



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS NOTAS AL PROGRAMA

ANÁLISIS INTERPRETATIVO SOBRE CINCO OBRAS
PARA GUITARRA: A. Barrios, M. M. Ponce, J. Ritter, H.
Villa-Lobos, W. Walton.

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

QUE PRESENTA:
ILDEFONSO SOSA LEON

ASESORES
MTRO. FERNANDO CRUZ VÁZQUEZ
MTRO. SALVADOR RODRÍGUEZ LARA

The logo consists of four horizontal black bars above the text 'ENM UNAM' in a bold, sans-serif font.

ENM
UNAM

MÉXICO D.F.

JUNIO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos

a mi maestro Marco Antonio Anguiano y su familia

a mis maestros y amigos de la ENM-UNAM

al Dr. Rolando Dipp

al Dr. Carmelo Campas

a Agustín Enríquez

a Eunice Grange

y a ti Tere

ÍNDICE

	Págs
INTRODUCCIÓN	1
PROGRAMA DE TITULACIÓN	4
CAPÍTULO I	
MANUEL M. PONCE: SONATINA MERIDIONAL	5
CAPÍTULO II	
AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ: VALS OP. 8 N° 4, MADRIGAL Y MAZURKA APPASSIONATA	21
CAPÍTULO III	
HEITOR VILLA-LOBOS: CINCO PRELUDIOS	41
CAPÍTULO IV	
WILLIAM WALTON: CINCO BAGATELLES	55
CAPÍTULO V	
JORGE RITTER NAVARRO: TRES PIEZAS PARA GUITARRA	70
CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	81
ANEXO I: Notas al programa	

INTRODUCCIÓN

La guitarra es un instrumento que ha vivido varias transformaciones a lo largo de la historia, tanto en su construcción como en la manera en la que los compositores escriben para ella: La consolidación de la escuela moderna de guitarra con Francisco Tárrega durante la segunda mitad del siglo XIX, constituye un parte aguas en el interés de muchos compositores hacia este instrumento. Músicos que adquirieron su fama en el repertorio sinfónico u orquestal, tomaron interés en escribir obras que, hoy en día, se consideran pilares dentro del repertorio del instrumento.

Muchas de las obras modernas para guitarra, se lograron gracias a la colaboración de compositores con intérpretes virtuosos, cómo es el caso de Manuel M. Ponce y Andrés Segovia, uno de los más grandes guitarristas del s. XX. Por otra parte tenemos una serie de obras – ya icónicas dentro del repertorio – dedicadas a uno de los intérpretes más virtuosos de la segunda mitad del s. XX Julian Bream, para quien Benjamin Britten compuso su *Nocturnal*, y William Walton las virtuosas *Five Bagatelles*. En resumen, detrás de la mayoría de obras para guitarra, encontramos intérpretes que fomentaron su creación o colaboraron de forma sustancial en el desarrollo de un nuevo repertorio; del trabajo que hagamos como intérpretes depende el devenir de nuestro instrumento.

Caso a parte y singular el de Agustín Barrios Mangoré, guitarrista y compositor abocado exclusivamente a la guitarra. Barrios logra fundir los ritmos y el lirismo de la música folclórica con la destreza de una técnica depurada y un virtuosismo nato. Barrios mantiene un lenguaje romántico con resoluciones armónicas del siglo XX y le dota al repertorio moderno de guitarra un elemento que a decir de John Williams era necesario, un repertorio para la guitarra hecho por un guitarrista. El nacionalismo del paraguayo no hace uso de la modernidad de aquel nacionalismo impulsado por Ponce o Villa-Lobos, sin embargo es idiomático, lírico y rítmico, sin perder nunca esa cualidad de belleza y emotividad tan propias de la canción.

La presente investigación, trata sobre las obras que conforman el programa de titulación, un estudio de su entorno histórico y musical, el compositor, su obra, sus intérpretes y la guitarra. Se abordarán también dentro del análisis musical elementos que contribuyan a realizar una mejor interpretación o escucha de las obras, y en algunos casos particulares, recomendaciones para su estudio.

En la música, la profesionalización no es exclusiva de quien realiza estudios universitarios, grandes intérpretes no han concluido sus estudios formales, o iniciaron sus carreras antes de ingresar a la universidad o durante la realización de dichos estudios. Esta particularidad en las ramas artísticas hace que el enfoque de cada estudiante sea muy variado. Empezar el proyecto de titulación para obtener el grado de Licenciado Instrumentista en Guitarra, implica para mí un proceso de introspección y análisis de lo que ha sido, por una parte el desarrollo como guitarrista, por otra mi desenvolvimiento como universitario.

Al iniciar el estudio formal de un instrumento es indispensable contar con una guía adecuada, alguien que ha vivido la travesía de ser concertista. Tuve la fortuna de realizar mis estudios profesionales de guitarra bajo la guía de Marco Antonio Anguiano, guitarrista experimentado, músico activo y respetado en el panorama internacional. El maestro Anguiano se presentó en las principales salas del país, en el extranjero, grabó discos, realizó el estreno de varias obras para guitarra y colaboró con compositores en la creación de nuevo repertorio para el instrumento; la obra *Tres Piezas para Guitarra* de Jorge Ritter, es producto de dicha colaboración.

Dada la experiencia del Mtro. Anguiano, busqué trabajar a lo largo de la carrera obras que formaran parte de su repertorio, obras que él conociera a profundidad y así aprender de sus procesos de estudio, digitación, funcionalidad dentro de un programa de concierto, en la sala de grabación, etc. El estudio de estas obras – algunas de las cuales forman parte del presente programa de titulación –, develó para mí una serie de métodos y criterios para la digitación, el empleo y forma de realizar apagadores, efectos y colores diversos en el instrumento, fraseo y estrategias para pasajes de gran virtuosismo y dificultad técnica.

El programa de concierto entorno al cual gira el presente escrito, representa dos periodos dentro de mi proceso de aprendizaje: El de **asimilación** y el de **profesionalización**.

La primera parte del programa está constituida por dos obras que formaron parte del repertorio del Mtro. Marco Antonio Anguiano, dos obras ya clásicas dentro del repertorio para la guitarra: Los *Cinq Préludes* de Heitor Villa-Lobos y las *Five Bagatelles* de William Walton. En el estudio de estas obras – entre otras que no están incluidas en el programa de titulación – se condensa el período de **asimilación** al cual hacía mención; muchos de los elementos aprendidos del Mtro. Anguiano en el trabajo de esta música, pasaron a formar parte fundamental en la toma de decisiones dentro del repertorio posterior y anterior a mis estudios universitarios.

La segunda parte del programa está conformada por obras de tres compositores: *Tres Piezas para Guitarra* de Jorge Ritter Navarro; tres piezas de Agustín Barrios Mangoré, *Vals Op. 8 N° 4*, *Madrigal (Gavota)* y *Mazurka Appassionata*; y la *Sonatina Meridional* de Manuel M. Ponce. Estas obras forman parte del repertorio que me ha acompañado en mi vida profesional, mismas que he incluido en numerosos programas de concierto; en ellas logré aplicar los criterios aprendidos y crear una interpretación propia desde un punto de vista personal. Estas obras sirven como ejemplo del período de **profesionalización**, donde se toman las herramientas asimiladas o aprendidas y se utilizan criterios propios, se consolida un sonido y estilo personal, en suma se hace uso de la personalidad musical forjada durante el proceso de aprendizaje.

Nombre del Alumno: ILDEFONSO SOSA LEON

Para obtener el Título de: LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

Cinq Préludes (1940)

Prélude N° 1 *Andantino espressivo*

Prélude N° 2 *Andantino*

Prélude N° 3 *Andante*

Prélude N° 4 *Lento*

Prélude N° 5 *Poco animato*

Heitor Villa-Lobos

(1887-1959)

Duración aproximada: 17 minutos

Five Bagatelles for Guitar (1972)

I. Allegro

II. Lento

III. Alla Cubana

IV. Sempre Espressivo

V. Con Slancio

William Walton

(1902-1983)

Duración aproximada: 13 minutos

Tres Piezas para Guitarra (1982)

Preludio

Con sabor

Jaleo

Jorge Ritter Navarro

(n. 1957)

Duración aproximada: 9 minutos

Madrigal (Gavota)

Mazurka Appassionata

Vals Op. 8 N° 4

Agustín Barrios Mangoré

(1885-1944)

Duración aproximada: 12 minutos

Sonatina Meridional (1930)

Allegro non troppo

Andante

Vivace

Manuel M. Ponce

(1882-1948)

Duración aproximada: 10 minutos

CAPÍTULO I: *SONATINA MERIDIONAL*, PONCE

Manuel M. Ponce es uno de los grandes compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX; para los guitarristas esto toma otro matiz, ya que su producción musical para éste instrumento es vasta y ocupa un lugar primordial dentro del repertorio de guitarristas de talla internacional. Es importante resaltar los elementos de su vida que lo llevaron a ocupar el lugar que hoy en día ostenta, el papel que jugó en el desarrollo del nacionalismo musical en México, su labor docente, su tarea al rescate de la canción popular mexicana, y su fuerte contribución a la creación de un repertorio moderno para la guitarra.

Considerado un niño genio para la música, Manuel María Ponce Cuellar nació en Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, la familia regresa a la Ciudad de Aguascalientes – de donde eran originarios – tan sólo dos meses después del nacimiento de Manuel. El doceavo hijo de la familia, mostró habilidad para la música desde muy pequeño, su hermana Josefina es la primera en percatarse de las aptitudes musicales del futuro compositor y se da a la tarea de brindarle sus primeras lecciones de música. Tenía apenas cinco años de edad cuando compone su primera obra *la danza del sarampión*. Mostró gran facilidad para todo tipo de estudios, concluyó la primaria en sólo tres años e ingresó al coro infantil del templo de San Diego donde al poco tiempo inició labores como ayudante organista.

En su búsqueda por una formación musical más completa, se muda a la ciudad de México. Tomó clases de piano con Vicente Mañas y de armonía con el maestro italiano Vicente Gabrielli. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música a los 19 años de edad, aunque su estancia ahí es breve, ya que los métodos de enseñanza no cumplen sus expectativas. Regresa por lo tanto a Aguascalientes a impartir clases de piano y solfeo. Dedicó gran parte de su tiempo a la composición y a disfrutar de la oferta cultural que su entorno le brindaba; la alegría y el color de fiestas como la Feria de San Marcos son elementos siempre presentes en la música de Ponce, elementos comunes con los tintes españoles que más tarde encontrarían su lienzo en las obras para guitarra, motivadas de su relación con Andrés Segovia.

Siempre en la búsqueda de ampliar sus conocimientos musicales, Manuel M. Ponce vende su piano y emprende la primera de sus aventuras europeas; tenía veintidós años de edad. Se establece en Bolonia e ingresa al Liceo Rossini, donde estudia con Luigi Torcchi y Dall'Olio (alumno de Puccini). En busca de disciplinas modernas, parte hacia Alemania y se establece en Berlín, donde estudia bajo la instrucción de Martin Krause y conoce a varios artistas famosos. Tiene la oportunidad de estrenar algunas de sus composiciones con los alumnos del Conservatorio y antes de verse obligado a regresar a México – por motivos económicos –, no sin antes tocar en la Sala Beethoven de Berlín.

De regreso en México y cargado de nuevos conocimientos e ideas, Ponce se interesa en los elementos de la canción popular mexicana, los toma como fuente inspiradora para la música de concierto. Como lo hicieron tantos compositores en Europa, Bach, Haydn, Albéniz, Ponce pensaba que los elementos de la canción popular mexicana, eran parte ya intrínseca de la cultura del país y podrían dotar a su música de una personalidad propia y auténtica. Ésta fue la idea de nacionalismo que Ponce defendió durante toda su carrera, un elemento siempre presente, que buscó evocar inclusive en sus obras españolas (como la *Sonatina Meridional*).

Ponce retoma sus labores pedagógicas, y a la muerte de Ricardo Castro es invitado a impartir la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Intensifica su trabajo como compositor, empieza a trabajar en formas musicales más grandes y toma con más ímpetu su tendencia nacionalista. En 1912, motivado por una noche estrellada, Ponce compone la música y letra de una de sus canciones más populares y conocidas en el mundo, *Estrellita*. Original para piano y voz, fue un éxito inmediato y existen diversas versiones instrumentales de la obra. Ese mismo año es considerado el inicio del nacionalismo temprano en México, impulsado por Ponce en su búsqueda de elementos “mexicanos” en sus composiciones. Estas ideas de tomar elementos del folclore no eran bien recibidas en el país, lo autóctono y popular no eran elementos que se consideraran aptos para la música de concierto.

Ponce se había dado a la tarea de hacer transcripciones de cantos populares, incorporó muchos de estos a obras originales de su autoría, algunas de estas melodías las utilizó en obras como *Rapsodia Mexicana*, obra para piano de gran vistuosismo y demanda técnica para el intérprete. En su labor nacionalista, Ponce toma a la canción popular como un pilar fundamental para el movimiento, motivo por el cual se relaciona con muchos cantantes y en 1913 dicta su primera conferencia sobre “La música y la canción mexicana”, en la cual da una fuerte relevancia a los valores folclóricos dentro de los nuevos parámetros de composición. A diferencia del nacionalismo que más tarde impulsaría Carlos Chávez, Ponce toma elementos del mestizaje, la música del pueblo, el mexicanismo del presente, el de las ferias, el de la calle, aunque con clara influencia europea, mientras Chávez va en búsqueda de un nacionalismo original, un elemento prehispánico perdido en las ruinas de la conquista, rasgos sonoros que sólo podría sacar de su imaginación y de los vestigios arqueológicos de instrumentos.

De 1915 a 1917, ante la crítica situación que se vivía en México a raíz de la Revolución, Ponce se auto-exilia a Cuba. Se establece en La Habana, donde se nutre de los ritmos caribeños, escribe numerosos artículos musicales para revistas y periódicos, intensifica su actividad como concertista y pedagogo. Durante este período Ponce escribe numerosas cartas a su novia Clementina; este sería uno de tantos períodos en los que la pareja estaría distanciada geográficamente. Ponce regresa a México a principios de 1917 cuando recibe el nombramiento como profesor del Conservatorio Nacional, al poco tiempo es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional, aunque no durará mucho tiempo en el cargo dada la inestable situación del país. Para Ponce estar frente a la OSN, aunque sólo fuese por dos años, representó una oportunidad invaluable para explorar las grandes formas musicales. Al separarse de la OSN, se dedica de lleno a la composición y la enseñanza. Funda la “Revista Musical de México”, organiza conferencias y recitales, es un hombre con una insaciable sed de conocimiento. En 1917 se casa con Clementina Maurel, contralto que conociera en 1913 y que constituyó un pilar fundamental para el compositor.

Andrés Segovia visita por primera vez México en 1923, Ponce asiste a uno de los recitales que ofreció el guitarrista español y escribe una reseña alabando la destreza interpretativa de Segovia y su repertorio, en especial sobre la última obra del programa, la *Sonatina* de Moreno Torroba. Segovia pide a Ponce le componga algo para la guitarra; así surge un *Allegretto quasi serenata* que más tarde se convertiría en el tercer movimiento (*intermezzo*) de la *Sonata Mexicana*.¹ Esta primera colaboración de Ponce con Segovia resultó muy exitosa, gozó de gran aprobación por parte del público y Segovia la incluyó como obra recurrente en sus conciertos: En esta sonata, Ponce utiliza temas populares, congruente a su idea de nacionalismo. Ponce era un hombre muy organizado, un compositor meticuloso y disciplinado, tomaba su trabajo con gran seriedad y respeto, con la convicción de que necesitaba reafirmar sus conocimientos y embeberse en las nuevas tendencias europeas, consigue una comisión para estudiar en el extranjero y parte a su segundo viaje a Europa en 1925. Se establece junto con su esposa en París, dónde adopta el ritmo y las costumbres parisinas con gran facilidad, fortalece su amistad con Segovia y se adapta al instrumento como si él mismo lo tocara: “es un instrumento exquisito, con un mundo singular, sensitivo, delicado y misterioso”.²

Durante su estancia en París, Ponce se inscribe en la clase de Paul Dukas y se relaciona con numerosas personalidades de la música que en ese entonces se encontraban en París. Compone mucha obra para guitarra, y hace arreglos para guitarra sola de algunas de sus canciones populares. De este período data la mayor producción musical para guitarra de Ponce, numerosas cartas entre el compositor y Segovia dan muestra de la estrecha colaboración entre ambos artistas; comentarios sobre la reacción del público, sugerencias y correcciones del guitarrista sobre qué resulta más o menos idiomático para el instrumento, que se puede y no se puede tocar. Segovia muestra siempre un trato cordial y afectivo en sus cartas, la amistad entre ambos era cada vez más fuerte y el guitarrista lo puso en contacto con la gente de la editorial Musical Schott para que su obra fuera editada. Segovia

¹ Sonata Mexicana en cuatro movimientos: 1.- *Allegro moderato*; 2.- *Andantino affetuoso*; 3.- *Intermezzo*; 4.- *Allegretto un poco vivace*.

² Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. EDAMEX, México, 1997. Pag. 36.

se preocupa por conectar a Ponce con casas editoriales y lo contacta con Falla para que éste lo instruya en cómo negociar con los editores. Manuel de Falla tenía gran estima y admiración por Ponce.

En 1927 Ponce forma la edición de una revista musical en París, “La Gaceta Musical”. Es la primera revista musical en castellano publicada en Francia. El número 1 salió el 1º de enero de 1928 y cuenta con la colaboración de numerosos críticos, músicos y compositores, entre los que se encontraban: José Vasconcelos, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Alejo Carpentier, Paul Dukas, Salvador Madariaga, Joaquín Turina, entre otros. Debido a múltiples retrasos en los envíos de dinero de México y con la intención de prolongar la fructífera estancia de Ponce en Francia, Clementina viaja a México para poner solución a los problemas económicos. En una de las cartas que escribe Ponce a Clema durante esta separación, el compositor relata un encuentro que tiene con Varésse, quien lo invita a una reunión a su casa; en dicha reunión se dieron cita múltiples personalidades del ámbito musical, entre ellos: Albert Rousell, Florent Schimth y Heitor Villa-Lobos.

Segovia llevaba tiempo insistiendo a Ponce para que compusiera un concierto para guitarra y orquesta, es en 1928 que empieza a trabajar en dicha obra, mientras tanto Clementina ofrece recitales en México con la música de Ponce. Clementina habría de regresar a París hasta 1930, para entonces Ponce ha compuesto numerosas obras para Segovia, cuya actividad como concertista es cada vez mayor. En 1930-1931 Ponce escribe la *Sonatina Meridional*, la obra resulta muy exitosa y es a la fecha una de las más incluidas en programas de concierto. Ese mismo año concluye Ponce su curso con Dukas, quien considera a Ponce un colega y amigo. Lo califica con 30, ya que el 10 le parece muy bajo para el talento del mexicano. Los años entre 1929 y 1932 son los más fructíferos en la producción musical de Ponce, es también el período en que se fortalece su relación con Segovia y la colaboración entre ambos se vuelve más estrecha. En 1933 se embarcan juntos rumbo a México, Clementina se queda en París. Segovia ofrecería una serie de conciertos en América y Ponce acepta impartir clases de nuevo en el Conservatorio y en la Universidad.

A lo largo de toda su carrera, Ponce nunca gozó de bonanza económica, sus recursos siempre los invirtió en su formación y labor artística, las oportunidades que con su talento y dedicación obtuvo siempre resultaron insuficientes y demandaron fuertes sacrificios, ya que al parecer las condiciones políticas nunca fueron propicias. Sin embargo, en 1933 fue nombrado director del Conservatorio Nacional y su fama como compositor estaba ya consolidada. El período parisino de Ponce termina en 1934 con un recital de su música que ofrece Clema en París, y así después de un año de separación regresa a México. En septiembre de ese mismo año, con motivo de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, renombrados artistas son invitados a participar: Presentan la obra de teatro de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, musicalizada por Manuel M. Ponce.

