



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS:

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el título de:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

Especialidad en Guitarra

Presenta:

ALBERTO GÓMEZ ROJAS

Asesor de Notas al Programa:

DR. FELIPE RAMÍREZ GIL

Ciudad Universitaria, México, D. F., junio de 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

OJALÁ SEAMOS DIGNOS DE LA DESESPERADA ESPERANZA.

OJALÁ PODAMOS SER CAPACES DE SEGUIR
CAMINANDO LOS CAMINOS DEL VIENTO,
A PESAR DE LAS CAÍDAS, LAS TRAICIONES Y LAS DERROTAS,
PORQUE LA HISTORIA CONTINÚA MÁS ALLÁ DE NOSOTROS,
Y CUANDO ELLA DICE ADIÓS, ESTA DICIENDO HASTA LUEGO.

OJALÁ PODAMOS MANTENER VIVA LA CERTEZA
DE QUE ES POSIBLE SER COMPATRIOTA,
Y CONTEMPORÁNEO DE TODO AQUEL,
QUE VIVA ANIMADO POR LA VOLUNTAD DE JUSTICIA,
Y LA VOLUNTAD DE BELLEZA,
NAZCA DONDE NAZCA Y VIVA CUANDO VIVA,
PORQUE NO TIENEN FRONTERAS
LOS MAPAS DEL ALMA Y DEL TIEMPO.

OJALÁ.

EDUARDO GALEANO.

DEDICATORIAS.

A Claudia Gabriela, mi esposa,
mi compañera, mi piel, por su amor
y apoyo incondicional.

A Sebastián Darío, mi angelito,
cuya sonrisa me impulsa a
seguir adelante.

A la Sra. Teófila Rojas, mi madre,
por su gran ejemplo de fortaleza y
tenacidad.

A Octavio, Juan Carlos, Alejandro
y Mireya, mis hermanos y
compañeros en esta aventura
llamada vida.

A mis sobrinos Octavio, César,
Karen, Livi, Mauricio, Fabián, Alejandra,
Fernanda, Jeshua, Axel, Yoahli, Pablo,
Carlitos Atzin, Sandra, Andrea M., Marichú,
Valeria, Andrea S., Fernando.

A los Maestros y Alumnos de la
Escuela de Bellas Artes de
Naucalpan, mi segunda familia y
mi segunda casa.

AGRADECIMIENTOS.

A Dios, por permitirme concluir esta etapa de mi formación.

A mi madre por impulsar y respetar el rumbo de mi vida.

A la Sra. Judith Martínez por todo su apoyo.

Al pueblo de México que sostiene a esta gran Universidad

A la Escuela Nacional de Música, por enseñarme a ser persona,
no sólo músico.

Al Mtro. Alejandro Salcedo por su apoyo para la realización
del recital público.

Al Dr. Felipe Ramírez por su apoyo para realización
de las Notas al Programa.

A mi hermano Juan Carlos, por su invaluable apoyo en este proceso, ya
que sin su ayuda no hubiera podido concretar este logro.

A mis sinodales por su tiempo.

INDICE

Indice	5
Programa	7
Introducción	8
1. Fantasía no 7 en mi mayor para laúd de John Dowland	9
1.1 Contexto Histórico	10
1.2 Datos Biográficos	15
1.3 Análisis de la Fantasía 7	22
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	31
2. Preludio en re menor, BWV 999 y Fuga en la menor, BWV 1000 para laúd De Johann Sebastian Bach	32
2.1 Contexto Histórico	33
2.2 Datos Biográficos	39
2.3 Análisis del Preludio BWV 999	44
2.3.1 Sugerencias técnicas e interpretativas	50
2.4 Análisis de la Fuga BWV 1000	51
2.4.1 Sugerencias técnicas e interpretativas	62
3. Grande Overture Op. 61 en la mayor para guitarra de Mauro Giuliani	63
3.1 Contexto Histórico	64
3.2 Datos Biográficos	69
3.3 Análisis de la Grande Overture	73
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	82
4. Thème varié et Finale para guitarra de Manuel M. Ponce	83
4.1 Contexto Histórico	84
4.2 Datos Biográficos	89
4.3 Análisis del Thème varié et Finale	93
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	109
5. Pièces caractéristiques para guitarra de Federico Moreno Torroba	110
5.1 Contexto Histórico	111
5.2 Datos Biográficos	116
5.3 Análisis de las Pièces caractéristiques	120
5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	141

6. Guajira a mi madre de José Antonio “Ñico” Rojas	142
6.1 Contexto Histórico	143
6.2 Datos Biográficos	150
6.3 Análisis de la Guajira a mi madre	153
6.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	162
Conclusiones	163
Bibliografía	164
Anexo I (información para el programa de mano)	
Anexo II (Partituras)	

PROGRAMA

Fantasia no. 7 en mi mayor para laúd	John Dowland (1563 – 1626?)
Preludio en re menor, BWV 999 y Fuga en la menor, BWV 1000 para laúd	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Grande Ouverture Op. 61 en la mayor para guitarra	Mauro Giuliani (1781 – 1829)

I N T E R M E D I O

Thème Varié et Finale para guitarra	Manuel M. Ponce (1882 – 1948)
Pièces caractéristiques para guitarra	Federico Moreno Torroba (1891 – 1982)
Preámbulo	
Oliveras	
Melodía	
Los Mayos	
Albada	
Panorama	
Guajira a mi madre	Josè Antonio (Ñico) Rojas (1921-2008)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se elabora como la opción de “Notas al Programa” para obtener el título de Licenciado Instrumentista, especialidad en Guitarra, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Esta opción de “Notas al Programa” no pretende ser un trabajo profundo y especializado sobre el repertorio a ejecutar, pero si contempla los aspectos básicos y fundamentales que son necesarios para entender dicho repertorio.

El programa toma en cuenta las diferentes etapas históricas desde el Renacimiento hasta el S. XX, ya que considero que es imperioso conocer los diferentes estilos musicales, al menos en sus aspectos más generales.

