada 10 min.

Libertango para dos guitarras (1973) Astor Piazzolla
Duración aproximada 5 min.

Sonatina Meridional (1939) Manuel M. Ponce
I. Campo (Allegretto)
II. Copla (Andante)
III. Fiesta (Allegro con Brio)
Duración aproximada 10 min.

NOTA: Tendré el privilegio de tocar con El Maestro Fernando Viguera las piezas a dos guitarras.

DUSAN BOGDANOVIC

Nació en Yugoslavia en 1955. Completó sus estudios de composición y orquestación en el Conservatorio de Ginebra con P. Wissmer y A. Ginastera y en interpretación de guitarra con MLSão Marcos. Al principio de su carrera, recibió el premio único en el Concurso Primer Ginebra y dio un recital de debut aclamado en el Carnegie Hall en 1977. Después de haber enseñado en la academia de Belgrado y San Francisco Conservatory (1990-2007), actualmente está contratado por el Conservatorio de Ginebra.

Ha explorado lenguajes musicales que reflejan su estilo único de música clásica, jazz y étnica. Como solista ha realizado numerosas giras por Europa, Asia y Estados Unidos. Sus actividades incluyen la grabación del espectáculo y el trabajo con grupos de cámara de diversas orientaciones estilísticas como The Guitar Trio Falla y colaboraciones de jazz con James Newton, Milcho Leviev, Charlie Haden, Tadic Miroslav, Nauseef Mark, Anthony Cox, entre otros.

LEO BROUWER

Leo Brouwer es un compositor, guitarrista y director de orquesta. Nació en La Habana el 1 de marzo de 1939, donde comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años. Su primer maestro fue Isaac Nicola quien fue alumno de Emilio Pujol, y a su vez este fue alumno de Francisco Tárrega. Dio su primer recital a la edad de 17 años. Viaja a Estados Unidos para estudiar música en la universidad de Hartford y posteriormente en la Juilliard School, donde Stefan Wolpe le enseña composición. Entre sus obras encontramos gran cantidad de piezas para guitarra, varios conciertos y más de cuarenta obras musicales para cine. Leo Brouwer tiene una activa participación en la organización del Concurso y Festival Internacional de Guitarra de la Habana. Es además fundador del Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica ICAIC. En 2009 mereció el Premio Nacional de Cine 2009 por su fecunda vinculación con la cinematografía de la isla, que enriqueció con partituras memorables y en 2010 se hizo acreedor del Premio Tomás Luis de Victoria. Ha ocupado varios cargos oficiales en Cuba, incluyendo el de director del Instituto de Cine del Departamento de Música de Cuba.

EGBERTO GISMONTI

Nació el 5 de diciembre de 1947 en Carmo, Estado de Río de Janeiro, Brasil. Connotado compositor, pianista y guitarrista. Es considerado como uno de los compositores contemporáneos más importantes del mundo, abarcando diversos estilos musicales que van desde la música popular brasileña, al jazz y la música docta. Comenzó a estudiar con los maestros Jacques Klein y Aurélio Silveira quienes serían sus profesores por los siguientes quince años. Además de sus estudios de música académica, siempre se interesó por otras maneras de concebir la música. Se formó escuchando música tan dispar como la de Django Reinhardt y Jimi Hendrix. Para él, los logros de Hendrix en la guitarra eran prueba de que el idioma de la música popular y la erudita no necesitan estar en polos opuestos. Empezó a estudiar guitarra, comenzando por la clásica de 6 cuerdas. Después acostumbrado a generar armonías complejas de jazz en el piano, con un uso completo de los registros graves y agudos se pasó a la guitarra de 8 y luego a la de 10.

MAURO GIULIANI

Nació en Bisceglie, el 27 de julio de 1781, murió en Nápoles, el 8 de mayo de 1829 fue un compositor y guitarrista italiano. Estudió violín, violonchelo y guitarra y con sólo 25 años se convirtió en una celebridad. En 1815 se desplazó a Viena, dónde junto a los pianistas Johann Nepomuk Hummel e Ignaz Moscheles, el violinista Joseph Mayseder y el violonchelista Joseph Merk, dio una serie de conciertos en los jardines del Palacio de Schönbrunn. Ese mismo año era el artista oficial de las celebraciones del congreso en Viena. Desarrolló una reputación de pedagogo, y entre sus numerosos alumnos se encontraban Jan Nepomucen Bobrowicz y Felix Horetzky. En 1819 volvió de nuevo a Italia, estableciéndose sucesivamente en Venecia, Roma y finalmente en Nápoles. En 1828 su salud comenzó a deteriorarse y murió en ésta ciudad en 1829. Giuliani compuso 150 obras para guitarra, destacando los conciertos para guitarra y orquesta, opus 30, 36 y 70; las Rossinianas, opus 119-124 y varias sonatas para violín y guitarra

ASTOR PIAZZOLLA

Nació en Mar del Plata, el 11 de marzo de 1921, murió en Buenos Aires, el 4 de julio de 1992 fue un bandoneonista y compositor argentino. Fue uno de los músicos de tango más importantes del siglo XX. Estudió armonía, música clásica y contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger. En su juventud tocó y realizó arreglos orquestales para el bandoneonista, compositor y director Aníbal Troilo. Cuando comenzó a hacer innovaciones en el tango en lo que respecta a ritmo, timbre y armonía, fue muy criticado por los tangueros de la Guardia Vieja, ortodoxos en cuanto a ritmo, melodía y orquestación. En los años posteriores sería reivindicado por intelectuales y músicos de rock. Cuando en los años cincuenta y sesenta los tangueros ortodoxos que lo consideraban el asesino del tango decretaron que sus composiciones no eran tango, Piazzolla respondió con una nueva definición: Es música contemporánea de Buenos Aires. Sus obras no eran difundidas por las estaciones radiodifusoras y los comentaristas seguían atacando su arte. Los sellos discográficos no se atrevían a editarla. Lo consideraron un snob irrespetuoso que componía música híbrida, con exabruptos de armonía disonante.

MANUEL MARIA PONCE

Nació en Fresnillo, Zacatecas, aunque vivió su infancia en la ciudad de Aguascalientes. De vocación musical declarada desde su infancia, en 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde permaneció hasta 1903. En 1904, fue a estudiar cursos superiores a la Escuela de Música de Bolonia, en Italia. Posteriormente viajó a Alemania, donde estudió entre 1906 y 1908, y regresó finalmente a México, donde se dedicó a la docencia de piano e historia de la música. Compositor controvertido, creó una obra musical basada en temas típicos mexicanos, que combinó con el estilo romántico europeo de su época. Otra influencia importante en su producción fue el impresionismo; Ponce y José Rolón representan el impresionismo musical en México. Entre sus obras, una de las que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción Estrellita de la cual no recibió ningún centavo ya que, por negligencia, ni él ni su disquera registraron la obra a su nombre. La fama llegó, pero no la fortuna. Hoy en día, Estrellita no confundir con Twinkle twinkle, little star es erróneamente considerada una melodía de dominio público. En su momento sus canciones fueron interpretadas por los grandes cantantes del momento como Lily Pons y Tito Schipa. Compuso para varios instrumentos y dominó especialmente la guitarra gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español Andrés Segovia, así como con otros compositores de este instrumento como Heitor Villa-Lobos, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo. Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1947. Murió un año después y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México.