En octubre de 1934 regresa Segovia a México y como siempre se hospeda en casa de los Ponce. A sugerencia de Segovia, hacía ya tiempo que Ponce le componía pequeñas obras “a la barroca” que Segovia presentaba en sus conciertos adjudicándolas a algún compositor barroco, Scarlatti, Weiss, e incluso a Bach. Esta broma la solían gastar a los colegas intérpretes y al público, hay numerosas referencias a esto en la correspondencia entre los artistas. Esta broma volvió complicada la publicación de dichas obras y el posterior reconocimiento como obra original de Ponce. No fue sino hasta el año 2012, en una iniciativa conjunta entre intérpretes e investigadores y dentro del proyecto editorial Manuel M. Ponce de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, que se realizó la edición crítica de la *Suite en La menor para Guitarra* atribuida a L. Weiss, como una obra original de Manuel M. Ponce, presentada el 11 de marzo de 2013 en la sala Xochipilli.³

Entre finales de los treinta y la década de los cuarenta, Ponce padeció numerosos problemas burocráticos y se vio obligado a realizar todo tipo de labores absurdas, inspecciones a jardines de niños, sirvió como acompañante de gimnasia rítmica, y cuando

³ Juan Carlos Talavera, Sección Cultura. Diario Crónica.com.mx 20 de agosto de 2012 [Consultado el 7 de abril de 2013] <<http://www.cronica.com.mx/notas/2012/684424.html>> y Diario El Debate, Culiacán Sinaloa, 5 de marzo de 2013. [Consultado el 7 de abril de 2013] <<http://www.debate.com.mx/eldebate/noticias/default.asp?IdArt=13018355&IdCat=17026>>.

solicitó su jubilación, le obligaron a presentar un examen como pianista y compositor. En contraparte a este tipo de trámites, a los cuales ningún mexicano parece estar exento, a Ponce se le realizaron numerosos homenajes y le fueron otorgados varios reconocimientos, incluida la Condecoración de Artes y Letras por el gobierno de Cuba.

En 1939 interpreta su concierto para piano y se le organiza un homenaje en Bellas Artes, por otra parte, Segovia lleva a cabo gestiones para efectuar un homenaje a Ponce en Uruguay y una serie de conciertos con su música; Segovia radicaba por esos años en Montevideo, al haber huido de la Guerra Civil Española. Mientras tanto, Ponce retoma la composición del concierto para guitarra y orquesta, y envía a Segovia una primera parte a finales de 1940. Para enero de 1941, Ponce envía a Segovia los tres movimientos completos del *Concierto del Sur*. Segovia queda inmediatamente fascinado con la obra.

Gracias a sus numerosas influencias, Segovia logra que el gobierno mexicano pague a Ponce su viaje a Sudamérica. En agosto de 1941 llega a Montevideo, su gira incluye conferencias, conciertos, reuniones, participación como jurado en un concurso de composición en Chile, conferencias en Buenos Aires. Ponce es recibido como el compositor consagrado que es. El 4 de octubre de 1941 se estrena en Montevideo el *Concierto del Sur*, y es desde entonces uno de los conciertos para guitarra mejor logrados, con un equilibrio sonoro y tímbrico entre la orquestación y la guitarra. Viaja después a Argentina y Chile donde se realizan conciertos con su música y regresa a México cargado de entusiasmo por el éxito logrado.

Su música es ahora interpretada en todo el mundo, Segovia estrena el *Concierto del Sur* en Estados Unidos e inmediatamente varios directores empiezan a pedir la obra para presentarla. Segovia le envía a Ponce dinero correspondiente a los derechos de autor por interpretar su música; la situación económica de Ponce no es del todo afortunada. El *Concierto del Sur* tiene su estreno en México hasta el año de 1944, con Andrés Segovia y Erik Kleiber en la dirección. La salud del compositor ya se encuentra muy delicada, su situación económica es bastante mala. Segovia ofrece tres conciertos en Bellas Artes a

beneficencia del compositor y el Salón del Consejo Consultativo del Distrito Federal le ofrece un homenaje.

En 1946 Andrés Segovia ofrece un histórico concierto en el Carnegie Hall, donde incluye el *Concierto para Guitarra y Orquesta* de Mario Castelnuovo Tedesco y el *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce. Estas eran las únicas dos obras compuestas para guitarra y orquesta escritas a la fecha, la crítica recibió con elogios la obra de Ponce. En 1947, en un acto de reivindicación, le otorgan al maestro Ponce el Premio Nacional de Artes y Ciencias, primera vez que dicho premio sería entregado a un músico. En febrero de 1948 recibe el premio de manos del presidente Miguel Alemán, Carlos Chávez era entonces director del Instituto de Bellas Artes.

En abril de 1948, a los 66 años de edad, muere en la Ciudad de México Manuel M. Ponce. Deja un vasto legado musical, su obra pianística, orquestal y vocal son de gran importancia, sin embargo su obra para guitarra es el elemento que lo inmortaliza en el ámbito internacional. El gobierno de Zacatecas anunció en diciembre de 2012 una iniciativa para digitalizar una importante colección documental donada por su heredero universal Carlos Vázquez. Dicha colección consta de revistas, manuscritos, fotografías, partituras, correspondencia y artículos personales del maestro⁴. Toda esta colección es parte del acervo que integrará el museo dedicado a la vida y obra de uno de los grandes músicos de México.

⁴ Diario Milenio, sección cultura. Diciembre 12, 2012. [Consultado el 6 de abril de 2013] <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/7b55d58021bdfb7b8a7559fdb9d7b744>>.

Sonatina Meridional

Una sonatina es definida como una sonata corta y generalmente de fácil ejecución. Esta definición difícilmente puede aplicarse, por nombrar un ejemplo, a la *Sonatine* de Ravel. Si bien es cierto que la *Sonatina Meridional* de Manuel M. Ponce es menos compleja que sus sonatas, no podríamos decir que es fácil de tocar; es ligera, brillante y breve, más no por ello sencilla. El maestro Ponce compuso para la guitarra en un período de 25 años: seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios y después un grupo de seis preludios más, un estudio, una sonata para guitarra y clavecín, el *Concierto del Sur*, piezas cortas y sólo dos sonatinas. Ponce fue un innovador al escribir tal número de sonatas para guitarra, además de los grupos de variaciones; Ponce tomó la guitarra con la seriedad que el instrumento merece.

El primer manuscrito de la *Sonatina Meridional* data de diciembre de 1930. La obra fue compuesta a petición de Andrés Segovia, quien le solicitó a Ponce escribir “algo español” mientras avanzaba con la composición del concierto para guitarra y orquesta. Le especifica en una carta que escriba una sonatina, algo ligero y alegre. Tanto el título de *Sonatina Meridional*, como los subtítulos de los movimientos – *campo, copla y fiesta* – son aportación de Segovia, además de una serie de modificaciones a las cuales hace mención en sus cartas.

Es difícil determinar que tanto de la idea original de Ponce permanece en la versión final de la *Sonatina*, consideremos que Segovia estaba instruyendo al maestro en la difícil tarea de componer para guitarra, y mientras lo hacía, buscaba efectos y sonoridades que se adaptaran a su propia estética y gusto musical, algo que concordara con su ideal para el nuevo repertorio de guitarra. Sin embargo, podemos apreciar muchas de las influencias impresionistas de la época parisina de Ponce –sobre todo en el segundo movimiento – plagado de sonoridades modales y cromáticas.

La *Sonatina* consta de tres movimientos, primero y tercero muy brillantes y festivos, el segundo más sombrío, en contraste a los otros dos movimientos. Los movimientos giran en torno a Re, la armadura en el 1er y 3er movimiento es de Re mayor y en el 2do de Re menor, aunque los tres movimientos son muy modales.

I. Allegretto (*Campo*)⁵

El primer movimiento escrito en Forma Sonata, cuenta con una primera sección de 78 compases con casillas de repetición, en la cual se presentan dos temas de carácter similar, el primero gira entorno a Re y el segundo en la dominante La. Ponce utiliza variaciones sobre la escala del modo frigio dominante, también conocido como escala doble armónica menor/mayor, o escala gitana española; en algunos casos se le llama escala dórica. La particularidad de estas escalas es el giro frigio mediante el 2do grado descendido, se le llama también doble armónica por el empleo – en alguna de sus variantes – de dos intervalos de segunda aumentada entre el 2do y 3er grado y entre el 6to y el 7mo. Ponce, sirviéndose de las numerosas posibilidades de acordes en estas escalas, juega con lo que parece ser una sexta napolitana en el primer tema del movimiento, aunque en este tipo de escala, los acordes sobre el 1ro y 2do grado son mayores. En el ejemplo 1 vemos la primera parte del tema, donde utiliza el acorde de sexta napolitana y en el ejemplo 2 las variantes de la escala gitana española:

Ejemplo 1:

Allegro non troppo



Sonatina Meridional I.- Allegretto. Compases del 1 al 4.

⁵ En el manuscrito publicado por Alcázar, la indicación es *Allegro non troppo*. Alcázar, Miguel. *Obras Completas para Guitarra de Manuel M. Ponce: de acuerdo a los manuscritos originales*. Etoile-CONACULTA, México 2000. Pag. 171.

Ejemplo 2: Escala gitana española



Escala de Re mayor con el 2do grado descendido



Escala de Re menor armónica con el 2do grado descendido



Escala de Re mayor con el 2do y 6to grado descendido



Escala de Re mayor con el 2do y 7mo grado descendido

El segundo tema, se presenta hasta el compás 52 (Ejemplo 3) y es tomado de una canción de Valladolid llamada *En lo alto de aquella montaña*.⁶ Es una serranilla⁷ cuyo tema consta de 10 compases. Ponce hace la presentación del segundo tema al final de la primera sección, sin embargo es hasta el desarrollo cuando lo elabora, toma la segunda parte del tema y utiliza el ritmo de dieciseisavos para después intercalar la primera parte del tema en ritmos de octavos. En un inicio el segundo tema lo presenta en La mayor, después lo pasa a Do# mayor, a Mi mayor, a Si mayor, con irrupciones que utilizan el ritmo del primer tema (ejemplo 1).

Ejemplo 3:



Sonatina Meridional I.- Allegretto. Compases del 52 al 61.

⁶ Martín, Marcos. Notas al programa del recital *El Paisaje y la Canción* ofrecido por el guitarrista Marcos Martín en mayo de 2005, en el marco del Congreso “Gabriel y Galán, el poeta campesino” organizado por la Facultad de Educación de la Universidad de Salamanca, España. [Consulta el 9 de octubre 2012] <<http://www.dipsanet.es/cultura/GabrielGalan/paisajeycancion.html>>

⁷ Serranilla: composición lírico-narrativa que canta el encuentro amoroso con una mujer de la sierra.

La reexposición llega en el compás 142 con el tema inicial del movimiento seguido de las escalas, y presenta el segundo tema en el compás 195 ahora en Re mayor, lo repite en Mi bemol, retoma el primer tema y culmina utilizando la escala modal frigia con el 2do y 6to grado descendido y un rasgueo de Re mayor (Ejemplo 4).

Ejemplo 4:



Sonatina Meridional I.- Allegretto. Compases del 218 al 226.

Llama la atención los títulos que seleccionó Segovia para los movimientos, seguramente tenía en mente la serranilla que utilizó Ponce como segundo tema de este primer movimiento al nombrarlo *Campo*:

*En lo alto de aquella montaña,
yo corté una caña, yo corté una flor
para el labrador, labrador ha de ser.⁸*

II. Andante (Copla)

El segundo movimiento está escrito en compás de 6/8, y la sensación a seis genera una ilusión de un canto casi sin ritmo predeterminado, salvo en los tresillos a manera de adorno que incluye Ponce constantemente y el bajo siempre imponente que alterna en ocasiones marcando las corcheas, en otras marcando tres cuartos por compás. Consta de tan sólo 27 compases, en los cuales logra dar la sensación de altivez y profundidad que contrasta en gran medida con la agilidad y brillo de los otros dos movimientos.

⁸ El audio de la canción puede escucharse en el siguiente vínculo de internet <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/klaenge/corodin/En_lo_alto_de_aquella_montana.mp3> y el texto consultarse en la página de sites de google <<https://sites.google.com/a/lamerceonline.com/parapa/canciones-sin-clasificar>> [Consultado en octubre y noviembre de 2012 respectivamente].

Inicia sobre la quinta de la dominante (Mi), con un pedal de dominante que se sostiene a lo largo de la primera exposición del tema. La primera parte del tema está compuesto por la escala armónica de re menor, a partir del 2º grado, ascendiendo por intervalos de tercera, resuelve a su octava en Re. La segunda parte del tema sigue ascendiendo ahora por grado conjunto hasta Do (becuadro), para iniciar su descenso por terceras alternadas con adornos de tresillos, resolviendo al giro frigio mediante el 2º grado descendido (Mi bemol):

Ejemplos 5, 6 y 7.

Ejemplo 5:

Andante

Sonatina Meridional II.- Andante. Compases 1 y 2.

Ejemplo 6:

Sonatina Meridional II.- Andante. Compases del 3 al 5.

Ejemplo 7:

Sonatina Meridional II.- Andante. Compases 6 y 7.

En el compás 8 retoma la primera parte del tema, ahora sobre la tónica e inicia una sección de desarrollo sumamente cromática y en forma de progresión que abarca del compás 9 al 13. Esta sección mantiene una aparente inestabilidad por sus giros cromáticos, y el bajo que hasta entonces se había mantenido sobre la dominante, se mueve a la tónica para iniciar su ascenso por semitonos hasta llegar de nuevo a la tónica y completar la escala cromática. Tanto en el libro de Corazón Otero, como en la edición de las obras completas para guitarra

de Miguel Alcázar,⁹ hacen mención de una solicitud que hiciera Segovia a Ponce, de cambiar dicha sección por una que tuviera mayor relación con el tema principal del *Andante*. Finalmente Segovia decidió mantener la versión original de Ponce y desechó la opción que después le enviara el maestro para esa sección. Es una fortuna, ya que dicha sección dota de gran emoción al movimiento.

El movimiento concluye con una reexposición del tema inicial y una cadencia de tres acordes sobre el 3º ascendido, el 4º menor y un acorde mayor sobre el 2º descendido (Sexta Napolitana), repite la secuencia pero modifica el último acorde del 2º grado por un acorde de Mi menor con pedal de La en el bajo. Ejemplo 8.

Ejemplo 8:



Sonatina Meridional II.- *Andante*. Compases 27 y 28.

Las indicaciones de “sonoridad velada y sonoridad metálica” son de la edición más no del manuscrito de Ponce. En el manuscrito, el número concluye con la indicación de “*attaca il finale*”.

III. *Allegro con brío (Fiesta)*¹⁰

El tercer movimiento abre con un rasgueo de las seis cuerdas al aire (la sexta cuerda está afinada en re a lo largo de toda la *Sonatina*), recuerda – quizá de forma lejana – el inicio del *Andante*, donde Ponce sostiene un pedal de dominante (La) e inicia el tema girando sobre el 2º grado. En este movimiento, mantiene un pedal de Re-La-Re que sostiene a lo largo de los primeros 16 compases. El compás, ahora de 3/4, mantiene una rítmica similar al tema

⁹ Alcázar, Miguel. *Op cit.* Pag. 169.

¹⁰ En el manuscrito, la indicación es *Vivace*. Alcázar, Miguel. *Op cit.* Pag. 177.

inicial del primer movimiento. Ejemplo 9. Este tema está construido por un motivo con ritmo igual al utilizado en el tema inicial del primer movimiento (Allegretto-Campo), seguido de una sección de rasgueos.

Ejemplo 9:

Sonatina Meridional III.- Allegro con brío. Compases del 1 al 4.

El movimiento es sumamente vivo, la forma en la que se presentan los diversos motivos es muy ágil y dinámica. El otro tema que contrasta con el brillo del tema inicial, aparece en el compás 26 (ejemplo 10), es un tema a dos voces, una grave y después una respuesta aguda.

Ejemplo 10:

Sonatina Meridional III.- Allegro con brío. Compases del 26 al 33.

El motivo rítmico del primer compás irrumpe a este segundo tema, alternando con arpeggios y fragmentos de escala. El segundo tema vuelve a aparecer, pero ahora ambas voces en canon (ejemplo 11).

Ejemplo 11:

Sonatina Meridional III.- Allegro con brío. Compases del 69 al 79.

La sección del compás 80 retoma el tema del inicio, pero medio tono más abajo y en lugar de resolver a Do#, resuelve a Do. Utiliza el material del primer tema para elaborar el cierre del movimiento y se extiende así durante 63 compases. En la parte que antecede a la cadencia final, retoma el rasgueo sobre cuerdas al aire del inicio del movimiento, (exceptuando la 2da cuerda donde en lugar de Si, utiliza un Do), los rasgueos toman protagonismo, aportan sonoridad y carácter al final. La cadencia (compás 160) está construida con la escala de Re mayor, utilizando el giro frigio en las últimas notas, para terminar con un rasgueo de Re mayor. Ejemplo 12.

Ejemplo 12:

Paris, Dic. 1930

Sonatina Meridional III.- Allegro con brío. Compases del 167 al 171.

CAPÍTULO II: BARRIOS MANGORÉ

En muchos aspectos Barrios resulta un romántico; al igual que muchos compositores del período romántico, fue intérprete de sus propias composiciones, vivía del apoyo que varios mecenas le proporcionaban, estaba rodeado de un aire melancólico y desapegado de este mundo. A leer sobre la vida de Agustín Barrios Mangoré, queda un profundo desconsuelo y la idea de que la vida le fue injusta a un gran artista, mientras Manuel M. Ponce siempre pasó dificultades y tuvo que trabajar arduamente para ganarse la vida y procurarse una formación, Agustín Barrios parece haber soñado todo el tiempo con una carrera que estaba totalmente fuera del alcance de su entorno y origen. Sin embargo queda su música, un legado que toma cada vez más fuerza a través de los años, reivindica así la labor de un artista profundamente incomprendido.

No queda muy claro cual fue su lugar de nacimiento, todo parece indicar que Agustín Pío Barrios nació un 5 de mayo de 1885 en la región de Misiones, en Paraguay. Hijo de padres Argentinos, fue el sexto de ocho hermanos, de los cuales los primeros tres nacieron en Bella Vista: La familia Barrios emigró de Argentina por cuestiones políticas y en Paraguay nacieron los últimos cinco hijos. Paraguay había sido devastada durante la guerra de la Triple Alianza (contra Brasil, Argentina y Uruguay, entre 1865 y 1870), el país había perdido a más de la mitad de su población y distaba mucho de encontrar un equilibrio político-social. El padre de Agustín Barrios, José Doroteo Barrios, fue nombrado vicecónsul argentino de la región de Misiones en Paraguay; Agustín vivió su infancia en San Juan Bautista, Misiones.

La familia Barrios era aficionada a la música, todos tocaban instrumentos, Agustín tomó particular interés en la guitarra, aunque mostraba facilidad para el teclado, el arpa, y era afamado silbador. Era un músico nato, estas cualidades fueron evidentes para el guitarrista clásico argentino Gustavo Sosa Escalada, quien al escuchar al joven Agustín le ofreció

clases de guitarra en Asunción.¹ Sosa Escalada le enseñó el método de Dionisio Aguado y el de Fernando Sor. Bajo su guía Barrios adquirió bases técnicas y obras de compositores como Julián Arcas y Carlos García Tolsa.