En cada obra se aborda el contexto histórico, datos biográficos del autor, y un análisis musical, básicamente armónico y estructural de la obra a ejecutar, finalizando con sugerencias técnicas e interpretativas. Al realizar este trabajo se pudo observar que existe abundante información de ciertos compositores y obras, en cambio de otros existe muy poca.

Finalmente, creo que la intención de los intérpretes es acercarse a la música que ejecutan, y al conocer el entorno histórico y los aspectos más importantes en la vida de cada compositor, me permitirá conocer mejor el pensamiento y estilo musical que reflejaron en sus obras.



John Dowland (1563-1626?)

1. Fantasía no. 7 en mi mayor para laúd.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El Renacimiento

El Renacimiento es un periodo de la historia europea en el que el hombre centra toda su actividad en el hombre, es decir, en el que el fundamento y sentido de cualquier conocimiento y manifestación, sean ciencias o artes se basa en el hombre. El descubrimiento del mundo, del ser humano, y las innovaciones de los siglos XV y XVI, tan propios de esta época, pueden resumirse en el término que la nombra, término que le da nombre y que surgió en 1854, cuando el historiador francés J. Michelet por vez primera, en una historia de Francia utilizó el término "renacimiento" como concepto de dicha época.

La Edad Media es caracterizada como una época oscura frente a la antigüedad y su renacimiento en el siglo XIV sobre todo del XV y de inicios del XVI. Pero fue hasta el siglo XIX que el concepto de Renacimiento fue acuñado para designar toda una época de la cultura que abarca más o menos el lapso de tiempo desde 1400 hasta 1530 o 1600, y que se limita en lo esencial a Italia, lugar en el que surgió. El concepto de Renacimiento tiene unos límites relativamente claros por lo que se refiere a su origen, especialmente en la historia del arte, aunque en otros ámbitos la delimitación del concepto frente a la Edad Media y el horizonte Barroco es mucho más compleja. Hoy en día el Renacimiento no es una imagen cultural unitaria, sino que es considerado más bien una época umbral, en la que lo nuevo coexiste con la tradición medieval.

El término se empleaba como explicación y referencia de todos los acontecimientos sucedidos, además era aquello que distinguía a esta época del resto. Se trataba del esfuerzo constante por estudiar metódica y fielmente las obras de la antigüedad, explorando ruinas, exhumando manuscritos y salvando de su destrucción numerosos monumentos, tal interés por la cultura latina se extendió a la griega, y es así que sucedieron eventos tales como, que en el transcurso de un levantamiento popular en Roma durante el año de 1437, bajo el mando de Cola di Rienzi se había intentado una restauración de antiguas formas políticas republicanas. Esto dió motivo a que a principios del siglo XVI, el teórico político Nicolás Maquiavelo hablara de los principios de un renacimiento. De la misma manera, en el siglo XVI se generalizó la idea de un renacimiento general en el Arte.

Las investigaciones extendieron sus horizontes en todas las ciencias: la geografía, la astronomía y la investigación de la naturaleza. Es bien sabido por todos que aportes como el del astrónomo Nicolás Copérnico en 1543, en el que se publicaron las tesis astronómicas que colocaban al Sol como el punto central del sistema planetario, han sido definitorios en esta área de conocimiento. El filósofo Giordano Bruno, quien apoyaba dicha tesis, la amplió en el campo de la filosofía, al considerar el universo como una extensión infinita.

Otra de las grandes invenciones que revolucionaron la historia de la humanidad es la imprenta de caracteres móviles, construida por Johannes Gutenberg hacia 1440, ésta cambió completamente el sistema educativo y el informativo, además se logró, aprovechando las circunstancias favorables que implicaban el auge de las ciudades-estado, que la burguesía accediera a la lectura. El cambio en los hábitos y costumbres de las personas, como es el de la lectura, implicaba que se tuviera mayor acceso los libros, con ello, a la Biblia que hasta entonces solo correspondía a los miembros del clero su interpretación. Esta disposición que hay de los textos a ser susceptibles de diferentes lecturas, en un contexto en el que el hombre es el capacitado para entender el Universo y sus reglas, son las causas que anteceden al movimiento de La Reforma, en la que las tesis de Lutero (1517) perseguían un renacimiento de las convicciones y los ejercicios religiosos originarios de la revelada fe cristiana. A su vez, la Contrarreforma católica, unida entre otros hechos a una reorganización de la Inquisición, se inició con el Concilio de Trento (1545-1563).

Sobre el humanismo, que también, como el Renacimiento, se desarrollo más que nada en Italia, éste implicaba, desde Francesco Petrarca, un modo de vida basado en la unión de un lenguaje cultivado y una filosofía moral, sobre la base del conocimiento filológico de la Antigüedad. La filosofía de la época de transición de la Edad Media a la Edad Moderna se ocupa crecientemente de los seres humanos, de la historia y de la naturaleza.

Petrarca al igual que sus discípulos, exigía un renacimiento del espíritu inspirado en el espíritu de la Antigüedad y afirmó la inseparabilidad del pensamiento racional y del lenguaje cultivado. Su modelo político era la república romana, lo mismo se podría aplicar al humanista florentino Leonardo Bruni, que defendió sus ideas republicanas como escritor

y las llevó a la práctica en un importante puesto en el gobierno. La conexión de teoría y práctica era una exigencia humanista y condujo al ideal renacentista del "uomo universale", del ser humano seguro moralmente, de cultura universal y perfectamente cultivado en su trato.

El humanismo fue más allá de Italia. El mejor conocedor en su tiempo de la literatura antigua y cristiana fue Erasmo de Rotterdam, su amplia correspondencia abarcó Europa entera. Su pensamiento tolerante, ejemplo de ello es *Elogio de la locura*, libro que ejemplifica su búsqueda por un equilibrio en cuestiones relacionadas con las problemática humana, los conflictos religiosos y la oposición a la Antigüedad y cristianismo. También en Inglaterra y en Francia hubo humanistas, en tanto que en Alemania a pesar de las hondas convulsiones políticas de la época, Ulrich von Hutten pudo afirmar: "¡Oh siglo, oh ciencia, la vida es un placer! Las ciencias florecen, los espíritus se agitan."¹

Otras innovaciones de esta época se produjeron en el ámbito de las artes plásticas. A principios del siglo XV, los arquitectos y los pintores descubrieron la perspectiva central que crea una ilusión de profundidad y permite representar personas y cosas en el espacio de acuerdo con las proporciones. El libro de Leonardo da Vinci titulado *Tratado de la pintura*, es un ejemplo de cómo se mantenía una estrecha relación entre el conocimiento y el arte, en el que el hombre descifraba por el entendimiento la composición de la naturaleza y su sentido. Frente a los procedimientos simbólicos de las imágenes de la pintura medieval, el procedimiento de representar en perspectiva se basa en la relación entre el objeto del cuadro, la superficie del cuadro y el punto de vista del observador, siendo el cuadro una "función" de estos elementos. El cuadro es científica y racionalmente definido como imagen exacta de la realidad, tal como ésta aparece a la mirada. Aquí se esboza ya la racionalidad moderna y su concepción matemática del espacio y de la naturaleza, así como una comprensión del mundo desde el sujeto (contemplador), en tanto que creación mediante el pensamiento de este mismo mundo.

El papel del individuo adquiere una enorme importancia, pues la idea de la genialidad como característica de un sector muy limitado se cambia por la del método enseñable

¹ Atlas, Allan W. *Antología de la música del Renacimiento*. Ediciones Akal Música, Madrid 1998. p. 29

para realizar cualquier empresa, y su enseñanza provee a cualquier individuo de los conocimientos adecuados para desarrollar un conocimiento y obra. Podemos pensar en la similitud que esto tiene con el modo en el que el cuadro con perspectiva y su punto de vista inherente apuntan al individuo que observa, así también el nuevo género de pintura de retratos ilustra lo individual del prójimo. En general durante el Renacimiento se destacan en gran medida la dignidad y la singularidad de los individuos; también se inicia aquí una escisión con la Edad Media, que estaba más condicionada por la idea de una comunidad colectiva en la fe, propia de las órdenes monacales. Es sobre todo innovador el hecho de que no solo sean ensalzados y laureados los príncipes, sino también poetas y "artesanos" como Giotto o Miguel Ángel.

Con respecto al humanismo y el movimiento literario-filosófico consisten en poseer una formación docta a través de la enseñanza en las artes y las ciencias que conforman lo humano en el hombre. Durante el siglo XV reciben la denominación de *humanitae* los profesores que, recuperando fuentes antiguas, enseñaban gramática, retórica, poesía, filosofía y filosofía moral. Los humanistas eran aquellos que ejercían la profesión de filólogos de literatura latina y con el tiempo también de la griega, al mismo tiempo eran estilistas y retóricos brillantes.

En la música no se da una restauración de lo antiguo, debido a que no se conocen ni se han preservado piezas musicales de los tiempos antiguos de la Edad Clásica de Grecia y Roma. De manera tal que la música del Renacimiento es la culminación de los estilos anteriores como el Ars Nova, y sus pretensiones eran lograr la naturalidad, la proporción y la armonía entre el texto y la melodía. Las características que la distinguen son: la unión entre la música profana y religiosa, el equilibrio entre las voces, un mayor sentido imitativo en el contrapunto, la progresiva sustitución de voces por instrumentos, también se amplía el campo de la interpretación musical a universidades, templos, salones y cortes.

Otros rasgos de distinción musical del Renacimiento son:

La música se basa en los modos eclesiásticos medievales, pero estos se utilizan con más libertad.

La sonoridad es más rica y plena; la música está escrita en un estilo más libre y expresivo.

Los compositores tratan de fusionar las líneas melódicas dentro de la textura musical en lugar de producir contrastes entre ellas.

Existe una mayor conciencia de la armonía, del flujo de acordes y de su progresión; las disonancias se tratan con mayor suavidad.

La música puede ser de textura homófona o textura polifónica, utilizando la técnica de imitación para entrelazar las líneas musicales y crear una textura musical continua e uniforme.

En la música eclesiástica las formas musicales típicas son la misa, el motete y el himno. Algunas piezas se interpretan *a capella*, y generalmente son de estilo contrapuntístico con mucho uso de la imitación. También se compone música eclesiástica acompañada por instrumentos, por ejemplo, piezas de estilo policoral que hacen uso de la antífona y de grandes contrastes musicales entre grupos.

En la música secular existe una gran variedad de canciones por ejemplo: madrigales, balletos, aires, chansons, que a menudo hacen uso de la técnica conocida como "ilustración musical"; danzas como pавanas, y gallardas, passamezzos y base danse; también piezas instrumentales como fantasías, variaciones o diferencias y canzonas.

Los timbres característicos de los instrumentos renacentistas provienen de familias compuestas fundamentalmente por diversos ejemplares de un mismo instrumento pero con tamaños y registros diferentes, entre los cuales estaban las violas, chirimías, flautas de pico, cromornos, etc.

Los principales compositores de la música del Renacimiento son Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Josquin des Prez, Heinrich Isaac, Jean Mouton, Pierre de la Rue, Adrian Willaert, John Taverner, Christopher Tye, Thomas Tallis, Andrea Gabrielli, Jacob Clement, Cipriano de Rore, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, William Byrd, John Dowland, Tomás Luis de Victoria, Jacobus Gallus, Giovanni Gabrielli y Carlo Gesualdo.

1.2 DATOS BIOGRÁFICOS

John Dowland (1563-1626?)

La información acerca de John Dowland es más abundante a la que concierne a muchos compositores de su tiempo, esto es debido en gran parte al hecho de que él fue con mucho, bastante reservado acerca de sus propios asuntos. Para un hombre tan emocional y volátil, como Dowland fue, los sucesos fueron frecuentemente coloreados por el humor del momento y en ocasiones, lo que dice parece contradecirse a él mismo, o parece estar en desacuerdo con información proveniente de otras fuentes. No obstante, un número de hechos emergen incontradecibles en sus propios escritos o confirmados por evidencia independiente, que pueden ser aceptados sin duda. Desde que empezó a escribir, sobre sí mismo a la edad de 17 años, hay vacíos tentadores en la información que dejó. Algunos de estos pueden ser cubiertos por otros documentos y registros, pero mucho acerca de su vida es aún oscuro y a menos que nueva información salga a la luz, debe permanecer como materia para la deducción y la especulación.