Fue buen estudiante, pero no se tiene registro de que haya cursado la secundaria. Para ese tiempo estaba concentrado de lleno en sus estudios musicales con Sosa Escalada y se cree que tomaba algunas clases de música con Nicolino Pellegrini. Su primera presentación formal fue en el Teatro Nacional en diciembre de 1903, donde entró de último momento para suplir un número musical. Este fue un paso decisivo en sus aspiraciones musicales futuras. A pesar del éxito obtenido, ganarse la vida dando conciertos no era opción viable en Paraguay a principios del s. XX, así que Agustín tuvo que hacer todo tipo de trabajos para obtener ingresos. Era muy bueno para dibujar y tenía buena caligrafía, así que fungió de escribiente, ilustrador y hasta reportero. Sin embargo, nada de esto le interesaba, su cabeza sólo la ocupaba la guitarra e invertía entre 10 y 12 horas al día estudiando.

La oferta cultural de Asunción era modesta en comparación con la de Buenos Aires o Montevideo, pero se podía dividir a la comunidad cultural en dos secciones: La italiana, que se encargaba de difundir funciones de ópera y opereta; y la española, que impulsaba las presentaciones de zarzuela en Paraguay. Varias compañías de ópera y zarzuela dieron funciones en Asunción, se podía escuchar música de los grandes clásicos y cantantes extranjeros, aunque contaban con una mayor gama de orquestas y bandas de música popular y ligera.

En 1906 se ofrece un concierto en Asunción a beneficio de las víctimas del volcán Vesubio en Italia. Se presentó una orquesta de 20 instrumentos bajo la dirección de Pellegrini, un par de pianistas, un mandolinista y para cerrar el programa, Agustín P. Barrios. Esta

¹ Gustavo Sosa Escalada nació en Buenos Aires y llegó a Asunción, Paraguay en 1895, podría decirse que fue el primer gran maestro de guitarra en Paraguay. Stover D., Richard. *Seis Rayos de Plata; la vida y obra de Agustín Barrios Mangoré*. Ediciones y Arte S. A. 2ª Edición en español. Asunción, Paraguay 2010. Pag. 343.

presentación marca ya una inicio de su carrera como profesional de la guitarra, la crítica le favorece y el público lo reconoce como un maestro del instrumento. Durante los siguientes dos años afianza su reputación como profesor de guitarra e interprete virtuoso, además de tener ya en su haber un número de composiciones propias. De cualquier forma, los conciertos eran esporádicos y la situación política del país fue muy inestable entre 1904 y 1922. En 1907 muere el padre de Barrios de forma inesperada, esto debió significar un cambio fuerte para su familia y quizá llevó a Agustín a reflexionar sobre su futuro.

Aunque la determinación de dejar Paraguay se hizo evidente para Agustín Barrios desde 1908 y llegó a presentar un concierto de despedida, pasó los siguientes dos años intentando hacer giras por el país y dando clases particulares de guitarra; Paraguay no contaba con la infraestructura para las ambiciones de Barrios. Finalmente deja el país en 1910 y parte rumbo a Buenos Aires, con una carta de recomendación para Mario Villar Sáenz Valiente – editor del diario *La Nación* –. Debió darle una muy buena impresión a Villar Sáenz, ya que inmediatamente lo tomó como su protegido y le regaló su primera guitarra fina, una José Ramírez de Galarreta.

Argentina era la capital cultural de Sudamérica. Durante los últimos veinte años un gran número de inmigrantes italianos se establecieron en Buenos Aires, llevando consigo gran parte de la cultura europea. La oferta cultural era amplia y de calidad. Barrios tuvo oportunidad de escuchar a grandes guitarristas clásicos: Antonio Giménez Manjón, Julio Sagreras, Domingo Prat, Miguel Llobet. Barrios no había tenido una formación seria, podría decirse que su técnica era una mezcla entre las lecciones que obtuvo de Sosa Escalada y su instinto y dedicación para la música. Buenos Aires ofrecía el movimiento artístico propicio para que Barrios puliera su talento.

En Paraguay había conocido a Florencio Parravicini, afamado actor en esa época, establecido en Buenos Aires. Tomó trabajo musicalizando obras de teatro en vivo y proyecciones de cine mudo. En el teatro le iba bien, sin embargo en el mundo de la música se topó con las carencias que una formación como la suya suponían: no tenía repertorio

suficiente o adecuado, tocaba básicamente arreglos de música popular; su técnica aún no estaba refinada; y quizá el peor de todos y el que le perseguiría a lo largo de su carrera, tocaba con cuerdas de metal. Estos eran los reclamos más insistentes que le hacía la crítica.

Entre los años de 1910 y 1911 hizo un viaje por Chile, Uruguay y se cree que visitó Perú. En 1912 conoció en Montevideo a quien sería un gran amigo y protector, Martín Bordá y Pagola, este era un guitarrista aficionado y poseía numerosos instrumentos, lo cual hacía de su casa un punto de reunión de muchos artistas. Entre 1912 y 1928, Barrios le enviaría un importante número de manuscritos de obras originales, esta colección, que consta de 28 manuscritos de puño y letra de Barrios, se encuentra en Asunción.² Durante muchos años, el apoyo económico que le prestaba Bordá Pagola a Barrios sería de gran ayuda para el compositor, quien nunca supo como vender su arte, como si el arte fuera algo perteneciente a la naturaleza y por ello, perteneciera a todos. Richard Stover insiste en que Barrios careció de un buen representante y este es el motivo por el cual nunca pudo despegar su carrera al ámbito internacional.

El guitarrista uruguayo Miguel Herrera Klinger, amigo de Barrios, escribiría después que Barrios tocaba un repertorio bastante menor, con una calidad e inventiva admirables, que en lo que a atraer y emocionar al público respecta, Barrios era un verdadero artista, que si bien es cierto que las cuerdas de acero eran algo muy mal visto en un guitarrista clásico, Barrios lograba sacar una amplia gama de sonoridades y efectos raros e inusuales de sus cuerdas de acero, además poseía una excelente técnica en ambas manos. El punto recurrente de la crítica en esta época eran las cuerdas de acero y su repertorio “vulgar”.

En 1913 comenzó a grabar para el sello argentino Atlanta/Artigas. No le gustaba tocar música de otros compositores, interpretaba sus propias creaciones y arreglos de música popular. La realidad era que Barrios guardaba más vínculos con la música folclórica que con el mundo de conservatorio al cual nunca perteneció. Se sirvió de la técnica y teoría

² Stover, Richard D. *Op cit.* Pag. 63.

musical para darle rienda suelta a su creatividad y virtuosismo, nadie puede decir que las obras de Barrios sean fáciles de tocar, más bien todo lo contrario, sin embargo cualquiera podría afirmar que es música que puede agrandar a prácticamente cualquier tipo de público, cargada de un fuerte sentido de belleza y sensibilidad.

Entre 1914 y 1916 viajo entre Uruguay, Argentina y Brasil. Se puede observar ya un cambio en sus programas de concierto, incluye en ellos obras de Aguado, Giuliani, Coste y Arcas, entre obras originales de su autoría. En 1917 incrementa su labor como concertista, e inicia lo que sería su período más productivo de composición; compone cerca de 76 obras en los siguientes 10 años. Entre 1916 y 1920 se estableció en São Paulo, durante esta estancia compuso obras como: *Un sueño en la Floresta*, *Marcha Heróica*, *Pot-purrí lírico*, *Adieu*, *Rapsodia Latinoamericana*, *¡Bicho feo!*, *Recuerdos del Pacífico* y el Vals *Saudades de Río de Janeiro*. En su repertorio incluía ya el *Capricho Árabe* de Tárrega y la *Fantasia Varieé* de Sor. De los años 1918 a 1920 datan la *Gavota-Madrigal*, y *Mazurka Apassionata* dedicada a una mujer de nombre María Esther.

En 1919 tuvo oportunidad de conocer en Río de Janeiro al director de la ópera La Scala de Milán, Gino Marinuzzi. Tocó para él en una reunión y todos los músicos presentes, incluido Marinuzzi quedaron francamente impresionados por la calidad y destreza interpretativa de Barrios. Para Stover esta fue una de las muchas oportunidades desperdiciadas de Barrios, de haber mantenido contacto con Marinuzzi seguramente lo habría conectado con la gente adecuada para concretar una gira por Europa.³ Evidentemente no hay forma de saber que tan factible es la idea de Stover, pero si bien es cierto que el encuentro con Marinuzzi no devino en una gira de conciertos o su gran oportunidad europea, la opinión de un músico de tal envergadura significó para Barrios un aval invaluable en sus convicciones musicales. Barrios tuvo siempre una idea muy clara de su talento y su valía como intérprete y compositor, este evento asentó su confianza en si mismo y su misión artística.

³ Stover, Richard D. *Op cit.* Pag. 82.

Barrios ofreció una serie de tres conciertos en Montevideo en julio de 1920, coincidentemente Andrés Segovia ofrecería una serie de conciertos en el teatro de mayor prestigio de la ciudad. El programa de concierto de Segovia incluía obras de Tárrega, Sor, arreglos de Bach, Haydn, Schumann, Chopin y Albeniz. Barrios no tenía el mejor teatro de la ciudad a su disposición, tocó en el Instituto Verdi, y en el último de sus tres conciertos presentó un programa completo con obras de su autoría. Ambos guitarristas, que serían leyenda de la guitarra en el s. XX, no se conocieron en esa ocasión, la oportunidad se daría hasta el año de 1921 en Buenos Aires.

Existen muchos mitos y leyendas entorno a Segovia y Barrios. Se dice que había una fuerte rivalidad entre ambos, que Segovia nunca quiso tocar la música de Barrios por celos, ya que éste representaba un rival en potencia y si Segovia tocaba su música, este hecho habría catapultado a Barrios a la escena internacional. La verdad es que con los recursos y contactos que tenía Segovia, Barrios no podría representar una amenaza para su exitosa carrera. Lo que si es cierto es que no tocó nunca la música de Barrios y no permitía que sus alumnos la tocaran, bajo el argumento de que era música popular, de baja calidad y perteneciente a una estética anticuada del siglo XIX. En muchos sentidos Agustín Barrios representaba un ideal romántico y bohemio contra el cual Segovia luchó durante toda su carrera, buscaba que los compositores de música seria dieran a la guitarra importancia, como a cualquier otro instrumento de concierto, por esto su insistencia en que el repertorio moderno de la guitarra no proviniera de los intérpretes sino de compositores con una formación adecuada.

Cuando ambos guitarristas se conocieron, Segovia estaba despuntando en su carrera internacional, tenía un buen representante y una carrera cada vez más sólida. Aún no conocía a Manuel M. Ponce y no gozaba de un amplio repertorio escrito expresamente para él. Probablemente no pudo comprender al genio que tenía delante, quizá los prejuicios europeos contra los elementos rítmico y melódicos de la música latinoamericana no le permitieron ver más allá. Mucho se puede especular, pero un poco en defensa de Andrés

Segovia, difícilmente se puede forjar una opinión objetiva sobre un artista en base a una sola entrevista, máxime si dicho artista carece de presencia internacional.⁴

Siempre criticó que el paraguayo tocara con cuerdas de metal, y la última vez que ambos se vieron en El Salvador, poco tiempo antes de la muerte de Barrios, se dice que Segovia le regaló un juego de cuerdas de tripa marca Pirastro.⁵

Barrios siempre expresó su intención de realizar una gira por Norteamérica y Europa, quería editar su música en los Estados Unidos; hasta 1921 no había editado ninguna de sus obras. Después de ofrecer varios conciertos por la región andina de Argentina, en Chile y Brasil, regresa a Paraguay en agosto de 1922, después de una ausencia de trece años. Su hermano Martín lo acompañaba en sus conciertos, él era poeta y hacían programas donde intercalaban poesía y música. Ambos hermanos llegan a Asunción como grandes estrellas, Paraguay recibe a Agustín como el más grande artista de fama internacional que haya tenido el país. Ofrece una serie de conciertos con un repertorio ya más variado del que manejaba trece años atrás, además de numerosas obras nuevas.

La intención de Barrios era establecerse en Paraguay, pero esto resultaría casi imposible. Estaba vinculado al partido opositor al gobierno y este hecho le cerro prácticamente las puertas de todos los teatros importantes del país. Tomada la decisión de dejar Paraguay una vez más, ofreció tres conciertos de despedida con la ayuda de su amigo Dionisio Basualdo. En el segundo de estos conciertos interpretó por primera vez su *Vals N° 4*, dedicado a Basualdo, también estrenó la polca *Jha Che Valle* (en guaraní significa ¡Oh mi pueblo!), danza que goza de gran popularidad entre los guitarristas paraguayos hasta la fecha.

⁴ No se hablaba de Agustín Barrios en el ámbito internacional, la única opinión de terceros que pudo haber recibido Segovia en 1921, podría haber provenido de la crítica local. En pocas palabras, Barrios no figuraba en el mundo en el que se movía Segovia. En la entrevista que tuvieron ambos guitarristas, Barrios tocó en la guitarra de Segovia algunas obras de su autoría, probablemente *La Catedral*, Segovia le pidió copia de la obra, pero no es claro si ésta llegó a manos del guitarrista o no. Segovia no le dio mucha importancia a Barrios, ni como guitarrista ni como compositor, no fue si no hasta muchos años después que Segovia tuviera un comentario positivo sobre Barrios, esto seguramente motivado por la creciente popularidad que su música ha obtenido en la segunda mitad del siglo XX.

⁵ Stover, Richard D. *Op cit.* Pag. 224.

En abril de 1923 deja Paraguay y parte rumbo a Argentina, acompañado de su hermano Martín y de Sosa Escalada. Ofrecieron una serie de conciertos y después Agustín se dirigió a Rosario Argentina para visitar a Don Bautista Almirón, reconocido maestro de guitarra y uno de los defensores de Barrios. La hija de Don Bautista, Lalyta, era una niña prodigio de la guitarra, todas las noches visitaba Barrios a los Almirón y los tres tocaban la guitarra, Agustín le enseñó a Lalyta algunas de sus obras y le dedicó la *Gavota a Lalyta*. Esta joven se convirtió en una de las más importantes guitarristas argentinas del siglo XX, y fue una de las únicas en incluir la música de Agustín Barrios en sus conciertos durante la década de los 20's. Fue gran defensora de la música del paraguayo durante toda su carrera.

Existen múltiples versiones de las obras de Barrios, nunca dejó de revisar su obra y llegó a hacer cambios de secciones completas de un manuscrito a otro. Durante su estancia en Rosario compuso un total de 17 piezas, entre ellas el estudio *Arabesco* y muy probablemente *Las Abejas*. Algunas de estas versiones se las enseñó directamente a Lalyta sin partitura de por medio, quizá por esto la versión que Lalyta tocaba del *Vals N° 4*, tiene una sección completamente distinta a la que más tarde grabaría el mismo Barrios. Era sabido por sus amigos y seguidores que no le gustaba escribir toda su música, era afecto a la improvisación y a re-arreglar sus propias creaciones.

De regreso en Buenos Aires, estaba programado para ofrecer tres conciertos en el salón *La Argentina*, en los cuales presentaría programas íntegros de su propia música. Un total de 38 obras entre las cuales se encontraban: *Romanza*, *Danza en re menor*, *Vals Brillante (N° 4)*, *Serenata morisca*, *Madrigal-Gavota*, *Dos Estudios*, *Aires Sudamericanos*, *Habanera*, *Mazurca Apassionata*, *Gran Jota*, *Contemplación*, *Vals de Primavera*, *Estudio de Concierto*, *Danza Macabra*, *Aire paraguayo*, *Souver d'un Rève* (que más tarde llamaría *Un sueño en la floresta*) *La Catedral* (que en ese entonces constaba únicamente del andante religioso y el allegro solemne), entre otras. De estos tres conciertos sólo se efectuó el primero, los otros dos se cancelaron por falta de público. La música de Barrios ofrecía una estética romántico-folclórica, muy alejada del ideal moderno-europeo que se perseguía.

Barrios utiliza formas como la danza, la mazurca o la polca, y las mezcla con elementos del folclore sudamericano; choro, cueca, maxixe, milonga, etc. La maestría con la que Barrios logra estas creaciones, aunado a su gran demanda técnica para el intérprete, hace que su música sea sumamente virtuosa, rítmica y lírica. El rechazo con el que se topa Barrios no es ajeno al vivido por otros compositores, recordemos que Ponce se topó con duras críticas por tomar cantos populares y elaborar virtuosas variaciones para el piano con estos temas (como en su *Rapsodia Mexicana*). Para Barrios quedó más que claro que tampoco podría vivir de los conciertos en Argentina, así que siguió tocando en el teatro y retoma sus giras por Uruguay y Brasil. Entre 1921 y 1929 realiza varias grabaciones para el sello Odeón en Buenos Aires.

En 1924 regresa a Paraguay nuevamente con intenciones de establecerse en su país. Hace una petición para establecer un Conservatorio de Guitarra, pero sus enemistades políticas no han cambiado, sigue en la “lista negra”. El cariño de la gente no respondía a las agendas políticas y en una ocasión un grupo de jóvenes pidieron que el maestro ofreciera un concierto, Barrios accedió, sólo que las puertas de los teatros seguían cerradas para él. Los jóvenes buscaron un foro en el Ateneo, a lo que el rector respondió ofendido que no era un recinto digno para un guitarrista popular que ni siquiera tenía una formación musical. Una vez más lograron realizar el concierto con el apoyo de Dionisio Basualdo y fue un gran éxito. Las puertas se habían cerrado por completo para Barrios en su país natal, no podía dar conciertos y no podía dedicarse a enseñar, esta vez dejaría definitivamente Paraguay, era el año de 1925.

Después de dejar Paraguay su ritmo de composición bajó considerablemente, se cree que en 1928 se sometió a una cirugía estética para afinar sus labios; hasta antes de esta fecha usaba bigote, en las fotos posteriores se le ve ya afeitado. Su salud empezaba a menguar y se cree que para estas fechas ya había contraído la sífilis que terminaría provocándole la muerte en 1944. Sin lugar a dudas, su espíritu había recibido un duro golpe en su última visita a Paraguay, estaba ya cansado de viajar y pasar dificultades económicas, no poderse

establecer en su país debió dejarlo con una sensación de desolación muy profunda que siempre estaría presente el resto de su vida.

En julio de 1928 ofreció un concierto en el salón *La Argentina*. En ese programa aparece por primera vez la *Suite Andina*, que incluía: *Aconquija*, *Cueca*, *Aire de zamba*, *Córdoba* y *Triste*. A finales de ese mes ofreció otro concierto, también con un programa que incluía obra de otros compositores, arreglos propios y obras originales de su autoría, y para principios de julio ofrece un tercer concierto en el salón *La Argentina*, esta vez con un programa completo de obra propia. Éste último concierto tuvo poco público, motivo por el cual se canceló un concierto más que tenía programado. Esto significó un duro golpe para Barrios, sobre todo tomando en cuenta que Segovia ofreció en julio de ese mismo año un total de nueve concierto con lleno total en el Teatro Odeón. Quizá tenga razón Stover cuando afirma que muchos de los problemas de la carrera de Barrios eran en realidad por falta de representación, quizá los concierto en el salón *La Argentina* no gozaban de suficiente difusión, pero por otra parte la crítica bonaerense no simpatizaba con Barrios ni con su música.

Decepcionado por la experiencia en el salón *La Argentina*, Barrios juró no volver a Buenos Aires. Editó ese mismo año diez obras con la casa Romero-Fernández y grabó (y regrabó) con el sello Odeón los compromisos que tenía ya acordados. Su última sesión de grabación fue en abril de 1929 y después de eso, dejó Buenos Aires definitivamente. Inició pues un viaje constante y continuo hacia el norte, su mira era llegar a Estados Unidos. Viajó a Brasil y ahí conoció a quien sería su compañera sentimental el resto de su vida, Gloria Silva. Gloria era una mulata de extracción indio-negroide, descrita por muchos como una amazona; no era músico, se dice que no tenía mayor educación tampoco, pero era excelente cocinera y una buena ama de casa, acompañó y cuidó de Agustín Barrios hasta que éste falleció en 1944. Barrios ya había tenido un par de mujeres: Isabel Villalba con quien tuvo dos hijos en Asunción entre 1908 y 1910; e Isabel Valiente, con quien tuvo una hija, también en Asunción, durante su segunda estancia en 1925.