Sus primeros biógrafos de ningún modo son confiables, y algo de confusión se generó dentro de un tiempo comparativamente corto después de su muerte. Respecto a su nacimiento Dowland mismo nos da el año de su nacimiento, y lo menciona en dos textos separados. En la alocución "To the reader" (Al lector) en *A Pilgrimes Solace* (1612) dice: "being I am now entered into the fiftieth yeare of mine age" (existo ahora entrando a los 50 años). En "Other necessary observations belonging to the Lute" (Otras observaciones necesarias pertenecientes al Laúd) en *Varietie of Lute Lessons* (1610), dice: "for myself was borne but thirty years after Hans Gerle's book was printed" (nacé, pero treinta años después de que el libro de Hans Gerle fuera impreso). Este libro fue *Tabulatur auff die Lauten*, impreso en 1533, en ambos casos el año indicado es 1563. El lugar de su nacimiento es desconocido, aunque la afirmación de Fuller de que era ciudadano de Westminster puede ser cierta.

La idea de que Dowland nació en Dalkey Co. Dublin, se originó en un artículo del Dr. Grattan Flood impreso en *The Gentlemans Magazine* en 1906. Desafortunadamente este artículo ha sido aceptado con demasiada frecuencia sin un examen crítico de la evidencia,

con el resultado de que estas deducciones insustanciales han sido presentadas por varios escritores en forma de hechos establecidos.

El hecho de que Dowland se consideraba inglés, es revelado en varias ocasiones. Cuando escribió a Sir Robert Cecil en 1595, se describió a sí mismo el haber “nacido bajo su majestad”. Es cuestionable si un irlandés nacido en Irlanda en el tiempo en que este país estaba sufriendo la dominación inglesa, habría hablado de sí mismo en esos términos. Una inscripción es añadida a cada parte de los libros de *Lamentatio Henrici Noel* (1596) en el cual escribe (con trazos de su influencia italiana mucho más evidenciada): *Gio Dolande/ infoelice inglese/ Baccalario in Musica*.

Otro indicio más de su antepasado inglés más que irlandés, es el hecho puesto en claro en su carta a Sir Robert Cecil, en la que especifica que fue criado como protestante y únicamente llegó a ser Católico durante el tiempo que pasó en Francia.

A menos que el registro de su nacimiento salga a la luz, es improbable que este problema pueda ser alguna vez demostrable e incuestionablemente resuelto. Sin embargo parece razonablemente probable que Dowland proviniera de una familia inglesa cuyo nombre pudiera ser rastreado hasta el *Domesday Book* y no de los Dowlings, Dubhlaings, Doolans u O' Dolans en Irlanda. De que había un Dowland en el Trinity College es cierto, sin embargo, pudieron haber existido otros en Irlanda al mismo tiempo como afirma el Dr. Flood, pero de que algunos de éstos estuvieran relacionados con el compositor, hasta ahora, no ha sido comprobado.

Por el tiempo que empezó a escribir sobre sí mismo ya había ingresado a un diferente estrato social, donde a pesar de los estrictos límites de orden y grado, fue recibido con excepcional amistad y cordialidad. El hecho que permanece es que, a pesar de la libertad con la que escribe los eventos de su vida adulta, después de indicar su fecha de nacimiento, no da información de ninguna clase acerca de sus padres o las circunstancias de su niñez, y su propia cuenta de vida empieza en el año de 1580, cuando a la edad de 17 años fue a París como “sirviente” de Sir Henry Cobham, embajador del Rey en Francia.

Durante su estancia en Francia, de acuerdo a su propio relato, se convirtió al Catolicismo, un evento, que posteriormente él creyó fue empleado para crear una

desafortunada influencia sobre su carrera secular. De que no fue criado como católico está claro en una carta que escribió a Sir Robert Cecil en 1595.

Existe confusión acerca de la fecha de su retorno a Inglaterra. El siguiente evento en la carrera de Dowland que puede ser mencionado con certeza tuvo lugar el 8 de Julio de 1588, cuando fue admitido al Mus. Bac. (Musicke Batchellar) de Christ Church, en Oxford junto con Thomas Morley. El Dr. Jhon Case menciona a Dowland entre los más famosos músicos de su tiempo en *Apologia Musices*, escrita en el mismo año, sugiere que Dowland obtuvo su título más como una confirmación de su estatus que como un término formal de su educación musical

Ningún registro de su matrimonio ha sido encontrado, por lo tanto es un misterio la identidad de la señora Dowland, ella no tuvo un importante rol emocional en su vida. No lo acompañó en ninguno de sus viajes, ni aún a Dinamarca cuando él fue a ocupar una posición que podría haberse considerado como permanente, aunque esto pudo deberse a la poca edad de los niños y a la dificultad para viajar en ese tiempo. Dowland se refiere a ella varias veces en las cartas a Sir Robert Cecil, se tienen noticias de la señora Dowland una vez más en 1601 y luego desaparece de la escena.

En 1595, muere John Jhonson, uno de los laudistas de la Reina y Dowland concursa por la vacante. En una carta a Sir Robert Cecil le dice que al fracasar por obtener el puesto decide pasar algún tiempo en el extranjero con la intención final de tener un encuentro con Luca Marenzio en Roma, pero planeó visitar primero la corte de Henry Julius, Duque de Brunswick. Después de pasar algún tiempo en el castillo, reanudó su periplo, viajando, aparentemente por sugerencia del Duque a la Corte de Hesse, y acompañado por Gregorio Howet, laudista del Duque. Leves indicios son dados por Dowland del verdadero itinerario del viaje, y del tiempo que estuvo en cada lugar. Pocos hechos pueden, sin embargo, ser deducidos de otras fuentes, aunque cualquier intento de establecer una fecha exacta es complicado por los diferentes calendarios que entonces estaba en uso en varias partes de Europa.