En 1930, inicia la personificación del Cacique Nitsuga Mangoré, un personaje que confeccionó con el anagrama de su nombre “Agustín”, y el nombre de un cacique de la tribu de los timbúes, una especie de héroe guaraní de mediados del siglo XVI que se obsesionó con la esposa de uno de los primeros españoles que se asentaron en los bancos del río Paraná. El Mangoré de la leyenda luchó por el amor no correspondido de esa mujer española y pereció en una lucha por apropiarse de ella. Podría decirse que “murió en búsqueda del amor”. Para Stover, quizá el rechazo que sufrió el Mangoré del siglo XVI, era análogo al rechazo que Argentina tuvo por el compositor; la mujer española casada con un español, la guitarra casada con Segovia. Más allá de buscar analizar la psique del personaje forjado por Barrios, lo relevante fue su nueva estrategia mercadológica; un personaje ficticio, tomado de la tradición folclórico-histórica de la región de Paraguay y Argentina, disfrazado y maquillado, utilizando plumas y el pecho descubierto, palmas y bambús en el escenario, guitarra en mano y un repertorio de guitarra clásica.

La respuesta del público en Brasil y Venezuela fue muy positiva, Nitsuga Mangoré tuvo mucho éxito y en febrero y marzo de 1932, en Caracas, llegó a ofrecer un total de 25 conciertos en un período de dos meses. Conoció y entabló una estrecha amistad con Raúl Borges, padre de la guitarra venezolana y futuro maestro de Antonio Lauto, Alirio Díaz y Rodrigo Riera. Fue el momento más exitoso de su carrera como intérprete, partió de Caracas rumbo a Colombia donde se presentó en numerosas ocasiones en el Teatro Colón. En febrero de 1933 llegó a Panamá, donde se cree dio varios conciertos, y de ahí partió junto con Gloria a Costa Rica, donde permanecieron hasta mediados de ese año. En el verano llegaron a El Salvador; el programa que tocaba en esa época, incluía arreglos de música de Chopin, Mendelssohn, Paderewski, Donizetti, Beethoven y Bach, además de sus más afamadas obras, *Sueño en la floresta*, *Diana guaraní*, *La Mazurca apassionata* y *La Catedral*. Esta declaración de Barrios al diario La Prensa de San Salvador puede ayudar a entender su visión con más detalle:

A lo largo de las Américas, en esta época, hay una tendencia hacia el nacionalismo. Esto se observa en Sud y Centroamérica. En México, por lo que entiendo, el sentimiento nacionalista es más profundo. Estamos cansados de imitaciones, y estamos regresando a lo nuestro. Europa indisputablemente está lanzada a la

decadencia, mientras que nosotros estamos escalando hacia grandes alturas. América tiene un brillante futuro y esto se manifiesta en las artes, en la literatura, la escultura, las artes pictóricas y la música.⁶

El personaje de Nitsuga Mangoré se volvió para Barrios un himno a sus ideales americanistas, a su nacionalismo particular. Se sentía orgulloso de sus raíces, en ese sentido de autenticidad, no tenía comparación con ningún otro guitarrista o compositor en la escena internacional. Estaba determinado a seguir en su viaje hacia el norte. Llegó a Guatemala, aunque el público se mostró algo escéptico ante su indumentaria, sin embargo la maestría interpretativa de Barrios se ganó a la audiencia. Llega así a México en diciembre de 1933 donde ofreció varios conciertos en el centro del país. Hizo contacto con Tomás Salomoni, embajador paraguayo en México, y este lo persuade a dejar su “sensacionalismo exótico”, ya que lo considera indigno e inapropiado. Una vez más la suerte no le acompaña, Segovia llega a México a finales de ese mismo año y se encuentra dando conciertos a principios de 1934.⁷ A sugerencia de Salomoni, Mangoré retoma el frac y cuelga las plumas, omite de sus programas las “obras guaraníes” y se remite a la parte más formal de su repertorio.

Durante su estancia en México intenta conseguir visas para que él y Gloria puedan viajar a Estados Unidos. Esta empresa resulta imposible, ninguno de los dos tenían pasaporte y conseguir una visa estadounidense para una mujer de raza negra debía resultar algo impensable durante la década de los treinta. Tomás Salomoni toma a la pareja Barrios bajo su cuidado, y ambas familias parten rumbo a Europa a mediados de 1934. Llegan a Cuba, donde Barrios se presenta con gran éxito, de ahí prosiguen con su viaje arribando a Ámsterdam en septiembre de 1934. Se establecen en Bruselas y el 7 de noviembre Barrios ofrece lo que vendría siendo uno de sus únicos conciertos de relevancia en Europa. Ante la realeza y destacadas personalidades de la cultura y profesores, por influencias diplomáticas de Salomoni,⁸ Barrios Mangoré se presenta en el Conservatorio Real de Música de

⁶ Stover, Richard D. *Op cit.* Pag. 191.

⁷ Segovia llega a México acompañado de Manuel M. Ponce quien regresa de su segunda estancia en Europa, esta vez en París. Ver capítulo I, pag. 9 y 10.

⁸ El concierto era en beneficio de las víctimas de la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, que estalló en septiembre de 1932.

Bruselas; los arreglos de obras clásicas pasaron sin pena ni gloria, sin embargo fueron sus obras originales las que levantaron una gran cantidad de aplausos y bravos del público. Fue el mayor logro de su carrera.

Visitaron París, donde conoció a Igor Stravinsky, después se establecieron en Berlín donde permanecieron casi un año. No se tiene registro de que haya ofrecido conciertos en Alemania, sí parece haber hecho algunas presentaciones radiofónicas. En marzo de 1935 visitaron Bruselas, ahí Barrios ofreció un concierto en el Consulado venezolano. En junio de ese año, zarparon del puerto de Hamburgo rumbo a Lisboa, donde se separaron de los Salomoni que regresarían a América. Barrios y Gloria viajaron – auspiciados económicamente por Salomoni – rumbo a España; permanecieron en Madrid hasta principios de 1936. Esta estancia en España resultó poco fructífera para Barrios, ya que el ambiente se encontraba muy álgido ante el próximo estallido de la guerra civil española. Se cree que tuvo al menos la oportunidad de conocer a Regino Sáinz de la Maza y al gran Federico García Lorca. Temiendo por su integridad, Barrios y Gloria dejan España y llegan a Venezuela en febrero de 1936. Los sueños de giras por Europa y Estados Unidos se desvanecían para Barrios, las revueltas sociales, la depresión económica, quizá la falta de representante o el elemento discriminatorio, todo esto jugó un papel en contra del paraguayo.

En su regreso a Venezuela, Barrios no gozó del éxito de su visita anterior en 1932, Raúl Borges solicitó al gobierno le contratara como profesor de guitarra, pero esto no fue posible. Durante esta estancia de Barrios en Venezuela, tuvo oportunidad de conocerlo el joven Antonio Lauro (1917-1986), quien manifestó que su interés por la guitarra data de una ocasión en que escuchó a Barrios en la radio. Barrios compartió su conocimiento con los alumnos de Borges el tiempo que permaneció en Caracas. A finales de septiembre dejaron Caracas y ofreció algunos conciertos por Venezuela, partió rumbo a Puerto Rico en enero de 1937, y otros países de las Antillas. En la Habana compuso una de sus más importantes obras, el *Preludio en Si menor*, subtulado *Saudade*, fechado el 28 de enero de 1938. En 1939 lo anexaría como primer movimiento de *La Catedral*.

Después de una serie de viajes por Costa Rica, El Salvador, Guatemala, un nuevo intento fallido en México por conseguir visas para Estados Unidos, sufre un infarto mayor en la Ciudad de México, lo que lo obliga a buscar establecerse y bajar su ritmo de trabajo. Regresa a El Salvador en diciembre de 1939, donde después de un concierto el presidente Maximiliano Hernández Martínez lo nombra profesor de guitarra de la Escuela de Música y Declamación. Ya establecido en San Salvador, Barrios – quien deja su seudónimo Nitsuga Mangoré y adopta el de Barrios Mangoré desde 1936 – sigue su labor como concertista en numerosas localidades de El Salvador, y se entrega a su labor docente. Se dice que era un extraordinario maestro, generoso y dedicado, profundamente admirado y cuidado por sus alumnos. Esta última etapa de producción musical se ve orientada a elementos didácticos: *Estudio para ambas manos* (1940), *Estudio del ligado 1 y 2*, *Estudio en arpeggio* (1941), entre otras obras.

La salud de Barrios estaba ya muy desmejorada, en marzo de 1944 llega Andrés Segovia a dar una serie de conciertos en San Salvador; los dos guitarristas se ven en el hotel de Segovia y pasan un tiempo charlando. Se dice que esta entrevista fue cordial, Segovia declaró años más tarde haberse sorprendido por lo deteriorado que se veía Barrios. Debido a una insuficiencia cardiaca provocada por una avanzada y mal tratada sífilis, Agustín Barrios Mangoré fallece en San Salvador el 7 de agosto de 1944. Toda la población asistió a los funerales del gran maestro, fue enterrado en el Cementerio de los Ilustres.

A decir de John Williams, Barrios llenó un hueco, la necesidad que tiene un instrumento de tener a su propio compositor, alguien que escribiera grandes obras para su instrumento; Barrios fue para la guitarra lo que Chopin para el piano, Barrios le da un enfoque latinoamericano a la guitarra, muy armónico y melódico a la vez. Conuerdo con la apreciación de Williams, en la música de Barrios se unen, como en la obra de pocos compositores, una naturalidad musical y dificultad técnica que vienen innatas al instrumento.

Tres obras para guitarra:

Madrigal-Gavota, Mazurka apasionata y Vals Op. 8, N° 4

Al iniciar el análisis de las tres obras seleccionadas para el programa de titulación, llamó mi atención el hecho de que las tres son danzas: un vals, una gavota y una mazurka. Muchas de estas formas cortas adquirieron popularidad durante el s. XIX y algunas llegaron a formar parte importante dentro de la música popular y folclórica.

Madrigal-Gavota

El título podría bien prestarse a confusión, ya que propone dos formas distintas: El Madrigal, una forma de canción antigua-secular, usualmente a dos voces, posteriormente en el s. XVI a tres, cuatro y hasta seis voces. Con Monteverdi pasa al estilo concertado, donde se despoja del texto. Por otra parte, la Gavota es una danza de origen popular francés, en compás de 4/4 o 2/2, donde el tema suele iniciar en el 3er tiempo del compás.

Posteriormente, en el s. XIX, se popularizó el empleo de las Gavotas téticas –iniciando el tema en el 1er compás – y en algunas ocasiones con texto. La Gavota pues, está asociada con las danzas de salón.

El *Madrigal-Gavota* de Barrios, está escrita en 4/4, y el tema es tético, sin embargo, mantiene un acento sobre el 3er compás que bien podría ser una reminiscencia de la forma original de la danza (ejemplo 6). La obra está estructurada en tres secciones, la primera sección A consta de dos temas a y b, la segunda sección B también con dos temas c y d, para concluir con un regreso al tema a de la sección A. El tema a de la sección A está en La mayor y consta de 16 compases. La indicación de tempo es moderato y gran parte de la dificultad técnica de esta obra radica en las numerosas cejillas.

Ejemplo 6:



Madrigal-Gavota. Compases del 1 al 4.

El segundo tema de la sección A tiene la indicación de “scherzando”, que significa jugando. Inicia en el compás 17 con un motivo en Fa# menor que se caracteriza por el uso de acciaturas (ejemplo 7), lo que le da el carácter de juego. Retoma el tema inicial de A en el compás 33 para concluir en el compás 48.

Ejemplo 7:

Madrigal Gavota. Compás 17.

La sección B inicia en el compás 49, con un cambio de armadura, ahora en Re mayor (ejemplo 8). El carácter es similar al de la sección anterior, quizá un poco más apacible por iniciar con figuras de mitad. Este tema concluye en el compás 62 y al 63 inicia el segundo tema de la sección B, en Si menor (ejemplo 9); al igual que en la sección A, la sección B tiene una estructura interna ternaria, al concluir su segundo tema, retoma el primer tema de la sección. La obra concluye con un *Da Capo al fine*, esto es, va del inicio del número en el compás 1, para concluir en el 16, termina pues con el tema en La mayor del inicio.

Ejemplo 8:

Madrigal-Gavota. Compases del 49 al 53.

Ejemplo 9:

Madrigal-Gavota. Compases del 63 al 66.

Mazurka apasionata

La Mazurka es otra de las danzas que cobraron gran popularidad en el s. XIX. De origen polaco, estas danzas se volvieron muy populares en las composiciones de Chopin. El ritmo básico de la mazurka, desfasa el acento del compás a los tiempos débiles.

La mazurka de Barrios está escrita en compás de 3/4 y la podríamos dividir también en tres secciones. La primera sección inicia con una introducción de ocho compases (ejemplo 10), para iniciar con el tema en La menor en el compás 9 (ejemplo 11). Presenta un segundo tema de nueve compases en el compás 25 (ejemplo 12), utilizando armónicos en el bajo sobre el primer tiempo del compás, lo cual genera una sensación de acento sobre el segundo tiempo.

Ejemplo 10:

Mazurka apasionata. Compases 1 y 2.

Ejemplo 11:

Mazurka apasionata. Compases del 9 al 15.

Ejemplo 12:

Mazurka apasionata. Compases del 25 al 29.

La parte media está construida por un desarrollo temático que se sirve de los motivos presentados en la primera sección. Consta de cuatro secciones de dieciséis compases cada una, y un puente: La primera abarca del compás 34 al 49; la segunda del compás 50 al 65; en la tercera hay un cambio de armadura a Mi mayor y abarca del compás 66 al 84; la cuarta va del compás 85 al 100 cambia la armadura a La mayor y tiene casillas de repetición al compás 50; el puente va del compás 101 al 105 (ejemplo 13). El puente liga la gran sección media para regresar al tema principal de la mazurka en el compás 9. Repite entonces del compás 9 al 33 para ir a la coda del compás 106 y culminar la obra con dos rasgueos del acorde de La menor (ejemplo 14).

Ejemplo 13:

The musical notation for Example 13 is a single staff in treble clef. It begins with a C1 chord and the word 'a m i' written above the notes. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated above the notes. A bridge section follows, marked with a circled 1 and ending with a double bar line and the instruction 'D. S. al Coda'.

Mazurka appassionata. Compases del 102 al 105.

Ejemplo 14:

The musical notation for Example 14 is a single staff in treble clef. It starts with a Coda symbol and a C3 chord. The notation includes chords, fingerings, and a final 'Fine' marking. The piece concludes with a C5 chord and a final chord.

Mazurka appassionata. Compases del 106 al 109.

Vals Op. 8, N° 4

El vals, es una danza que se volvió muy famosa durante el s. XIX, usualmente escrita en un compás de 3/4, el Vals originalmente era una danza más bien lenta, aunque fue adquiriendo mayor velocidad. Suele tener una introducción breve para después presentar el tema a tempo de vals.

El *Vals Op. 8 N° 4* es la última, de las tres obras de Barrios que conforman este programa, en ser compuesta. Escrita en forma ternaria, abre con una introducción de 8 compases más

4, para dar inicio a la sección A bajo la indicación de “Vals con brio” en el compás 13 (ejemplo 1). El tema principal del vals está en Sol mayor, consta de 15 compases y cuenta con barras de repetición.

Ejemplo 1:

Vals Op. 8, N° 4. Compases del 13 al 17.

El segundo tema de la sección A, también en Sol mayor, inicia en el compás 29 y concluye en el compás 46 (ejemplo 2). Cuenta con casillas de repetición y posteriormente retoma el tema principal (compás 47 al 62) para concluir así la primera sección del Vals.

Ejemplo 2:

Vals Op. 8, N° 4. Compases del 29 al 33.

En el compás 63 inicia la sección media (B) del Vals, constituida por un trío en tempo lento, en Re mayor del compás 63 al 94 (ejemplo 3). Posteriormente una sección de desarrollo que abarca del compás 95 al 130, donde Barrios emplea el efecto “campanella”⁹ (ejemplo 4). Al concluir la campanella, se repite el trío para después regresar a la introducción inicial junto con el tema principal, de ahí pasa a una coda construida con material del tema principal, para cerrar con una escala sobre la dominante y una cadencia V7-I a Sol Mayor (ejemplo 5).

⁹ El efecto campanella consiste en una sucesión de arpeggios sin aplicar un apagador, lo cual genera una sonoridad similar a la del arpa.

Ejemplo 3:

Musical notation for Ejemplo 3. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento'. The instruction 'muy expresivo' is written below the staff. The notation includes a triplet of eighth notes and a pair of eighth notes.

Vals Op. 8, N° 4. Compases del 63 al 65.

Ejemplo 4:

Musical notation for Ejemplo 4. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento'. The instruction 'movido poco a poco' is written below the staff. The notation includes a series of sixteenth notes with fingerings (0, 1, 0, 2, 0, 1, 3, 1, 0, 2, 3, 1, 3, 2, 0, 1, 3, 2, 1, 3, 0, 2, 1, 3) and a circled '4' indicating a measure. The instruction 'accelerando' is written below the staff.

Vals Op. 8, N° 4. Compases del 28 al 31.

Ejemplo 5:

Musical notation for Ejemplo 5. It features two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'veloz.'. The notation includes a series of sixteenth notes with fingerings (2, 4, 1, 2, 3, 4, 4, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1) and a circled '4' indicating a measure. The instruction 'Fine' is written at the end of the second staff.

Vals Op. 8, N° 4. Compases del 145 al 155.

Podríamos entonces resumir la forma en A (intro-a-b)- B (trío y campanella) A'(intro-a-coda).

CAPÍTULO III: CINCO PRELUDIOS VILLA-LOBOS

Heitor Villa-Lobos, a diferencia de Agustín Barrios Mangoré, compuso numerosas obras para todo tipo de dotaciones: música de cámara, música vocal, para guitarra, orquesta y piano, etc.. Al igual que Manuel M. Ponce y Barrios Mangoré, la música de Villa-Lobos tiene fuertes rasgos nacionalistas, donde ritmos y elementos de la música popular del Brasil encuentran un punto de convergencia con las técnicas europeas de composición. Su fama internacional en vida, la debió gracias a la variedad de sus composiciones y su buena reputación dirigiendo su propia obra.

Heitor nació un 5 de marzo de 1887 en Río de Janeiro, Brasil. Su padre, Raúl Villa-Lobos, era un músico amateur, un hombre culto y de muy buena educación que trabajaba como bibliotecario, y le enseñó los principios básicos de la música. A decir del propio Villa-Lobos en una entrevista, su padre lo solía llevar a ensayos y funciones de ópera y concierto, lo instruía para que pudiera identificar género, estilo, carácter y origen de las composiciones que escuchaban, e inclusive reconocer las alturas de sonidos diversos por nombres de notas.¹ Su padre era un hombre al parecer muy estricto en la formación de Heitor, le enseñó a tocar el clarinete y el violonchelo, más no la guitarra ya que era básicamente un instrumento de la música de las calles en el Brasil de esa época y no gozaba de la aprobación de la sociedad educada; esto no detuvo a Heitor para aprender guitarra a escondidas de su padre.