No tenemos forma de saber cuánto tiempo le tomó a Dowland viajar al sur y atravesar Los Alpes. La jornada debió, inevitablemente, haber sido lenta. Uno se imagina, cuando menos, llevar dos laudes en caso de que alguno se accidentara, éstos habrían sido

transportados en pesados estuches de piel o madera. Además ropa apropiada para presentarse en los castillos y palacios de las cortes por las cuales transitaría. Un caballo de carga habría sido necesario así como también, por lo menos, un sirviente.

La primera ciudad que visitó fue Venecia, de ahí fue a Padua, Génova y Ferrara donde fue encontrando “aprecio y estimación”. Eventualmente llegó a Florencia, probablemente atraído por la alta reputación que tenía la Corte de los Medici por su apreciación de las artes. Su viaje por Italia influenció a músicos italianos, especialmente a los Garsis, Santino y Donino (padre e hijo, o tío y sobrino) quienes reprodujeron su “Lady Hunson's Puffe” y la gallarda “ K. Dar” presentándolas como sus propias composiciones. En Florencia fue invitado a tocar ante Fernando I, Gran Duque de Toscana, probablemente en lo que ahora es conocido como el Palacio Pitti, el cual en ese tiempo era la Gran Residencia Ducal. En el círculo de la Corte habría, indudablemente, conocido a Giulio Caccini, quien era músico del Duque. Que Dowland no lo mencione en *The First Booke of Songes* junto con otros amigos músicos pudiera deberse al hecho de que, como hasta ahora, Caccini era poco conocido fuera de Italia y su nombre habría tenido poco peso en Inglaterra.

Dowland no aclara cuanto tiempo estuvo en Florencia antes de tener un acercamiento con los exiliados católicos ingleses que ahí vivían, pero debió tener contacto con ellos a finales de Mayo o principios de Junio de 1595. No pudo haber pasado mucho tiempo antes de darse cuenta de que estaba navegando en aguas peligrosas. Decidió abandonar el plan de visitar a Luca Marenzio en Roma y suspender su visita a Italia. Dispuso el viaje de retorno e hizo un descanso en Nuremberg.

Si Dowland regresó directamente a Inglaterra desde Nuremberg, o si él creyó que era más prudente permanecer en el extranjero hasta que pudiera asegurarse una cordial bienvenida en casa, es imposible de decir, pero copias de las cartas de Henry Noel y del Landgrave de Hesse aclaran que regresó a la Corte de éste último en algún tiempo de 1596 y permaneció allí hasta finales de año. En 1597, después de su viaje a Italia y de un segundo fracaso para tener un puesto en la Corte Inglesa, era necesario mantenerse en el favor de público pues su carrera había alcanzado un punto crítico, por lo que publicó su primera colección. Por aquél tiempo también había recibido un título de Cambridge y otro de Oxford, se describe a sí mismo como “Lutenist and Bachelor of Musicke in Both

Vniversities”. No hay material documental que muestre como estuvo ocupado Dowland en 1597, después de la publicación de *The First Booke of Songes*, pero el 9 de Febrero de 1598, el Landgrave de Hesse, habiendo oído de la muerte de Henry Noel y de su nuevo fracaso para ingresar en la Corte Inglesa, le escribió ofreciéndole la reinstalación en el puesto que había ocupado anteriormente.

Mientras tanto su reputación en Inglaterra era tal que durante ese año recibió dos tributos literarios de extraordinaria distinción. Primeramente Richard Barnfield lo incluyó en un soneto en *In divers humors* (1598). Después su nombre es incluido en una lista de los más famosos músicos ingleses, quienes son comparados con los músicos griegos.

Para Dowland, sin embargo, el suceso más sobresaliente de 1598 fue su nombramiento como laudista de la Corte de Cristian IV de Dinamarca por el excepcionalmente generoso salario de 500 dalers al año, el cual, de acuerdo A. Hammerich-Elling, era equivalente al de un almirante y superior al de un coronel. El nombramiento de Dinamarca debió haber sido muy lucrativo aún cuando la alta ambición de Dowland no estuviera satisfecha. Al principio todo iba bien pero en 1601, las cosas empezaron a ir mal y de ahí en adelante fue una cuesta abajo en sus salarios hasta el despido final. Aproximadamente en esta época, Dowland completó su *Seconde Booke of Songs* y envió el manuscrito a su esposa en casa con la inscripción: “From Helsingnoure in Denmarke the first of June 1600”. La señora Dowland vendió el manuscrito a George Eastland por 20 libras.

Exista la certeza de que Dowland regresó a Inglaterra a finales de Septiembre de 1603 y que aprovechó ese tiempo para hacer una revisión a los contenidos de *Lacrimae or Seaven Teares*, el cual fue publicado con una dedicatoria a la Reina. Dowland atribuye la duración de su estancia en Inglaterra a “vientos contrarios y fríos” los cuales en dos ocasiones obligaron a regresar al navío y posponer su retorno a Dinamarca.

Durante la ausencia de Dowland en el exterior la familia vivió en una casa ubicada en Fetter Lane, esta vivienda sugiere que disfrutaban de un razonablemente alto nivel de confort. De la dedicatoria en *Varietie of Lute-Lessons* sabemos de Robert Dowland que, mientras su padre estaba lejos, él recibía parte de su educación en el establecimiento de Sir Thomas Monson, un prominente cortesano y un gran conocedor de la música. Sir Thomas se enorgullecía de su establecimiento musical, especialmente de sus cantantes y

el entrenamiento que el joven Robert recibía habría sido principalmente en el arte de la música.

Algunos autores, escribiendo acerca de Dowland en años recientes, han descrito una visión muy difícil de su vida después de su regreso a Inglaterra en 1606; estas opiniones están basadas principalmente en el apartado "To the Reader" (Al lector) en su cuarto libro de canciones *A Pilgrimes Solace* impreso en 1612 cuando era laudista de Lord Howard de Walden.