A la muerte prematura de su padre en 1988, Heitor se sumerge en el mundo de la música de las calles, que siempre lo sedujo, en especial los choros,² nombró bajo este nombre el ciclo de dieciséis obras para dotaciones diversas que compuso en 1920 en el cual utiliza diversos estilos de la música tradicional brasileña; el Choro N° 1 es para guitarra sola. Su madre quería que estudiara medicina, y a pesar de inscribirse a un curso preparatorio para ingresar

¹ Béhague, Gerard. *Villa-Lobos, Heitor* in Oxford Music Online.
<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/29373>>

² *Chorões* o *chorinho* es un género popular brasileño, la palabra significa lloro o llanto.

a la carrera, no era de su interés. Dejó la casa de su madre, se mudó con una tía y empezó a trabajar en diversos lugares como violonchelista para apoyar a su familia después del deceso de su padre. Uno de estos lugares era el Cinema Odeon, donde conoció a diversas personalidades del mundo de la música popular de su época: Ernesto Nazareth, Eduardo das Neves y Anacleto de Medeiros.

Se dice que en 1905 hizo el primero de una serie de viajes que realizó por el país entre 1905 y 1913. El mismo Heitor se encargó de llenar sus narraciones de fantasía y misterio, así que poco se sabe de la veracidad de estos relatos, el motivo real de dichos viajes no es claro y se cree que más que una misión de rescatar la música folclórica, pudo ser una búsqueda personal de identidad, como brasileño, como músico. Durante estos años, estudió en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro, aunque no mostró mayor interés por la instrucción académica de la música, buscó mantener la naturalidad y frescura de la no-escolarización; prácticamente es un autodidacta.

Conoció a la pianista Licília Guimarães, con quien contrajo nupcias en 1913. Ella sería una figura fuerte durante los primeros años de compositor de Villa-Lobos, estrenó mucha de su música para piano y le dio una presencia constante a su música dentro en las salas de concierto. Entre 1912 y 1917 Villa-Lobos gozó de un período de gran creatividad y marca su madurez musical; para 1917 tiene más de cien obras compuestas, algunas de sus piezas para guitarra – entre las cuales se encuentra la *Suite popular brasileira* – sus primeros cuartetos para cuerdas, música de cámara, dos sinfonías y los ballets *Amazonas* y *Uirapuru*.

El 13 de noviembre de 1915 tuvo lugar el primer concierto dedicado íntegramente a sus composiciones, en el cual queda establecida su reputación como un *enfant terrible*.³ La crítica tuvo fuertes reacciones ante la estética de Villa-Lobos, quienes no veían con agrado las tendencias modernistas de la época. Si bien es cierto que las obras presentadas en esa etapa distaban del lenguaje moderno de las posteriores, en los siguientes años se afianzó su

³ Término francés que significa “niño terrible” y se utiliza en el arte para hacer referencia a una persona que no se alinea a la ortodoxia, alguien de ideas innovadoras y vanguardistas.

reputación como compositor controversial y no-catalogable. Se ganó una invitación a la Semana de Arte Moderno efectuada en São Paulo en febrero de 1922, acontecimiento que se considera detonador del movimiento modernista brasileño.

Esta primera etapa de consolidación de un estilo propio estuvo plagada de diversas influencias, totalmente contradictorias y muchas de ellas quizá involuntarias. Durante la década de los veinte a la par de sus peregrinajes brasileños, mantuvo amistad con Darius Milhaud y Arthur Rubinstein, por quienes tuvo contacto con las técnicas impresionistas, la música francesa y quizá las creaciones de Stravinsky. Estas nuevas experiencias aunadas a su ya innata relación con los ritmos y sonoridades propias de la música popular de la ciudad forjaron en él un estilo con la suficiente refinación para hacer una carrera ascendente en el ámbito internacional; Rubinstein fue un gran promotor de su música. Villa-Lobos representaba la nueva voz brasileña en el mundo, un lenguaje moderno impregnado del exotismo tan atractivo para la generación de principios de siglo. El carácter nacionalista del lenguaje de Villa-Lobos resultaba un activo que promover.

Después de su exitosa participación en la Semana de Arte Moderno, considerado ya un bien, un estandarte del modernismo, el nuevo rostro del arte brasileño en el mundo, en 1923 es apoyado por diversas instancias, particulares y de gobierno para realizar una serie de viajes por Europa y una estancia en París. El objetivo de Villa-Lobos no era el de estudiar, su intención era la de promover su música y propulsar su carrera. Tuvo mucho éxito, ofreció numerosos conciertos con su música y obtuvo el apoyo y respeto de Rubinstein, Florent Schmitt y varios críticos de arte: Prunières, Le Flem y Klingsor. Tuvo oportunidad de conocer a los más sobresalientes compositores de la época radicados en París: Ravel, Stravinsky, Falla, d'Indy, Varèse, Prokofiev, y al mexicano Manuel M. Ponce. Villa-Lobos capitalizó su estancia europea y tuvo éxito y reconocimiento como ningún otro compositor Latinoamericano de su generación.

Regresa definitivamente a Brasil en 1930 y presenta un plan para reformar la educación musical en las escuelas del país. Ese mismo año, el nuevo gobierno de Gétulio Vargas

apoya la iniciativa de Villa-Lobos. El compositor dedico muchos años a esta misión, promoviendo la formación musical de calidad desde temprana edad en las escuelas primarias, estableciendo grupos corales masivos o canto orfeónico. Esta importante labor por la inclusión de la música como parte de la formación cívica de la gente resulta de gran importancia, sembró un fervor nacionalista en la población.

En 1942 el gobierno fundó el Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico con Villa-Lobos al frente de la dirección. Si el compositor compartía la ideología que motivaba al gobierno para apoyar estos proyectos o no, es algo que no queda claro, la primordial preocupación de Villa-Lobos fue impulsar su carrera como compositor, y como figura del medio artístico y su mismo arte representaban una fuerte herramienta para apoyar un creciente nacionalismo entre la población, quizá estas intenciones fueran usadas, confundidas o vinculadas con lo peor del “Estado Novo”⁴ de Dornelles Vargas; que este tipo de iniciativas de arte comunitario, fuesen empleadas por líderes de secciones fascistas y dictaduras, no las vuelven dañinas en si mismas, es evidente el poder que tiene la música en la sociedad, en el caso de Brasil, la iniciativa de Villa-Lobos sentó las bases para una sociedad más comprometida con sus raíces.

El interés y activismo de Villa-Lobos en la educación musical, acrecentó su popularidad como compositor en su propio país. Se volvió un compositor oficial, esto le dio oportunidad de escribir más, dirigir más y recibir invitaciones para dirigir su música en Uruguay y Argentina. Su estilo compositivo, aunque siempre libre, se volvió menos experimental durante la década de los treinta. En 1936 se separó de su esposa para estar junto a Arminda Neves d’Almeida, con quien viviría el resto de su vida. Neves d’Almeida promovió la música de Villa-Lobos y dirigió el Museo Villa-Lobos fundado en 1960, hasta su muerte en 1985.

⁴ Termino con el que se conoció al régimen autoritario de Getúlio Dornelles Vargas de 1937 a 1945.

Desde su primera visita a Estados Unidos, la carrera de Villa-Lobos tomó un fuerte impulso en el ámbito internacional. Entre los años 1944 y 1945, condujo su obra frente varias orquestas sinfónicas de Norteamérica, entre las que se encuentran las orquestas sinfónicas de Los Ángeles, Boston y Nueva York. La invitación a NY fue por recomendación del propio Stokowski,⁵ donde además de su participación frente a la orquesta, organizó un concierto con su música de cámara. En NY tuvo oportunidad de conocer a diversas personalidades de la música: Toscanini, Copland, Ormandy, Menuhin, Duke Ellington y Benny Goodman.

Durante la década de los cuarenta y cincuenta, además de sus giras por Estados Unidos, viajó a Italia, Portugal y Francia. En varias ocasiones haciendo escalas en NY, aunque ya para 1948 le estaba diagnosticado cáncer de vejiga no disminuyó su actividad. Falleció el 17 de noviembre de 1959 en Río de Janeiro, y a pesar de que su salud se deterioraba cada vez más durante sus últimos diez años de vida, se mantuvo activo la mayor parte del tiempo, en giras por el mundo y componiendo. Escribió un total de 12 sinfonías, 4 óperas, numerosas obras orquestales y ballets, 17 cuartetos de cuerda, obras para piano, conciertos y ensambles diversos. De su producción para guitarra, a parte del *Choros N° 1* (1920) que ya mencionamos, está la *Suite popular brasileira* (1928), su grupo de *Doce estudios* (1929), *Cinco Preludios* (1940) y su *Concierto para Guitarra* (1951).

Además de sus *Choros*, compuso una serie de obras – también para dotaciones diversas – a las que tituló *Bachianas brasileiras*. Las *Bachianas* están concebidas como una suite, en ellas Villa-Lobos busca adaptar de forma libre, los elementos contrapuntísticos y armónicos del barroco, a la música brasileña. Heitor Villa-Lobos logró un lenguaje que toma lo mejor de dos mundos, éstos se enriquecen entre sí y logran un dialogo que va más allá de lo exótico o popular, del impresionismo o el modernismo de la primera mitad del siglo XX.

⁵ Leopold Stokowski fundó la New York Symphony en 1944.

Cinq Préludes

1940

Compuestos en el verano de 1940, en un lapso relativamente corto de tiempo, los *Cinco Preludios* constituyen la última obra para guitarra sola de Heitor Villa-Lobos. A diferencia de los *Doce Estudios*, este grupo de preludios es más que un ciclo, un grupo de piezas individuales, en cada una de las cuales el compositor busca hacer alusión a un estilo distinto; el romanticismo lírico, la música urbana de Brasil, la música tribal y su propia creación formal en una pequeña *Bachiana Brasileira*.

El preludio – en lo que a forma se refiere –, es una obra breve que solía anteceder a una más amplia. Podía considerarse la obertura de una ópera, ballet u oratorio, o durante el siglo XVIII con Bach, una obra de carácter improvisatorio que antecedió a una forma más rígida, la fuga. Durante el romanticismo el preludio tomó popularidad y varios compositores escribieron preludios para instrumento solo: Frédéric Chopin, 24 preludios para piano; Claude Debussy, dos libros de 12 preludios cada uno, también para piano; Rachmaninov, también tiene un total de 24 preludios para piano solo; Francisco Tárrega, 9 preludios para guitarra. El Preludio quizá responde a una nostalgia romántica por épocas pasadas, o a una búsqueda moderna por técnicas barrocas, probablemente su origen improvisatorio, su brevedad y su evocación al barroco ofrecen la fórmula perfecta para condensar una idea musical. El preludio no fue la única forma breve en adquirir popularidad durante el romanticismo y mantenerla en el siglo XX, se escribieron numerosas series de Estudios y todo tipo de danzas.

En los *Cinco Preludios* Villa-Lobos regresa a la guitarra después de un tiempo sin escribir para ella, esto quizá se deba a la fuerte actividad de Andrés Segovia a finales de los treinta en Latinoamérica. Sin embargo, los *Cinco Preludios* no están dedicados a él – sus *Estudios* y su *Concierto para Guitarra y Orquesta* sí –, en numerosas ocasiones Segovia mostró su aprobación hacia la música de Villa-Lobos, aunque siempre marcó una fuerte preferencia por la música de Manuel M. Ponce; podría decirse que algunas cosas del brasileño le

disgustaban, pero lo respetaba y lo consideraba un músico serio, una deferencia que nunca tuvo con Barrios Mangoré.

Se manejan algunos títulos individuales, además de la numeración a cada preludio. Dichos títulos empezaron a circular años después de la muerte del compositor y no se encuentran en la edición original, se dice que fueron tomados de una conferencia del mismo compositor. En la edición de Frédéric Zigante los títulos son los siguientes:

Preludio nº 1

Homenagem ao sertanejo brasileiro – Melodia Lírica (Homenaje al habitante de sertão⁶ brasileño)

Preludio nº 2

Homenagem ao Malandro Carioca – Melodia Capadócia (Homenaje al vago carioca)

Preludio nº 3

Homenagem à Bach (Homenaje a Bah)

Preludio nº 4

Homenagem ao Indio Brasileiro (Homenaje al indio brasileño)

Preludio nº 5

Homenagem à Vida Social – “Aos rapazinhos e mocinhas fresquinhos que frequentam os concertos os teatros no Rio” (Homenaje a la vida social – “A los frescos chicos y chicas que frecuentan los conciertos y los teatros de Río”)

Un elemento a resaltar de la edición de Zigante, es que respetan los diferentes tamaños en la notación de los manuscritos de Villa-Lobos, en los cuales el compositor utiliza notas de menor o mayor tamaño para hacer énfasis en el menor o mayor peso sonoro de los fragmentos.

⁶ Sertão: zona interior poco poblada de Brasil.

Preludio N° 1

El primero de los preludios esta escrito en forma ternaria A B A con una pequeña coda. El tema A esta en mi menor, es una melodía anacrúsica, en el registro grave, acompañada de acordes plaqué escritos en un registro más agudo que la melodía (ejemplo 1). La melodía lírica, lleva una serie de glissandi, es imposible no evocar un instrumento de cuerda frotada, quizá el violonchelo o la viola. La melodía está construida por una escala ascendente y después descendente, consta de doce compases.

Ejemplo 1:

Andantino espressivo



Cinq Préludes Preludio N° 1. Compases del 1 al 3.

Al repetir el tema lo elabora con algunos cromatismos, logrando una sección climática de la sección A, para descender a lo que podría ser una sección conclusiva de A (ejemplo 2). Introduce el tema B, contrastante en lo que respecta al uso de los materiales, en Mi mayor, quiebra los acordes y estos toman más protagonismo; la melodía lírica se encuentra ahora en la zona aguda y destaca el empleo de rasgueos y apoyaturas (ejemplo 3).

Ejemplo 2:



Cinq Préludes Preludio N° 1. Compases del 33 al 35.

Ejemplo 3:

Più mosso



Cinq Préludes Preludio N° 1. Compases del 52 al 55.

La sección B tiene puntos de repetición, en cuya primera casilla encontramos una sección de rasgueos que sirve de puente para retomar la sección B, y en la segunda casilla encontramos una sección que sirve de puente para retomar el tema A en mi menor. La pequeña coda que consta de tan solo cuatro compases resuelve la obra para terminar en Mi mayor (ejemplo 4).

Ejemplo 4:

Cinq Préludes Preludio N° 1. Compases del 129 al 132.

Preludio N° 2

También escrito en forma ternaria. La sección A en Mi mayor (tonalidad en que cierra el preludio n° 1), inicia con un tema que juega sobre el arpeggio de mi mayor en posición de 5ta, retarda la llegada al Si mediante el uso de una apoyatura cromática descendente (ejemplo 5).

Ejemplo 5:

Cinq Préludes Preludio N° 2. Compases del 1 al 3.

La segunda sección de A está alternada por una serie de arpeggios ascendentes y descendentes que culminan en una sección progresionada. La sección A cierra con una modulación y cambio de armadura que nos llevan a Fa # menor, tonalidad de la sección B. En la sección B encontramos una vez más la diferenciación entre notas de acompañamiento (totalmente protagonistas en la sección A) y las notas del canto, en esta ocasión en la sección grave y en una melodía por quintas que recuerda un poco el tema inicial del

Preludio n° 1 (ejemplo 6). Retoma la sección A, de nuevo en Mi mayor y culmina con el acorde de Mi mayor y cierra de forma contundente con la nota Mi grave a la octava.

Ejemplo 6:

Più mosso

Este número tiene un aire melancólico que puede resultar muy expresivo, se presta para lucir la capacidad tímbrica de la guitarra y sus distintos colores. Resulta casi increíble que Segovia haya tachado este número de aburrido en una de sus cartas a Ponce.

Preludio N° 4

El cuarto número de la serie de preludios está escrito en forma ternaria A-B-A'. La parte A comprende los compases del 1 al 10. La indicación de tempo es *Lento* y consiste de un tema descendente en Mi menor (ejemplo 9). Una vez más el carácter profundo y sonoridad grave de este tema, evoca el sonido pastoso del violonchelo, siempre presente en la música de Villa-Lobos.

Ejemplo 9:

Cinq Préludes Preludio N° 4. Compases del 1 al 3.

El tema en la sección B, que abarca del compás 11 al 26, está construido también con la escala de Mi menor, sólo que ahora en un patrón por grados conjuntos y saltos de terceras (ejemplo 10). El elemento contrastante se encuentra en el acompañamiento (escrito en notas de tamaño más pequeño al de la voz principal) y el cambio de tempo, del *Lento* de la sección A, a un *Animato* en la sección B.

Ejemplo 10:

Cinq Préludes Preludio N° 4. Compases 10 y 11.

La sección A' inicia en el compás 27, sólo que toma el tema de la sección A en armónicos (ejemplo 11) en tempo *Moderato*, para retomar el tempo inicial *Lento* en el compás 33, nuevamente con el tema inicial en su presentación original. El número concluye con un acorde de Mi menor con séptima, con el intervalo de 5ta justa en el bajo (ejemplo 12).

Ejemplo 11:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'Effet' and the bottom staff is marked 'Moderato'. The bottom staff includes fingering numbers (1, 2, 3) and dynamic marking 'mf'. The score shows a transition from a 3/4 time signature to a 4/4 time signature.

Cinq Préludes Preludio N° 4. Compases 27 y 28.

Ejemplo 12:

The image shows a musical score for a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score shows a chord with a dynamic marking 'f'.

Cinq Préludes Preludio N° 4. Compás 43.

Preludio N° 5

El último de los *Cinq Préludes* tiene una forma inusual en cuatro secciones A-B-C-A. La sección A en Re mayor, la sección B en Si menor y C en La mayor, para después regresar a la sección A en Re mayor. Las secciones están divididas por dobles barras y no parece haber una especie de puente o cadencia que prepare el paso de una sección a otra.

El tema de la sección A, consiste en la escala descendente de Re, en un registro agudo y consta de siete compases. El tempo indicado es *Poco animato*, el compás de 6/4 le da un

cierto carácter de andantino. El acompañamiento de la melodía es muy sencillo y consiste en un bajo con algunos acordes que sirven de colchón armónico (ejemplo 13).

Ejemplo 13:

Poco animato

Cinq Préludes Preludio N° 5. Compases del 1 al 3.

La sección B en Si menor (relativo de Re mayor) inicia con un salto del 5to al 1er grado, es más rítmico que la sección A y es más grave y oscuro, tanto por el registro como la modalidad (ejemplo 14), además de estar en un tempo menos ágil que la sección anterior.

Ejemplo 14:

Meno

Cinq Préludes Preludio N° 5. Compases 17 y 18.

La sección C, en La mayor, inicia sobre el 5to grado para resolver a la tónica en su segundo compás. Contrasta sobre todo con la sección A, el tempo es más ágil que en las secciones anteriores – la indicación es *Più mosso* –, el tema está construido por dos ideas: la primera es un fragmento ascendente de saltos por cuartas en figuras rítmicas de cuartos, la segunda es una escala ascendente que abarca dos octavas en figuras rítmicas de octavos (ejemplo 15).

Ejemplo 15:

Musical score for Example 15, showing measures 33 and 34 of "Cinq Préludes" by Debussy. The score is in G major and 3/4 time. Measure 33 contains four chords with fingerings 2, 4, 3, and -3. Measure 34 contains a melodic line with fingerings 1#, 2, 3, 0, 2, 1 and a circled 2. Dynamics include *f* and *p*.

Cinq Préludes Preludio N° 5. Compases 33 y 34.

Retoma la sección A en el compás 43, en Re mayor al igual que en el inicio. La repetición del tema A es íntegra a los primeros 16 compases de la obra.

Se dice que existía un sexto preludio, sin embargo no se cuenta más que con menciones de su existencia y no se ha encontrado bosquejo o manuscrito alguno.

CAPÍTULO IV: *FIVE BAGATELLES*, WALTON

El grupo de compositores ingleses vinculados a la guitarra bien podría trazarse desde las obras para laúd de John Dowland, mas si tomamos en cuenta que una de las obras más famosas del repertorio moderno para guitarra es el *Nocturnal* de Benjamin Britten, variaciones sobre la canción *Oh come heavy sleep*. Esta obra dedicada al guitarrista británico Julian Bream, surge en un período en el que el guitarrista y el tenor Peter Pears (pareja sentimental de Britten) tocaban juntos canciones de John Dowland. La relación entre el *Nocturnal* de Britten y las *Five Bagatelles* de William Walton parecería fútil, ya que aparte de la nacionalidad, poco compartían la música de Britten y Walton, el vínculo sin embargo es Julian Bream.

William Walton nació un 29 de marzo de 1902 en Oldham. Hijo de músicos, su padre era barítono y su madre contralto, William fue el segundo de cuatro hermanos. Su padre dirigía el coro de la iglesia, lo que constituía un modesto ingreso para la familia, y aquí fue donde Walton tuvo sus primeras experiencias musicales como niño cantor. Los himnos anglicanos, la música vocal en general y la mano estricta de su padre, fueron la primera escuela musical de Walton. A los diez años obtuvo una beca como corista de la Christ Church Cathedral en Oxford, donde durante seis años cantó como soprano solista, estudió piano y violín. Inició a componer durante este período, logró llamar la atención de Thomas Strong, quien lo apoyó para proseguir con sus estudios musicales e ingresar a la Universidad; más tarde Walton declararía que su interés y empeño en componer respondía al deseo de hacerse notar de alguna forma cuando su voz empezara a cambiar y así no tener que regresar a Oldham.

Estudió durante dos años bajo la tutela de Hugh Allen, dedicó mucho de su tiempo a estudiar la música de Debussy, Ravel, Prokofiev y Stravinsky, además de fortalecer sus nociones sobre orquestación. Dejó Oxford en 1920, tras intentar sin éxito aprobar uno de los exámenes obligatorios. Durante la década de 1920, Walton vivió bajo la protección de la familia Sitwell, con quienes se relacionó durante su estancia en Oxford. Los Sitwell le

proporcionaron el apoyo económico, alojamiento y el ambiente propicio para su desarrollo artístico; asistió junto con ellos a numerosos conciertos, al ballet ruso de Diaghilev, conoció a Stravinsky y Gershwin, y viajó a Italia, hecho que le cambió la vida. En 1922 compuso una obra sobre una serie de poemas de Edith Sitwell de nombre *Façade*. La obra causó furor por lo inusual de su presentación donde los poemas eran declamados con un megáfono a través de una cortina pintada, además de la originalidad de su musicalización, escrita para seis instrumentistas.¹ Escribió en 1921 un *Cuarteto para cuerdas* que fue seleccionado dentro del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Salzburgo en 1923, donde obtuvo la aprobación de Alban Berg.

Entre 1928 y 1929 compuso una de sus más grandes y afamadas obras, el *Concierto para Viola*. Lo compuso en Italia, con la intención de que Lionel Tertis lo interpretara, sin embargo Tertis – a quien se le atribuye el resurgimiento de la viola como instrumento solista – desechó el concierto y el estreno estuvo a cargo de Paul Hindemith en uno de los “Promenade Concerts” en 1929.² Para muchos el *Concierto para Viola* es la gran obra maestra de Walton, tiene un elemento que evoca a Elgar en su melancolía y el Scherzo lleva mucho del estilo rítmico sincopado que caracterizaría las composiciones de Walton. El balance logrado con la orquesta lleva a que la viola nunca se pierda en sonoridad y logre resaltar como solista; Lionel Tertis se arrepintió y más tarde interpretó el concierto admitiendo que estuvo errado al desecharlo.

Otra obra que habría de reafirmar la consolidación de Walton es la cantata *Belshazzar's Feast*. Presentada en el Leeds Festival en 1931, está basada en textos de la obra “Old

¹ La obra cuenta con numerosas revisiones y arreglos del compositor, fue publicada hasta 1951. [Consultado el 13 de abril de 2013] <<http://www.waltontrust.org/williamwalton/>>.

² Formalmente llamados “The Henry Wood Promenade Concerts presented by the BBC”, popularmente conocidos como “The BBC Proms”, son una temporada de conciertos de verano que se llevan a cabo desde 1895. Fundado por el empresario Robert Newman, los *Proms* cuyo objetivo era ofrecer conciertos en un ambiente menos formal, con boletos menos costosos, se fundaron con el fin de formar paulatinamente un público culto para la música clásica y moderna. La palabra *Proms* es una abreviación de “Promenade” que significa paseo o caminata, y hace alusión a que en estos conciertos se venden una amplia cantidad de boletos sin asiento, boletos de pie, lo cual lleva a abaratar los costos y a permitir el mayor número de audiencia posible, además de mantener un ambiente informal. Página oficial de Proms BBC [Consultado el 14 de abril, 2013] <<http://www.bbc.co.uk/proms/features/history>>.

Testament” de Osbert Sitwell y fue comisionada por la BBC como una obra de cámara, sin embargo la obra creció fuera de las especificaciones originales. Concisa, barbárica, con toques de jazz y esplendor, *Belshazzar’s Feast* (El banquete de Belshazzar) fue aclamada como una de las obras corales inglesas más importantes. Otra obra que se considera pilar en la producción de Walton es su *Symphony N° 1*, compuesta entre los años 1932 y 1935. La *Symphony N° 1* tuvo un estreno parcial en diciembre de 1934, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Sir Hamilton Harty, tuvo su estreno completo en Noviembre de 1935. Una vez más su estilo original y rítmico, combinado con cierto carácter ceremonial y una brillante orquestación le ganaron la aprobación de la crítica.

En 1937 compuso una marcha para la coronación del rey George VI titulada *Crow Imperial*. En 1939 escribió su *Concierto para Violín* comisionado por Jascha Heifetz, quien lo estrenó en Cleveland, Ohio. Para entonces la guerra ya había estallado y la comisión de Walton era componer música para filmes de propaganda, a lo que se abocó con gran éxito. Una vez finalizada la guerra, y para marcar su salida de la música para cine, compuso su *Cuarteo para cuerdas en La menor*. No gozó de la aclamación que sus trabajos previos a la guerra habían recibido, para entonces Benjamin Britten ya había compuesto algunos de sus trabajos más representativos y la línea estética que se perseguía en el ámbito artístico en Inglaterra era otra; la guerra cambió muchas cosas y repentinamente la música jovial y original de Walton parecía ser parte del pasado.

En 1947 la BBC le comisiona una ópera, para la cual Walton selecciona *Troilus and Cressida* de Geoffrey Chaucer³ y eligió a Christopher Hassall como libretista. La ópera fue terminada hasta el verano de 1954, en el período de siete años entre la comisión de la obra y su conclusión, Walton vivió una serie de acontecimientos personales que fueron demorando el trabajo de composición. En 1948 falleció la compañera sentimental de Walton, Alice Viscountesse Wimbourne, ese mismo año durante un viaje a Buenos Aires conoció a Susana Gil, con quien contrajo nupcias al poco tiempo. Susana – Lady Walton –

³ Geoffrey Chaucer fue un poeta inglés de la segunda mitad del siglo XIV, conocido como el padre de la literatura inglesa.

sería su compañera durante los siguientes años hasta la muerte del compositor, se mudaron a la isla Ischia, en la bahía de Nápoles, donde construyeron una casa que llamaron La Mortella; Lady Walton hizo de La Mortella un lugar paradisíaco, creando un extraordinario jardín que recibe a la fecha visitantes de todo el mundo y cuenta con una cartelera de conciertos auspiciados por la Fundación William Walton – Giardini La Mortella.

La ópera *Troilus and Cressida* tuvo su estreno en el Covent Garden en diciembre de 1954, no tuvo gran éxito, pero tampoco fue un rotundo fracaso, la realidad era que Walton se distanciaba de las tendencias modernas de composición de la época y la producción de Benjamin Britten parecía siempre opacar la obra de Walton. Entre 1965 y 1967 Walton compuso su segunda ópera *The Bear*, compuesta trece años después del estreno de su predecesora, ambas obras contrastan en gran medida: Basada en una obra de Anton Chekhov, con libreto de Paul Dehn, la ópera en un acto es una burla a los excesos del romanticismo, la falta de sentimentalismo de Chekhov ante la naturaleza humana sirven de escenario perfecto para desenvolver un diálogo irónico e ingenioso; elementos comunes y siempre presentes en la música de Walton. Seguido de su segunda ópera, Walton compuso un par de ciclos para voz: *Anon in Love* para tenor y guitarra (1959), y *A Son for the Lord Mayor's Table* para soprano y piano (1962).

El ciclo *Anon in Love* tuvo su estreno con Peter Pears y Julian Bream. Componer para la guitarra no es tarea fácil, y ante la aproximación certera e imaginativa de Walton con *Anon in Love*, Bream le comisiona en 1971 una obra para guitarra sola. Para la década de los setentas, la labor realizada por Segovia en la revitalización de la guitarra, tanto en la sala de conciertos de música clásica, como en la renovación del repertorio, gozaba de amplia popularidad. Prácticamente todos los compositores ingleses de la época le escribieron obra a Julian Bream, muchas de las cuales ocupan un lugar importante en el repertorio guitarrístico de la segunda mitad del s. XX: *Serenade* (1955) para guitarra y cuerdas, y el *Concierto for Guitar and Orchestra* (1959) de Malcom Arnold; *Nocturnal after John*

Dowland (1963) de Benjamin Britten; *Five Bagatelles* (1971) para guitarra sola, de William Walton; *The Blue Guitar Sonata* (1983) sonata para guitarra sola, de Michael Tippett.⁴

El elemento común de las obras arriba citadas es quizá, la no relación con la tradición española o latinoamericana de la guitarra. El gusto de Julian Bream por el jazz y la admiración que manifestó siempre hacia Django Reinhardt son elementos presentes en la obra para guitarra de Malcom Arnold, mientras que en Britten, la obra renacentista para laúd y voz de John Dowland son el punto detonante de su *Nocturnal*. En las *Five Bagatelles* de Walton encontramos una obra muy rítmica, muy al estilo de Walton, juguetonas y armoniosas, las cinco bagatelas de Walton están dotadas además de una fuerte demanda técnica y cargadas de virtuosismo, de una ligereza y fluidez que parecen burlarse de las dificultades que el intérprete pueda pasar en resolver algunos de los pasajes más demandantes de la obra. Walton realizó varias versiones de esta obra para otras dotaciones, las transcribió para piano y en 1976 hizo una transcripción orquestal en forma de suite que tituló *Varii Capricci*. El único elemento “latino” en las bagatelas es el tercer movimiento titulado *Alla cubana*, que más bien guarda un fuerte vínculo con el gusto de Walton por los ritmos sincopados.

William Walton compuso poco durante sus últimos años, prácticamente relegado por la crítica y alejado del movimiento artístico de Inglaterra en su residencia italiana, dedicó sus esfuerzos a revisar sus obras más trascendentes. Aunque considerado por muchos un compositor ya anticuado, Walton mantuvo un estilo propio y continuo durante toda su obra, una mezcla de jovialidad, carisma y elegancia.

⁴ Entrevista a Julian Bream por Emma Baker. Gramophone Magazine Enero de 2007, reimpressa el 17 de mayo de 2012. < <http://www.gramophone.co.uk/features/focus/julian-bream-interview>>.

Five Bagatelles

1971

El término bagatela tiene un dudoso origen, del italiano *bagatella*, pasó al francés como *bagatelle*, aunque al parecer proviene del gótico y es un diminutivo de la palabra *bagga* que significa paquete.⁵ Una bagatela es una nimiedad, una cosa de poca sustancia y valor.⁶ En inglés se le traduce también como *trifle*, que significa pequeñez, insignificancia, baratija, chuchería.

En música el término bagatela se empezó a utilizar a finales del siglo XVII, el primer movimiento de la Suite I de Marin Marais se titula *La Bagatelle*. Posteriormente en 1717, Couperin publica su decimo “ordre” para clavecín, que incluye un rondó titulado *Les bagatelles*. El término se refiere a una obra corta de carácter ligero y no implica una forma específica en su estructura. Beethoven tiene un grupo de bagatelas para piano (Op. 33, 119 y 126), bajo el término alemán equivalente *Kleinigkeiten*; desde entonces es común encontrar ciclos o grupos de bagatelas, en lugar de piezas sueltas o como título de algún movimiento de otra obra.

Las *Five Bagatelles* de Walton fueron comisionadas por Julian Bream y compuestas en Italia, como mucha de la música del compositor. El aire ligero y casi divertido de la obra en su totalidad concuerda con mucho del significado del término bagatela, excepto en la facilidad de ejecución; es una obra técnicamente demandante, mueve la mano izquierda a posiciones complejas y difíciles de acertar a la velocidad indicada, sobre todo en los números I y V, además son rítmicamente complejas, llenas de contratiempos y síncopas, que las dotan de ese carácter liviano y juguetón.

I.-Allegro

El primer número asemeja una especie de introducción, obertura o fantasía, en él encontramos los elementos que constituirán el material temático de los cuatro números

⁵ <<http://etimologias.dechile.net/?bagatela>>.

⁶ Real Academia Española, diccionario en línea <<http://lema.rae.es/drae/?val=bagatela>>.

siguientes. Muchos de los motivos son anacrúsicos, el empleo de los silencios juega un papel protagónico, ya que detona los explosivos impulsos motivicos. El empleo de rasgueos – recurso tan socorrido en la guitarra – es siempre empleado en tiempos débiles durante la primera sección del movimiento (ejemplo 1).

Ejemplo 1:

Five Bagatelles I.-Allegro. Compases del 1 al 4.

El primer tema abarca hasta el compás 8, en el compás 9 presenta un motivo que desarrollará en la bagatela II (Ejemplos 2a y 2b), basado en un arpeggio de tresillo de dieciseisavos y octavo; en el compás 23 encontramos otro motivo de dieciseisavos repetidos que recuerda al tema de la bagatela V. Entra a una segunda sección en el compás 26 (ejemplo 3), donde utiliza un motivo sincopado que recuerda a la bagatela III.

Ejemplo 2a:

Five Bagatelles I.-Allegro. Compas 9.

Ejemplo 2b:

Five Bagatelles II.-Lento. Compases 17 y 18.

Ejemplo 3:

Five Bagatelles I.-Allegro. Compases del 26 al 28.

La segunda sección contrasta un poco, ya que el ritmo sincopado le da una sensación de suspensión que lleva a descansar de las abruptas irrupciones a contratiempo, aunque el tempo sigue siendo el mismo. Inicia en Mi mayor utilizando giros lidios, después pasa el motivo a Si mayor (también con el 4to grado ascendido) en el compás 33, a partir de aquí, la sucesión progresionada del motivo es cada vez más corta y baja por tonos, utilizando siempre el giro lidio: La mayor, compás 38; Sol mayor, compás 42; Fa mayor, compás 46. Cierra esta progresión empleando el motivo rítmico sincopado con el que acompañará el cierre de la bagatela III (III.- Alla Cubana, compás 44), intercalándolo con el motivo sincopado que emplea en la progresión (ejemplo 4).

Ejemplo 4:

Five Bagatelles I.-Allegro. Compases 48 y 49.

Vuelve a irrumpir, con el motivo de los dieciseisavos en la bagatela V (ejemplo 5a y 5b), después retoma el motivo de los tresillos (similar a la bagatela II) en el compás 65 para repetirlo en el compás 79 utilizando armónicos en las notas agudas, que después empleará a lo largo de la bagatela IV (ejemplo 6). Retoma el motivo del inicio del número, una vez más interrumpiendo el desarrollo del motivo anterior y cierra el número con elementos del motivo enérgico de los dieciseisavos que empleará para culminar el ciclo en la bagatela V.

Ejemplo 5a:

Five Bagatelles I.-Allegro. Compás 56 y 57.

Ejemplo 5b:

Five Bagatelles V.-Con Slancio. Compás 1 y 2.

Ejemplo 7:

Lento $\text{♩} = 46\text{c.}$

p

Five Bagatelles II.-Lento. Compases 1 al 3.

Ejemplo 8a:

y

Five Bagatelles II.-Lento. Compás 4 y 8.

Ejemplo 8b:

Five Bagatelles II.-Lento. Compás 13.

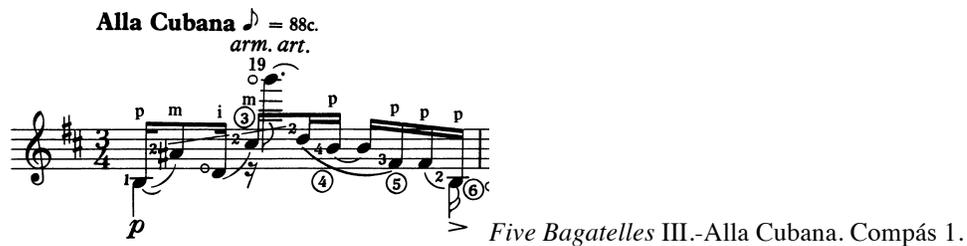
A lo largo del movimiento el tema que en un inicio aparece discretamente en octavos y después en tresillos de deiciseisavos, se vuelve cada vez más protagonista, con figuras más cortas y rápidas. Al final, queda solo el bajo y el tema, hasta terminar en una sucesión ascendente de armónicos y un acorde de re sin tercera articulado con el efecto de tambora: esto es, dando un golpe seco con la mano derecha sobre las seis cuerdas. Si tuviéramos que dividir la obra, podríamos pensar en una primera gran sección de 62 compases, y la segunda sección que incluye una parte climática y una especie de coda.

III.-Alla Cubana

Este número se sirve de una combinación de síncopas, armónicos y mordentes que le dan una viveza rítmica muy particular; aquí Walton vuelve a emplear el efecto de tambora que utiliza al final de la bagatela II. Es una especie de bolero, y aunque la parte inicial está escrita en 3/4, la mayor parte del número se encuentra en 2/4. Inicia con una sección introductoria de 7 compases con el motivo sincopado (ejemplo 9), la segunda parte de la introducción está hecha de un motivo de mordentes (ejemplo 10), que servirá de puente para retomar el tema A. Su forma podría ser ABA'B'C.

Ejemplo 9:

Alla Cubana ♩ = 88c.
arm. art.



p *p* *p* *p* *p*

Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compás 1.

Ejemplo 10:



(poco rit.

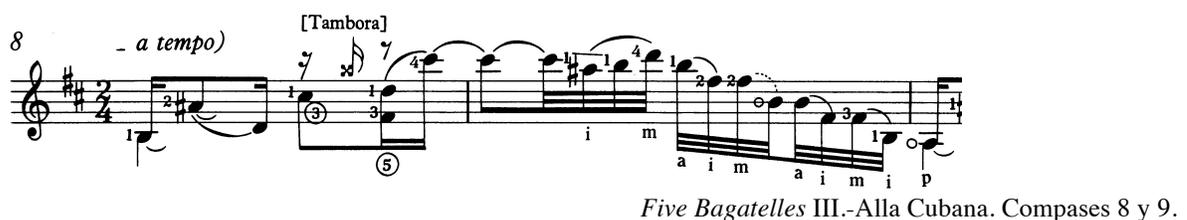
Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compás 1.

El tema A se presenta en el compás 8, está construido por dos motivos, el de la síncopa, que ahora en lugar de utilizar el discreto armónico sobre el segundo dieciseisavo del segundo tiempo, emplea el efecto de tambora. El otro motivo que construye el tema esta hecho por un arpeggio descendente de notas repetidas (ejemplo 11).

Ejemplo 11:

8 - *a tempo*)

[Tambora]



a i m a i m i p

Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compases 8 y 9.