Dowland padeció periodos de intensa melancolía durante toda su vida, *Melancholy Galliard* y *Lachrimae* están entre sus primeras composiciones. *Semper Dowland Semper dolens*, *Forlone Hope*, y *Farwell* son obras que permiten un despliegue de intensa y tierna emoción. En los últimos catorce años de su vida únicamente dos composiciones y un arreglo son conocidos, dos canciones sacras que aparecen en *Teares or Lamentacions* de Leighton (1614), y la nueva armonización del Salmo 100 que ve la luz en *Whole Booke of Psalmes* de Thomas Ravenscroft (1621). En esta obra ya aparece como Dr. John Dowland, ningún registro existente indica donde y cuando fue otorgado el título, posiblemente fue conferido por alguna universidad extranjera, sin embargo es difícil que esta información sea encontrada.

Como lo estableció la Oficina de Informes, Robert ocupó el puesto dejado vacante por la muerte de su padre, cuyo contrato finalizaba la Navidad de 1625 y 26 días, por lo que su deceso pudo ocurrir a mediados de enero de 1626. Es necesario precisar que Londres era asolada en ese tiempo por una epidemia y que gran parte de la población murió o huyó de la ciudad, por lo que no es descabellado suponer que existiesen errores en el manejo de documentos oficiales, desde esta perspectiva, la fecha exacta de la muerte de John Dowland sigue sin esclarecerse. Por otra parte su cuerpo estuvo sin sepultar durante un mes². Tres explicaciones han sido formuladas para entender el retraso entre su muerte y el funeral: a) que no hubiera dinero disponible para los gastos del sepelio; b) la existencia de circunstancias sospechosas conectadas con su muerte, y c) que el clima fuera tan frío

² Poulton Diana, *John Dowland*, Faber and Faber, London 1972, p. 88

como para cavar una tumba. La garantía de sueldos y prestaciones de su hijo Robert fue emitida hasta el 26 de abril.

De esta manera, John Dowland, de acuerdo al actual estado de conocimiento, se mantiene como una figura aislada, con su propio trasfondo tan nebuloso como la historia de su familia después de la muerte de su hijo y nieto.

1.3 ANÁLISIS DE LA “FANTASIA 7” DE JOHN DOWLAND.

Fantasia: (Al: Fantasie, Phantasie; Fr: Fantaise; In: Fantasy, Fancy; It: Fantasia).

Titulo para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad. Las características propias del género impiden enmarcarlo bajo una definición única, no obstante, es posible distinguir varios tipos de fantasía a lo largo de las épocas; algunas obras musicales escritas de esta “antítesis formal” son verdaderamente refinadas.

El término comienza a aparecer con bastante frecuencia a principios del siglo XVI en los libros de tablatura para Laúd que utilizaban el titulo de Fantasía para piezas que no eran transcripciones de música vocal, sino obras concebidas directamente para el instrumento. Tales piezas abarcan desde estudios cortos de naturaleza improvisada (no muy diferentes del *ricercare* de la época) hasta obras largas con alternancia de pasajes contrapuntísticos y armónicos donde la habilidad del ejecutante se manifiesta en secciones brillantemente trabajadas; bajo este segundo enfoque, los compositores abordaron también la fantasía en obras para teclado que fueron precursoras de la *toccata*.

Hacia mediados del siglo XVI se escribían Fantasías para conjuntos instrumentales. De la misma manera que en el *ricercare* del período, la Fantasía tomaba prestados los lenguajes vocales de uso corriente en el motete; sin embargo, puesto que los instrumentos pueden tocar líneas melódicas angulosas sin tener que recurrir a pausas de respiración, los compositores tuvieron mayor libertad para desarrollar un estilo personal. A diferencia del *ricercare*, la Fantasía no tuvo fines didácticos, por lo que no hubo intención alguna de desplegar en ella destrezas contrapuntísticas de desarrollo temático ni otras habilidades por el estilo. Willaert fue de los primeros compositores que abordaron Fantasías de este tipo, seguido por algunos italianos como Bassano, Vecchi y Andrea Gabrieli, quienes ocasionalmente adaptaron el estilo a instrumentos de teclado.

En esta etapa la Fantasía llegó a Inglaterra, donde compositores como Byrd, Gibbons y Tomkins produjeron muchos ejemplos refinados para teclado; por su parte John Dowland escribió algunas Fantasías virtuosas para Laúd. Sin embargo el desarrollo más significativo de la Fantasía se llevo a cabo en la música para cofres de violas. Thomas Morley definió el género de manera admirable en “A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke”

(1597): “ a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turnth it as he list....and what you list” (el músico se regodea dando vuelta y retorciendo el tema a placer con enorme destreza.... y cuán grande es su arte). En la práctica esto significaba que los ingleses adaptaron a la música instrumental los diversos aspectos del madrigal, género que habían adoptado recientemente, sumando a ello su experiencia en la música para cofres de violas en géneros más estrictos como el “In Nomine”.

Byrd, Gibbons y Ward compusieron Fantasías dentro de un rango emotivo sorprendente a menudo denominadas “Fancies”; los dos últimos compositores explotaron al máximo las capacidades de los instrumentos de cuerda, mientras que Morley publicó algunas piezas a dos partes derivadas de su propio estilo de Canzonet, lo que las hace particularmente atractivas. Varias Fantasías de Byrd denotan una clara tendencia a la integración de secciones, al uso de ritmos de danza e incluso de melodías populares. Las obras de estas características condujeron a la Fantasía-Suite, conformada por un movimiento polifónico de grandes dimensiones, casi en estilo madrigalista, seguido por varias danzas.

FANTASÍA 7

De las siete Fantasías que llevan el nombre de John Dowland, cinco están compuestas en forma diatónica, mientras las restantes son totalmente cromáticas; de aquellas que emplean material diatónico, la más ampliamente conocida es la aparece como Fantasía no. 7 en *Varietie of Lute-Lessons*. Aún existen siete copias de esta.

El tema no es enteramente una composición propia de Dowland, y también fue usado con algunas ligeras variaciones por otros compositores. Aparece en la frase de inicio de un *lauda* italiano llamado “Alla Madonna”, que está contenido en *Corona di Sacre Canzoni* (1675) de Matteo Coferati.