En el compás 16 introduce el tema secundario, un tema escrito también en síncopas, es un motivo muy cantáble, marca la indicación de *expressivo* en la partitura y hace uso de glissandos y ligados (ejemplo 12). Es un tema a dos voces sobre el 5to grado, ambas por grados conjuntos, la segunda imitando a la primera voz y completando la escala. Presentado en forma de progresión descendente, interrumpe la progresión en su segunda repetición. Después utiliza una vez más una sección a forma de puente con el motivo de los mordentes

y regresa al tema inicial, para repetir después el tema cantábile en una sección climática, la primera voz a dos voces simultáneas en intervalo de décima y la segunda voz ya no en grados conjuntos en imitación de la primera, sino en dieciseisavos (ejemplo 13).

Ejemplo 12:

Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compases 16 y 17.

Ejemplo 13:

Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compases del 36 al 38.

Concluye la obra con una sección en forma de coda en el compás 44, que inicia con un acompañamiento muy rítmico, al estilo del bolero cubano (ejemplo 14) con un bajo descendente e irrupciones del arpeggio de Si menor con séptima y novena. La irrupción se va cerrando, dejando a tras al acompañamiento hasta concluir el número con la superposición de los acordes de Si menor y Sol mayor, primero en un arpeggio ascendente que culmina con un armónico de Si y después en un rasgueo seco y corto (ejemplo 15).

Ejemplo 14:

Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compases del 44 al 47.

Ejemplo 15

Five Bagatelles III.-Alla Cubana. Compases del 48 al 51.

IV.-Sempre espressivo

El cuarto número es el más introspectivo de los cinco. Está escrito en lo que bien podríamos describir como una forma binaria, la primera parte abarca del compás 1 al 9, y la segunda del 10 al 23. Algo curioso es el empleo de dos pentagramas, uno para el bajo y el superior para el desarrollo de los dos motivos.

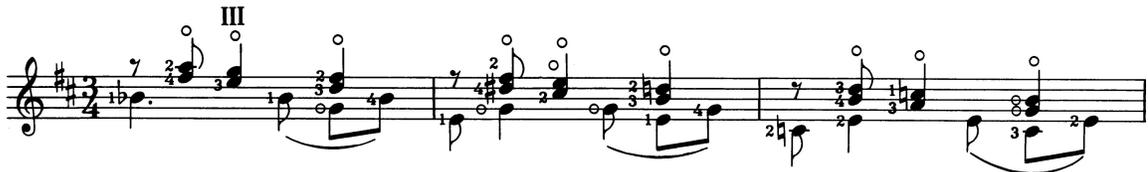
Inicia con un compás incompleto que sirve de introducción al tema que se presenta en el compás 2, éste consiste en dos secciones motívicas: la primera construida por el paso del 4to al 3er grado; la segunda por un juego de armónicos entre el 6to, 7mo y 1er grado (ejemplo 16).

Ejemplo 16:

Five Bagatelles IV.-Sempre espressivo. Compases 1 y 2.

El desarrollo de esta primera sección se presenta en forma de progresión armónica: Re mayor al inicio, después pasa a Do mayor en el compás 4, Sib mayor en el compás 6, para hacer un giro a La mayor al compás 7, ascender con el arpeggio de La mayor con séptima en el compás 9 y llegar al clímax de la obra en el compás 10 (ejemplo 17). En esta sección climática mezcla los elementos del tema inicial, los intervalos descendentes de segunda, junto con los armónicos. El desarrollo armónico de esta última sección consta primero del

Ejemplo 19:



Five Bagatelles IV.-Sempre espressivo. Compases del 14 al 16.

V.-Con Slancio

La quinta bagatela es, junto con la primera, el número más virtuoso y demandante técnicamente. Está construido en base a un motivo de dieciseisavos repetidos (ejemplo 20), las figuras de dieciseisavos serán una constante a lo largo de todo el número, únicamente se interrumpen en ciertos puntos de manera similar al compás 2.

Ejemplo 20:

Con Slancio ♩ = 126c.



Five Bagatelles V.-Con Slancio. Compases 1 y 2.

Podríamos dividir este número en dos grandes secciones temáticas: La primera sección A abarca del compás 1 al 46 y después una sección B del 47 al 58 donde se presenta un motivo en figuras de cuarto y octavo (ejemplo 21). En el compás 59 irrumpe una vez más A' sólo que ahora una 5ta justa más arriba, hasta el compás 93. En el compás 94 regresa a B' con el tema de las cuartas y octavos, sólo que una 4ta justa abajo. Regresa en el compás 115 al tema A en forma de coda, ahora iniciando una 4ta justa por debajo de la presentación original para terminar en una cadencia de acordes concluyendo en el intervalo de octava de La. Podríamos resumir entonces la forma como AB-A'B'coda

Ejemplo 21:



Five Bagatelles V.-Con Slancio. Compases del 47 al 50.

CAPÍTULO V: TRES PIEZAS PARA GUITARRA, J. RITTER

Nacido en 1957 en la Ciudad de México, el compositor Jorge Ritter Navarro estudió piano bajo la cátedra de Aurora Serratos y composición con Mario Lavista y Daniel Catán en el Conservatorio Nacional de Música. Participó en diversos seminarios de composición con Rodolfo Halffter, Luciano Berio, Earl Brown y Leo Brouwer. Entre 1976 y 1979 vivió en Nueva York, donde estudió composición con Geor Continescu y piano con Rita Gotlieb. En 1984 ganó el Primer Premio de Composición del Conservatorio Nacional de Música.

Su música ha sido interpretada por las Orquestas Sinfónica del Estado de México, la Carlos Chávez, por la de la radio y Televisión Irlandesa y el Ensamble del Este de Japón. Ha sido parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte y sus *Tres Piezas para Guitarra* fueron obra obligatoria del Concurso Nacional de Guitarra de Paracho Michoacán 2000. En 2012 estrenó su concierto para fagot y orquesta *Draco*, con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, con Wendy Holdaway de solista, bajo la batuta de Juan Carlos Lomónaco.

La aproximación de Jorge Ritter a la guitarra viene a través de diversos géneros de la música popular, sobre todo del rock, el blues, el jazz y los ritmos de la música cubana. Su catálogo de obras para guitarra incluyen dos conciertos para guitarra y orquesta, la obra *Cygnus* en la cual basa su segundo concierto para guitarra y orquesta, las variaciones *Capoeira*, una serie de *Diez Estudios* que se encuentra aún en revisión y no ha sido estrenada y la composición de un tercer concierto para guitarra para el 2014. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, es un compositor en activo y tiene una labor docente amplia.

Ante la carencia de información sobre la música de Jorge Ritter y en particular, sobre sus *Tres Piezas para Guitarra*, me entrevisté con el compositor para recabar información, además de revisar de fuente directa mi interpretación de su obra. En palabras del propio compositor, ésta obra surge en un período de juventud, regresó de su estancia en Nueva

York y motivado por su cuñado Jorge Miller, adaptó para guitarra una pieza que estaba escribiendo originalmente para piano; esta era *jaleo*.

A continuación presento los puntos sobre los que versó nuestra entrevista.

- **Sus tendencias y estética en relación a la música y la guitarra**

Sus inicios con la guitarra datan desde que él era niño, tenía alrededor de nueve años de edad cuando empezó estudiando guitarra clásica. Tocó el repertorio básico de guitarra, las piezas del renacimiento, algunas transcripciones de obras de Bach, y fue cuando tenía entre 12 y 13 años que la música popular lo cautivó, sobre todo aquella música con tendencias negras: la música de John Coltrane y Miles Davis. Durante su formación y sobre todo en su estancia en Nueva York (1976-79) escuchó mucho blues, se sentía profundamente atraído por la música con influencias africanas. Para él, los ritmos africanos representan una clave fundamental en la estética de la música del siglo XX, inclusive en la música seria. Esta influencia está latente en la música de Gershwin y todos los compositores de la *belle époque* de la década de los veinte: Debussy, Stravinsky, Poulenc. Dice el compositor:

La necesidad que cubrían las diversas tendencias del siglo XX era la de reaccionar en contra del romanticismo y sus posteriores consecuencias; qué mejor forma de contrarrestar a la idea de la música programática con grandes pretensiones metafísicas, que con música de ritmos aparentemente primitivos que remitieran a lo más primigenio del ser humano. En el inicio del siglo XX, el hombre se vuelve menos romántico y busca una música cotidiana, algo que se relacione con su día a día.¹

Para Jorge Ritter, se volvió primordial encontrar una identidad propia, algo que relacionara a sus propias raíces como mexicano con la atracción que sentía hacia estas tendencias negroides en la música. Fue en la música cubana que encontró dicha relación, además, esta música representa una interesante mezcla entre lo sagrado, lo ritual, lo sensual y lo rítmico; algo perdido entre la música pos-romántica y el serialismo de principios de siglo.

¹ Ritter, Jorge. Entrevista realizada el jueves 25 de abril de 2013 en la Ciudad de México. Entrevistador: Ildelfonso Sosa.

- **Su lenguaje y la colaboración con intérpretes guitarristas**

En la formación de todo compositor es importante comprender y estudiar a los clásicos, sin embargo para Jorge Ritter, aunque la tonalidad siempre le ha atraído, no es en la tonalidad donde encuentra su sentido de permanencia; no se siente cómodo cien por ciento tonal, su mundo, el mundo actual en el que vivimos, no responde a esta lógica, no se relaciona con su realidad, con la época en la que le tocó vivir. Se siente atraído por los centros, relata que la forma en la que él entiende la música, es en relación a un centro sonoro, la manera en la que el compositor plantea una nota principal entorno a la cual gira el discurso y la forma en la que cuestiona dicho centro.

Si bien es cierto que en un inicio la motivación de componer para guitarra vino de Jorge Miller, su colaboración posterior en la composición para el instrumento fue de la mano de Marco Anguiano. Para él y con su colaboración, compuso las *Variaciones Capoeira*, la sonata *Cygnus* y sus dos conciertos para Guitarra. A decir del propio compositor, Miller fue su iniciación y Anguiano fue la piedra angular, quien lo presionó para seguir componiendo y programaba estrenos, inclusive antes de que la música fuera compuesta. Marco Anguiano lo instó a seguir componiendo para guitarra mientras Ritter se encontraba en un período de búsqueda de identidad propia, de un lenguaje personal y congruente con sus raíces. Encontró en la música cubana una influencia que sigue presente en su música actual, más estilizada ahora, aunque su gusto por lo modal sigue latente.

Componer para él, que no es guitarrista, implica un proceso de mediación, entre la idea musical, y la posibilidad de ser ejecutada en la guitarra. Un elemento importante a puntualizar es que no compone sobre el piano música pensada para guitarra.

- **Nuevas búsquedas y planes a futuro para la guitarra**

En la actualidad se encuentra en trabajos de revisión de sobre 10 estudios para guitarra que compuso hace tiempo, pero que no lograron salir a la luz en su momento. Ha modificado algunas cosas, quitado secciones, ya que dice se ha vuelto más sintético con el paso del tiempo: “no me gusta mucho repetir, estoy buscando la síntesis”. Dice que los *Diez*

Estudios son obras en momentos más atonales, pero cargados de lirismo. Reitera que no le entusiasma la música pre-compuesta, que el serialismo numérico, tuvo su razón de ser en su momento, pero a su juicio hizo mucho daño, ya que en su búsqueda por borrar el pasado, se pierde dirección a futuro. Está en contra de la científicación del arte, lo considera válido y existen cosas maravillosas, más sin embargo no responde a su propia búsqueda estética.

Su música no es ni cien por ciento tonal, ni atonal, ni serial, ni modal. Para él, hay muchos editores que buscan música “light”, el compositor tiene que luchar por mantenerse original, no responder a las necesidades comerciales, pero seguir haciendo música, tanto para él como para la gente. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, período durante el cual compuso y estrenó su Concierto *Draco* para fagot y orquesta. En 2013 concluyó los trabajos de composición sobre su Concierto para violín y orquesta, este mismo año tiene contemplado el estreno de un concierto para percusión y orquesta, y para el 2014 planea estrenar su tercer concierto para guitarra y orquesta.

Tres Piezas para Guitarra

Las compuso a su regreso de Nueva York. Su cuñado Jorge Miller y Marco Anguiano a quien conoció en esa época lo introdujeron a la música de Leo Brouwer. El compositor cubano lo reivindicó con la idea de componer para guitarra, Ritter tenía intenciones de escribir música de concierto, después de estar jugando mucho con el blues y el rock. La música temprana de Brouwer representó una importante influencia, no tanto por su técnica, más bien por su concepto, ya que presentaba una amalgama de música de concierto seria y música popular que para Ritter constituía la convergencia de varias de sus tendencias.

Por la época en la que nació la idea de las *Tres Piezas*, se encontraba tocando los preludios de Gershwin y compuso una pequeña pieza para piano. Jorge Miller al escuchar dicha obra, le sugirió que la adaptara para guitarra, y así nace *Jaleo*, la 3ra de las *Tres Piezas*. La idea de completar el ciclo vino de Marco Anguiano quien se ofreció para estrenarlas. El siguiente número en ser compuesto fue el 1ro, *Preludio*, construido en base al material de *Jaleo*, y posteriormente escribió el 2do *Con sabor*, de un carácter contrastante. Los centros

tonales de la 1ra y 3ra pieza están centrados en la nota Mi y la 2da pieza en la nota Si; una relación tónica dominante. Las primeras dos piezas las compuso en colaboración con Marco Anguiano, quien a decir del propio Ritter se mostró siempre ávido en compartir su conocimiento sobre su instrumento, además de intercambiar gustos e ideas musicales; el maestro Marco Anguiano poseía una amplia y variada colección de discos de música y solía realizar sesiones de audición.

En cuanto al lenguaje empleado en las *Tres Piezas para Guitarra*, aún tienen dominantes que resuelven a sus tónicas, acordes que evocan los boleros, la música afro-cubana, y la música mexicana. Es música muy modal, muy pentátona, de pentafonía más bien ligada a la influencia del blues. El mayor reto para Ritter es quizá en la tercer pieza, que es sumamente contrapuntística; su objetivo era asemejar la sonoridad de varias guitarras cantando a la vez. Para el intérprete es un número que implica fuertes retos técnicos, demanda una gran precisión por la velocidad y la coordinación en las diversas voces. Las *Tres Piezas para Guitarra*, además de contrapuntísticas y modales, tienen algo de influencia de la armonía cuartal, sobre todo en la 1ra *Rápido*, donde encontramos arpeggios cuartales en el inicio, acordes sin tercera, y melodías pentátonas. Durante esa época escuchó las *Five Bagatelles* de Walton, esta obra representó una influencia en su manejo armónico, sobre todo el 3er mov. *Alla Cubana*, con sus acordes de 9nas y 13nas.

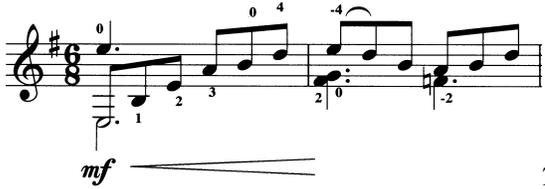
El estreno estuvo a cargo de Marco Anguiano, sin embargo las piezas tardaron mucho en ser editadas, parecieron haber tomado vida propia y gozan desde entonces de gran popularidad, Ritter declara no haber tenido noción de la popularidad de estas *Tres Piezas* hasta mucho tiempo después y fue si no hasta hace pocos años que éstas fueron editadas. Independientemente del origen de la obra, es innegable que gozan de una frescura quizá juvenil, constituyen un reto técnico sin perder por ello su accesibilidad para el que escucha. Quizá es en sus *Tres Piezas para Guitarra* donde Ritter logra esa amalgama que tanto le atrajera en su momento la música temprana de Leo Brouwer, una fina mezcla entre la música seria de concierto y la música popular.

I.-Preludio

El primer número tiene como centro tonal la nota Mi. Escrito en un compás de 6/8 con la indicación de tempo *Rápido*. La primera sección abarca del compás 1 al 27, de los cuales los últimos cuatro compases hacen las veces de puente para preparar la segunda sección. El material lírico de la primera parte está constituido por escalas pentáfonas y acordes cuartales (ejemplo 1). La segunda sección inicia en el compás 28, abre con un tema de ocho compases, para después presentar un segundo tema muy expresivo en el compás 36 (ejemplo 2). La segunda sección cierra al igual que la primera, con unos compases que sirven de puente para retomar el tema principal de la primera sección en el compás 55. La repetición es prácticamente íntegra y sin modificaciones, sólo los últimos compases de la sección, que antes servían de puente, ahora los sustituye por una cadencia (ejemplo 3).

Ejemplo 1:

Rápido



mf

Tres Piezas. I.-Preludio. Compases 1 y 2.

Ejemplo 2:

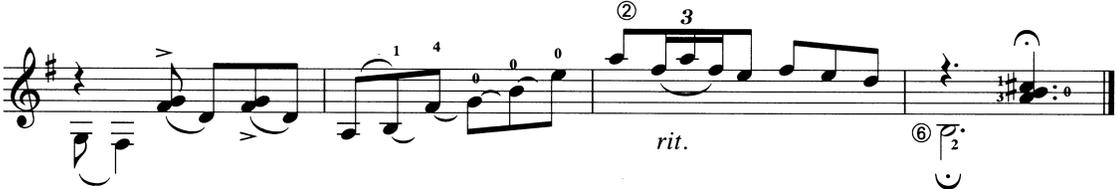
Rubato cantando



mf

Tres Piezas. I.-Preludio. Compases del 36 al 38.

Ejemplo 3:



rit.

mf

Tres Piezas. I.-Preludio. Compases del 56 al 58.

II.-Con sabor

La segunda de las tres piezas está escrita en compás de 4/4, la indicación de tempo es *Moderato*. Inicia con un rasgueo ascendente de las notas Si, La, Re, Si, este número gira entorno a la nota Si, guardando una relación de dominante en relación al número anterior. Está construido en base a dos temas, el primero abarca los compases del 1 al 8 (ejemplo 4), y el segundo del compás 9 al 16 (ejemplo 5). Después de repetir el segundo tema, retoma el tema inicial en el compás 17 con breves modificaciones para concluir en el compás 26 (ejemplo 6). El número es *atacca* al último, *Jaleo*.

Ejemplo 4:

Musical notation for Example 4, measures 1-4. The piece is in 4/4 time and G major. The notation shows a guitar-style melody with fret numbers (0, 2, 3, 4) and fingering (1, 2, 3, 4). The first measure starts with a *mf* dynamic. The second measure has a circled 5 below it. The third measure has a circled 6 below it. The fourth measure has a circled 4 below it. The piece concludes with a *f* dynamic in the final measure.

Tres Piezas. II.-Con sabor. Compases del 1 al 4.

Ejemplo 5:

Musical notation for Example 5, measures 9-10. The piece is in 4/4 time and G major. The notation shows a guitar-style melody with a slur over measures 9 and 10. The first measure has a circled 2 below it. The piece concludes with a *f* dynamic in the final measure.

Tres Piezas. II.-Con sabor. Compases 9 y 10.

Ejemplo 6:

Musical notation for Example 6, measures 23-26. The piece is in 4/4 time and G major. The notation shows a guitar-style melody with a *p* dynamic in the first measure and a *mf* dynamic in the second measure. The piece concludes with a *pp* dynamic and a *rit.* marking in the final measure.

Tres Piezas. II.-Con sabor. Compases del 23 al 26.

III.-Jaleo

El primero en ser compuesto, *Jaleo* cierra el grupo de las *Tres Piezas para Guitarra* de Jorge Ritter. Iniciado como una pieza para piano, *Jaleo* es el más contrapuntístico de los tres números y es quizá el más complicado en su ejecución. Escrito al igual que el primero, en un compás de 6/8, el tema es anacrúsico y la indicación al inicio de “con decisión” no podría ser más acertada (ejemplo 7). Los temas de este número hacen gran uso de los ritmos sincopados y acentuaciones a contratiempo. La primera sección consta de 21 compases y marca barras de repetición, la segunda sección sólo consta de 13 compases, también con barras de repetición, después de los cuales presenta una sección conclusiva de 9 compases con el tema del inicio (ejemplo 8). Todas las secciones finalizan con un explosivo rasgueo ascendente sobre el cuarto octavo del compás (ejemplo 9), este rasgueo evoca al que inicia la pieza II, *Con sabor* (ver ejemplo 4).