La mayoría de los *laude spirituali*, existieron en un periodo considerablemente más reciente que la fecha de publicación del libro de Coferati, y él fue el recopilador más que el compositor de los contenidos del volumen. Si bien el autor no ofreció una copia o versión

más antigua de este *lauda*, no parece descabellado suponer que estaba en boga en Italia en el tiempo que Dowland visitó este país, y que la melodía permaneció en su memoria para después emplearla en los primeros compases de esta Fantasía.

Esta obra musical se desarrolló en dos versiones distintas; la primera es encontrada en todas las fuentes de MS (Manuscrito anteriormente en posesión de Lord Braye. Descrito en *Reports of the Historical Manuscripts Commission*. Series 15, Report No. 10. (1887), p. 108. Libro que lleva el nombre de Matthew Otley, se dice que habría contenido “Dowland, per Robert Spignell”) and “Dowlantes Galliarde”) y en el *Thesaurus Harmonicus* de Besardus; la más reciente en *Varietie of Lute-Lessons*. Hay un número de diferentes versiones entre los MSS (Manuscritos conocidos por haber contenido obras de Dowland ahora destruidos o ubicación desconocida), lo cual, probablemente explica, los pequeños cambios que inevitablemente se presentan cuando una pieza pasa de mano en mano y es escrita por un copista después de otro. En *Varietie of Lute-Lessons*, muchos pasajes, donde los MSS parecen tener errores, se aclaran, pero se presentan dos nuevas y grandes dificultades. Al principio del compás 29 dos tiempos son omitidos y de ahí en adelante las barras de compás están colocadas dos tiempos antes; y siete compases son eliminados después del compás 44.

Enteramente esta versión es musicalmente más satisfactoria y representa la revisión madura de Dowland sobre la obra, si bien su aparición en *Add. 38,539* (Manuscrito, también conocido como John Sturt's Book, probablemente escrito después de 1615) sugiere que la primera versión siguiera en uso después de la impresión de *Varietie of Lute-Lessons*. Es evidente que la pieza no es encontrada en ninguna de las fuentes de libros verdaderamente tempranas de las obras de Dowland, y es probable que estuviera entre las últimas composiciones de su gran periodo creativo.

ESTRUCTURA GENERAL

La Fantasía 7 está escrita en compás de 4/4 y en el tono de E, existe un cambio de compás a 6/8 a partir del compás 73; en el compás 99 que es el último de la obra cambia nuevamente a 4/4.

Compases	1 a 39	39 a 57	57 a 72	73 a 99
Estructura	A a-b-c- d	B a-b	C a-b	D a-b
Tonalidad	E	E	E	E

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 10 (tercer tiempo)
Estructura A a	Presentación del Tema, seguido por una imitación a la octava, para dar paso una sección contrapuntística que termina en la tónica.
Tonalidad	E/D#°/E/B E B/A E F#m/E D# E/B E B/A E F#m/E D#° E/B E

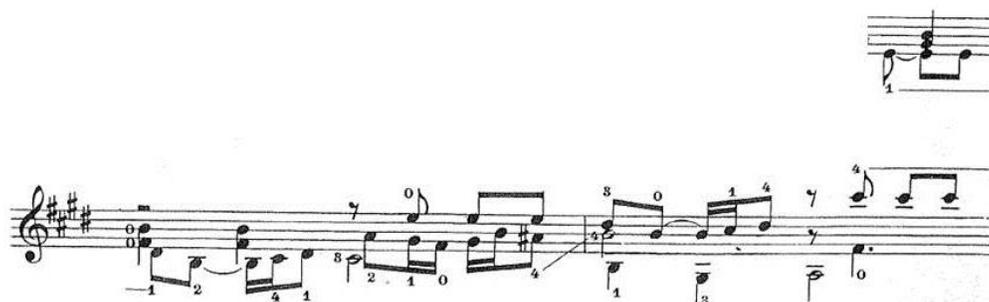
Compases	Anacrusa al 11 a 18 (primer tiempo)
Estructura A b	Una nueva sección contrapuntística con ideas musicales que nos recuerdan el tema principal, también termina en la tónica.
Tonalidad	E A/D# A/ E F#m E/F#m G#/C#m F#m/F#m E F#m/E B/E

The musical score consists of three staves of music in E major. The first staff shows measures 11-13, the second staff shows measures 14-16, and the third staff shows measures 17-18. The notation includes a melodic line with fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5) and a bass line with chords and fingerings. Chord diagrams are labeled cII, cIV, and cII. A circled '2' indicates a second ending. The piece concludes with a final chord in the tonic (E).

Compases	18 (segundo tiempo) a 28 (tercer tiempo)
Estructura A c	Un nuevo pasaje contrapuntístico que refleja una constante imitación entre las voces, así como un acompañamiento sincopado; esta parte también concluye en la tónica.
Tonalidad	E/D#° A E/F#m E/B A E/E D# E B/A#° B E A/B E D#°/C#m B C#m A#°/B E/B E

Compases	Anacrusa al 29 a 39 (tercer tiempo)
A d	Al principio de esta sección se puede observar una línea melódica sincopada que se alterna con una pequeña parte imitativa, al final se puede advertir que la voz superior es sincopada y briosa para concluir en la tónica.
Tonalidad	D#° E/ B C#m D#°/E B/F#m D#° E/B F#m/A G#m F#m E/F#m E/G#m A B C#m B A#°/ B F# B/B G#m A C#m B E

Compases	Anacrusa al 40 a 46 (primer tiempo)
Estructura B a	Sección de carácter imitativo de un nuevo motivo rítmico-melódico.
Tonalidad	E/B A E A#°/B G#m F#m/E F#m/C#m D#/C# F#/B E B



Compases	46 (primer tiempo) a 57 (primer tiempo)
Estructura B b	Nueva sección imitativa con motivos rítmico-melódicos a la octava.
Tonalidad	E D#° E B/ E D#° E B/ E D#° E B/E D# E B/E D# E B/ E A E B/E A E B/E F#m E B/E F#m E B/E B E B/E D#° E B/E



Compases	57(primer tiempo) a 67 (primer tiempo)
Estructura C a	Sección briosa conformada por notas de 16vos, que concluye con una cadencia similar a los compases 38 y 39.
Tonalidad	E/B/A/E D#°/E A/B G#/m/A B/E B/C#m A B G#/m/A C#m B/E