Ejemplo 7:

Musical notation for measures 1-4 of 'Tres Piezas. III.-Jaleo'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) marking. The first measure is an anacrusis. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4).

Tres Piezas. III.-Jaleo. Compases del 1 al 4.

Ejemplo 8:

Musical notation for measures 41-44 of 'Tres Piezas. III.-Jaleo'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a forte (ff) dynamic and a 'D.C. sin repeticiones' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, VII). The piece concludes with a final chord and a fermata.

Tres Piezas. III.-Jaleo. Compases del 41 al 44.

Ejemplo 9:

Musical notation for measure 35 of 'Tres Piezas. III.-Jaleo'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It shows a first ending bracket (1.) over a measure containing a complex chord structure with various accidentals and a fermata.

Tres Piezas. III.-Jaleo. Compás 35.

CONCLUSIONES

Me remitiré en la sección de conclusiones a dar recomendaciones de estudio, tanto sobre la organización del mismo, como algunos conceptos que pueden ayudar a resolver dificultades en las obras. Considero importante iniciar el estudio de una obra cíclica con los números que representen menos complicaciones técnicas y que de alguna manera muestren el carácter general de la obra y el lenguaje del compositor. Existe una emoción que nos impulsa a sentarnos ante una partitura que no conocemos y descifrar lo que está allí escrito. En la guitarra el proceso de lectura y digitación puede ser muy lento y tedioso, por ello considero importante iniciar con aquella sección o número que nos motivó a seleccionar la obra.

De cualquier manera, toda obra nueva implica una cierta tensión y en la guitarra esto puede ser motivo de lesiones si no tomamos precauciones, es por ello que recomiendo iniciar con un número o movimiento que nos guste y nos motive a seguir con el trabajo de estudio, pero que no sea tan demandante técnicamente, así podremos adentrarnos en la estética de la obra, el lenguaje del compositor, así al abordar las secciones especialmente complicadas, estaremos ya adentrados en su estilo de escritura y tendremos una tensión menos que sortear.

Sonatina Meridional

El reto en la *Sonatina*, como en todas las grandes formas, es la memoria. Sostener una obra de una estructura tan precisa y bien trazada puede llegar a ser el mayor de los retos. Es sin embargo una obra bien estructurada, tanto en sus partes como en su construcción técnica para el instrumento. Por la naturaleza del instrumento (y a diferencia del piano), un mismo fragmento puede tocarse con una digitación y en una posición totalmente distinta, en el caso de la forma sonata, encontramos los temas en lugares distintos, en distintas tonalidades, el reto como guitarristas sería tratar de guardar la misma lógica de digitación para cada tema, en sus diversas presentaciones, esto apoyaría la memoria muscular por una parte, además de garantizar una continuidad en el color y el fraseo.

Madrigal-Gavotta; Mazurka apassionata; Vals Op. 8, N° 4

Las obras de Agustín Barrios son obras para las cuales el intérprete debe tener una técnica consolidada y sana. Utiliza muchos acordes con ceja, sobre todo en el *Madrigal*, el guitarrista necesita prever los cambios y preparar las cejas para evitar tensiones que devengan en lesiones.

En la *Mazurka* la mano izquierda es muy complicada en cuestión de extensiones. Es necesario calentar muy bien los músculos para evitar lesiones y recomiendo practicar los acordes sin hacer presión, con el único objetivo de medir las distancias y marcar la “coreografía” sobre el diapasón.

Cinq Préludes

Para el estudio de esta obra recomiendo iniciar el trabajo de los preludios en el siguiente orden: 1, 3, 4, 5 y 2. El Preludio 2 es el más demandante técnicamente, sobre todo por los arpeggios. Villa-Lobos es muy claro en su escritura en lo que respecta a fraseo, indica con el tamaño de las notas aquello que lleva más peso y lo que es más ligero.

Five Bagatelles

Es una obra que requiere de mucho trabajo y estudio. Algunos números requieren de un extensivo trabajo de técnica para superar muchos de los obstáculos que imponen.

Recomiendo en base a mi experiencia con la obra, iniciar a trabajarlas en el siguiente orden: 2, 4, 3, 1 y 5.

La más demandante técnicamente es la bagatela 5, requiere de ejercicios de notas repetidas para mano derecha, alternando con ejercicios de trémolo para soltar la mano. En un principio utilizar metrónomo, iniciar lento aunque no demasiado, y subir el tempo sin que se desfigure la mano y la precisión rítmica. Es recomendable digitar a detalle la mano derecha, ya que este número requiere de mucha precisión.

Tres Piezas para Guitarra

La más complicada en cuestión técnica es la 3ra, *Jaleo*. En estas obras, el compositor hace hincapié en sostener un tempo siempre percutido, muy preciso y sin rubatos (salvo los

marcados). Es importante que el intérprete tenga cuidado en no bajar el tempo en secciones, que por la naturaleza técnica del instrumento, resultaría más cómodo hacer algún cantabile o rubato. El carácter rítmico de las obras es fundamental, inclusive en las partes cantábiles el tempo debe mantenerse con gran precisión salvo en las secciones claramente indicadas en la partitura. Es entonces recomendable iniciar a un tempo lento e ir subiendo gradualmente sin sacrificar la precisión, para lograr el efecto sonoro deseado.

El presente programa creo cuenta a mi parecer con todos los atractivos para cualquier tipo de público, es un programa llamativo para cualquier intérprete por sus retos técnicos y musicales, requiere de gran concentración por parte del intérprete, sobre todo en la primera parte, y logra momentos muy placenteros. Muchas de estas obras forman parte de mi repertorio desde hace varios años y tengo la certeza de que me acompañarán a lo largo de mi carrera como concertista.

BIBLIOGRAFÍA

Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la Guitarra*. EDAMEX, México 1997.

Alcázar, Miguel. *Obras Completas para Guitarra de Manuel M. Ponce: de acuerdo a los manuscritos originales*. Etoile-CONACULTA, México 2000.

Stover D., Richard. *Seis Rayos de Plata; la vida y obra de Agustín Barrios Mangoré*. Ediciones y Arte S. A. 2ª Edición en español. Asunción, Paraguay 2010.

Juan Carlos Talavera, Sección Cultura. Diario Crónica.com.mx 20 de agosto de 2012 [Consultado el 7 de abril de 2013] <<http://www.cronica.com.mx/notas/2012/684424.html>> y Diario El Debate, Culiacán Sinaloa, 5 de marzo de 2013. [Consultado el 7 de abril de 2013] <<http://www.debate.com.mx/eldebate/noticias/default.asp?IdArt=13018355&IdCat=17026>>.

Diario Milenio, sección cultura. Diciembre 12, 2012. [Consultado el 6 de abril de 2013] <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/7b55d58021bdfb7b8a7559fdb9d7b744>>

Audio de la canción *En lo alto de aquella montaña*. [Consulta el 9 de octubre de 2012] <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/klaenge/corodin/En_lo_alto_de_aquella_montana.mp3>.

Texto de la canción *En lo alto de aquella montaña*. [Consulta Noviembre de 2012] <<https://sites.google.com/a/lamerceonline.com/parapa/canciones-sin-clasificar>>

Martín, Marcos. Notas al programa: *El Paisaje y la Canción*. Recital ofrecido por el guitarrista Marcos Martín en mayo de 2005, en el marco del Congreso “Gabriel y Galán, el poeta campesino” organizado por la Facultad de Educación de la Universidad de

Salamanca, España. [Consulta el 9 de octubre 2012]

<<http://www.dipsanet.es/cultura/GabrielGalan/paisajeycancion.html>>

Heitor Villa-Lobos website. Dean Frey, director de Red Deer Public Library. 1994-2012.

<<http://www.villalobos.ca>>

The William Walton Trust. Página oficial. Kennedy, Michael. Biography.

<<http://www.waltontrust.org/williamwalton/>>

Béhague, Gerard. *Villa-Lobos, Heitor* in Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/29373>>

Adams, Byron. Artículo *Walton, William*. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40016>>

Página oficial de BBC Proms. <<http://www.bbc.co.uk/proms/features/history>>

Gramophone Magazine, versión online.

<<http://www.gramophone.co.uk/features/focus/julian-bream-interview>>

Downes, Stephen. Artículo: *Mazurka*. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18193>>

Etimologías de Chile <<http://etimologias.dechile.net/?bagatela>>.

Real Academia Española, diccionario en línea <<http://lema.rae.es/drae/?val=bagatela>>.

Brown, Maurice J. E.. Artículo: *Bagatelle*. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01758>>

Bream, Julian. Entrevistado por Emma Baker. Gramophone Magazine Enero de 2007, reimpresa el 17 de mayo de 2012. < <http://www.gramophone.co.uk/features/focus/julian-bream-interview>>.

Ritter, Jorge. Entrevista realizada el jueves 25 de abril de 2013 en la Ciudad de México.

Entrevistador: Ildefonso Sosa.

NOTAS AL PROGRAMA

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Pianista y compositor mexicano nacido en Fresnillo Zacatecas, criado en la ciudad de Aguascalientes, Manuel M. Ponce fue precursor del movimiento nacionalista en México. Niño prodigio, desde muy temprana edad mostró aptitudes para la música, lo cual lo llevó a la Ciudad de México para estudiar por un breve período en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente realizar su primero de dos viajes de estudio a Europa. Su interés por encontrar un idioma musical de carácter nacional, lo llevó a escribir numerosas transcripciones de canciones populares, consideró a la canción como pilar fundamental para la creación musical y a los valores folclóricos un elemento primordial dentro de los nuevos parámetros de composición de su época. El nacionalismo que impulsó Ponce toma tintes del mestizaje, del mexicanismo presente, de las ferias populares, de la canción, a diferencia de la línea tomada después por Carlos Chávez, donde buscaban un elemento primigenio, prehispánico.

Ponce cuenta con un importante catálogo de obras para guitarra, fruto de su larga colaboración con el guitarrista Andrés Segovia. Compuso un total de seis sonatas, dos sonatinas, tres grupos de variaciones, treinta preludios, un estudio, una sonata para guitarra y clavecín, un concierto para guitarra y orquesta, además de piezas cortas y arreglos diversos. La *Sonatina Meridional* data de 1930, compuesta en París a petición de Andrés Segovia, cuenta con todos los elementos para hacerla una obra recurrente en los programas de concierto: es relativamente breve, hace gala de gran virtuosismo, es una obra muy brillante y festiva, además de ser muy idiomática para el instrumento. El título de Sonatina Meridional y los subtítulos a cada movimiento – campo, copla y fiesta – fueron aportación de Andrés Segovia, así como algunas de las ideas de la obra, entre ellas que fuese una obra con tintes españoles. Escrita en tres movimientos, todos en Re, Ponce toma escalas gitanas españolas e inclusive el tema de una serranilla para construir el 1er movimiento; el 2do movimiento es un andante claramente contrastante al movimiento anterior, de carácter más cromático e introspectivo; el 3er movimiento tiene una gran presencia sonora, inicia con un rasgueo sobre las seis cuerdas al aire y cuenta con un elaborado desarrollo motívico, cierra la obra con un fuerte empleo de rasgueos y escalas.

El repertorio para guitarra de Manuel M. Ponce es programado por un gran número de guitarristas de talla internacional, es un repertorio atractivo que cuenta con un equilibrado balance entre los elementos formales y estructurales de la música, y aquellos de la lírica popular y folclórica.

Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)

Guitarrista y compositor paraguayo, Agustín Pío Barrios nació en el año de 1885, en la región de Misiones, en Paraguay. Desde muy joven manifestó su gusto por la guitarra, inició sus estudios del instrumento de forma autodidacta y más tarde bajo la instrucción de Gustavo Sosa Escalada. Inició su carrera como concertista en Paraguay, mas nunca logró establecerse en su país natal, prácticamente pasó la mayor parte de su vida en giras por el

sur del continente, realizó varios intentos fallidos por obtener una visa para viajar a Estados Unidos e impulsar allí su carrera, realizó un viaje a Europa sin mayor relevancia que escasas presentaciones. Pasó los últimos cinco años de su vida en El Salvador, país que lo acogió y le brindó la estabilidad por tanto tiempo anhelada.

Un poeta de la guitarra, Barrios no obtuvo en vida el éxito que le pudiera garantizar una estabilidad, su labor para con la guitarra fue un apostolado que tomó todo de él, llegó inclusive a construir un personaje de nombre “Nitsuga Mangoré”, logró con ello una interesante mezcla entre los elementos de la música occidental, con las costumbres y leyendas indígenas de la región. Barrios fue en muchos aspectos un romántico, tanto en su estilo de vida nómada y bajo el apoyo de algunos mecenas, cómo en sus formas y gustos musicales: su selección de danzas y formas propias del folclore, siempre apegadas a la tonalidad y dotadas de gran virtuosismo.

Dentro de la extensa colección de obras para guitarra de Barrios, las presentes tres piezas: *Madrigal-Gavota*, *Mazurka apassionata* y *Vals Op 8, N° 4*, ejemplifican la fuerte demanda técnica para el intérprete que su música impone. Las tres son danzas muy populares a finales del s. XIX, dotadas de gran lirismo, de fácil y agradable escucha. La Gavota es una danza de origen francés escrita en compás de 4/4 o 2/2, la Mazurka una danza polaca muy utilizada por Chopin, y el Vals, que se volviera muy popular en Viena durante el x. XIX. Las tres obras guardan una estructura formal clara y se mantienen siempre dentro del lenguaje tonal.

Agustín Barrios falleció en 1944, su carrera como compositor e intérprete se concretó a los países del centro y sur de América, sin embargo su música ha cruzado todas las fronteras y tomado relevancia los últimos años de la mano de grandes guitarristas quienes han realizado grabaciones íntegras de su obra. En la música de Barrios Mangoré se unen, como en la obra de pocos compositores, una naturalidad musical y dificultad técnica que vienen innatas al instrumento.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Originario de Río de Janeiro, Heitor Villa-Lobos nació en 1887 y obtuvo su primera instrucción musical de su padre. Asiduo a la música popular y los ritmos de las calles, se enseñó a tocar la guitarra, además de las lecciones de violonchelo y clarinete que recibía de su padre. No tuvo una educación musical formal y siempre manifestó una cierta rebeldía hacia ésta; buscó mantener la naturalidad y frescura de la no-escolarización. A diferencia de Ponce y Barrios, Villa-Lobos gozó de una carrera exitosa, tanto como compositor, como director de su propia obra. Nunca padeció dificultad económica y hasta su muerte tuvo numerosas invitaciones para interpretar su música en diversas partes del mundo.

Podríamos clasificar la música de Villa-Lobos dentro del movimiento nacionalista, su obra es una combinación de elementos de la música popular brasileña y técnicas barrocas como el contrapunto, además impulsó numerosas iniciativas para la inclusión de la música como parte de la formación cívica de la población, sembrando así un fervor nacionalista. Sus

tendencias musicales eran diversas, desde las ricas y variados ritmos del Brasil, hasta la profunda admiración que sentía a la obra de Bach; de ahí el nombre a sus *Bachianas brasileiras*. Su obra es vasta y diversa, compuso para todo tipo de dotación y formas musicales. Dentro de sus obras para guitarra se encuentra una serie de doce estudios, un concierto para guitarra y orquesta y algunas obras para guitarra sola como el *Choros N° 1*. Sus *Cinco Preludios* datan de 1940, fue la última obra para guitarra sola y están dedicados a su compañera sentimental Arminda Neves d'Almeida.

Más allá de pensar en un ciclo, los *Cinco Preludios* bien podría ser considerado un grupo de piezas independientes e individuales, en cada una el compositor hace alusión a un estilo distinto. Un prelude se refiere a una obra breve que solía anteceder a una más amplia, bien fuese como obertura a una ópera, ballet u oratorio, o antecediendo a una obra más rígida como en el caso de los preludios y fugas de Bach. Durante el s. XIX muchos compositores escribieron preludios para instrumentos solistas, algunos haciendo alusión a los grupos de preludios compuestos por Bach en las 24 diferente tonalidades diatónicas. En los preludios de Villa-Lobos más allá de hacer referencia o empleo de las distintas tonalidades, encontramos una improvisación diversa de estilos y cantos, motivo por el cual cada prelude puede sostenerse sin ningún problema de forma aislada dentro de un programa de concierto. Si bien es cierto que los subtítulos a los preludios no figuran en el manuscrito original y fueron incorporados hasta después de la muerte del compositor, sí logran ejemplificar un poco del carácter de cada número.

William Walton (1902-1983)

A Sir William Walton se le conoce por su obra orquestal, su cantata *Belshazzar's Feast*, sus sinfonías, su Concierto para viola, o su obra de juventud *Façade*. En el ámbito guitarrístico es famoso por su grupo de cinco Bagatelas compuestas para Julian Bream.

Nacido en Oldham, Inglaterra, mucha de la carrera de Walton se vio opacada por la popularidad de Benjamin Britten, sin embargo se ha despertado un redescubrimiento de su obra los últimos años.

Bagatela significa nimiedad, pequeñez, y se empezó a emplear el término en música desde finales del s. XVII. La obra fue comisionada por Julian Bream y consta de 5 números cuyo elemento siempre presente y muy común en la obra de Walton, es la riqueza rítmica y un carácter liviano, bromista y juguetón. Es una obra compleja que demanda gran dominio técnico por parte del intérprete; Walton no tocaba la guitarra, sin embargo logró escribir una obra que, aunque compleja, resulta idiomática para el instrumento. Posteriormente realizó una versión de las bagatelas para piano solo y otra para orquesta. Resulta interesante resaltar que muchas de las tendencias en la composición para guitarra estaban ligadas a la música de carácter español que popularizara Segovia, o en el caso de Britten a la tradición de la música renacentista para Laud, o al lenguaje del jazz que cada vez cobraba mayor popularidad, sin embargo Walton logra crear una obra poseedora de un lenguaje propio, siempre fiel a su estilo, una obra que si bien puede servirse de las armonías o los ritmos o las diversas sonoridades, sostiene una independencia y personalidad propia.

Jorge Ritter (n. 1957)

Compositor mexicano originario de la Ciudad de México, estudio piano con Aurora Serratos y composición con Mario Lavista y Daniel Catán en el Conservatorio Nacional de Música. Su música ha sido interpretada por numerosas orquestas del país y en el extranjero, forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, es un compositor vigente con una amplia actividad docente.

Su obra para guitarra abarca además de sus *Tres piezas para Guitarra*, dos conciertos para guitarra y orquesta, las *Variaciones Capoeira*, la sonata *Cygnus* y un grupo de 10 estudios aún en revisión. Define su estilo como una mezcla de ritmos africanos, lo sagrado, lo ritual y lo sensual que encuentra su punto de convergencia en la música cubana. Aunque se siente atraído por la tonalidad, su música se mueve más en la lógica de los centros sonoros, empleando elementos modales tan empleados en el blues y el jazz, o la armonía cuartal como en el caso de la primera de sus *Tres piezas para guitarra*.

Sus *Tres piezas para guitarra* son una obra de juventud, producto de la colaboración de Jorge Miller y Marco Antonio Anguiano, quien a decir del propio compositor fue la piedra angular en mucha de su obra para guitarra. La obra fue recientemente editada, a pesar de haber sido compuesta en 1982 y gozan desde entonces de una gran popularidad. La *Tres piezas* pueden representar un fuerte reto para cualquier intérprete, ya que demandan de gran precisión técnica, sin perder por ello su accesibilidad para quien escucha.