Compases	67(primer tiempo) a 72
Estructura C b	Nueva sección imitativa de ritmo sincopado y a la octava.
Tonalidad	E D# E B/E D# E B/F#m E° F#m C#/F#m E° F#m C#/E B E B/B A°

Compases	73 a 80
Estructura D a	Cambio de compás de 4/4 a 6/8, es patente un contrapunto a 2 voces, inicia y termina con la dominante.
Tonalidad	B A#°/G#m A B/E D#° E/C#m D E/A C#m D A/B B F#m/B F# G#m E B

Compases	81 a 99
Estructura D b	La voz superior sostiene una melodía en figuras de mitad con punto, mientras el bajo conduce otra melodía en 8vos; hacia el final el contrapunto se enriquece con intervalos de decima. En el compás 99 regresa a 4/4 para rematar en un acorde de la tónica.
Tonalidad	E/E/B/B/E/E/A/A/E/E/B/F# B/E A/E/C#m B A G#m/A G#m A G#m A/A G#m A/E/E//

1.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

El repertorio renacentista que se toca en la guitarra actual proviene, generalmente, del laúd y la vihuela, dos instrumentos similares en cuanto principio acústico, técnica y sonoridad; considerando lo anterior y después de haber realizado un análisis de la Fantasía 7 de John Dowland, se proponen las siguientes sugerencias:

Sugerencias Técnicas:

Scordatura de Fa # en tercera cuerda para emular la afinación de la época.

Uso del *tirado* en la mano derecha con la finalidad de mantener el carácter de la música.

Capotrasto en tercer traste para imitar la sonoridad del laúd.

Uso de *figueta*, técnica propia del Renacimiento, en trinos, especialmente al final de las frases.

Identificar y practicar las voces por separado, ya que esta obra es de tipo imitativo.

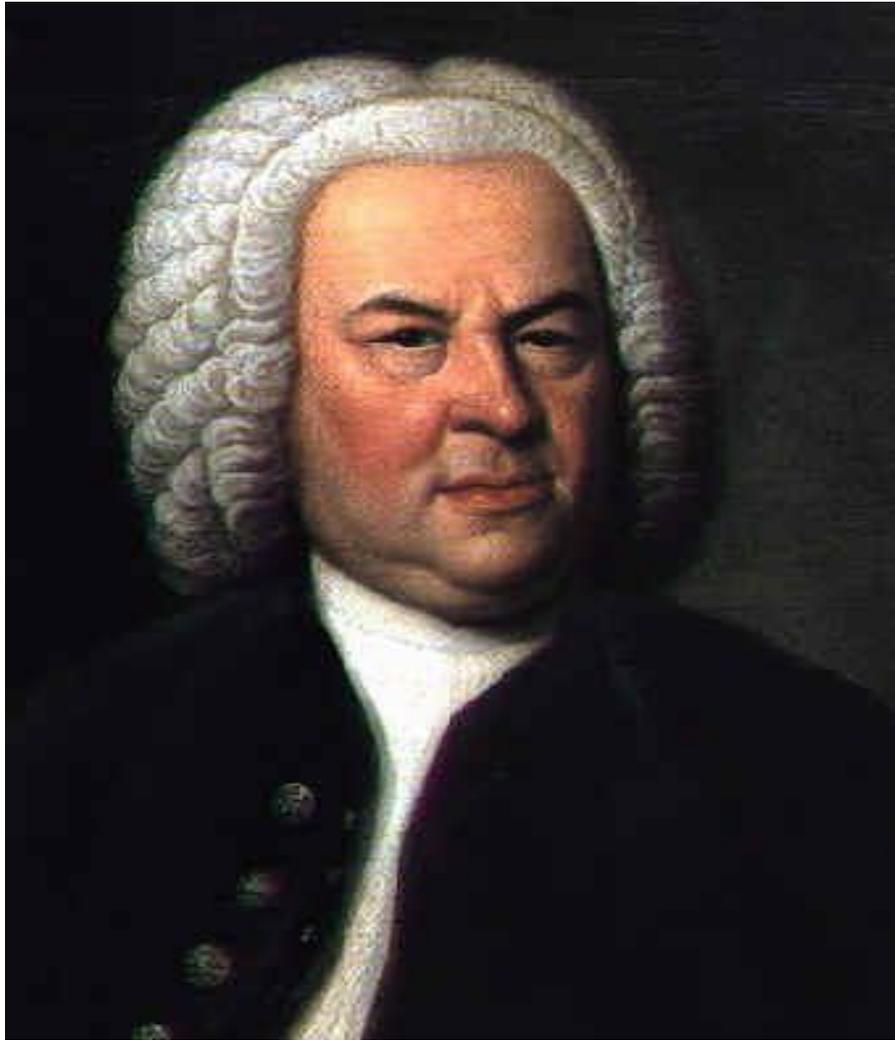
Sugerencias de Estilo:

Evitar *glissandi*, ya que este recurso no es propio de este estilo

Dinámica por secciones o frases, que es la que se acostumbraba en este periodo.

Ornamentación de acuerdo al instrumento y la época para no caer en un desequilibrio idiomático y estilístico.

Se recomienda una cifra metronómica entre 70 y 80, cambiando a cuarto igual a cuarto con punto al abordar el compás de 6/8.



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

2. Preludio en re menor, BWV 999 y Fuga en la menor, BWV 1000 para laúd.

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El Barroco

Para comprender este período, es necesario remontarnos al siglo XVI, en el cual tuvo lugar la Reforma protestante, misma que constituye un antecedente fundamental de los acontecimientos que habrían de sacudir a Europa en el siglo XVII.

La Reforma fue un movimiento religioso iniciado por Martín Lutero (1483 – 1546), fraile agustino, nacido en Alemania, que se oponía a anomalías como el tráfico de indulgencias en Brandenburgo (el cual era un acuerdo comercial entre el príncipe Alberto, el Papa León X y la banca Güger de Augsburgo), así como a la centralización del poder eclesiástico en Roma, y sobre todo: “a la creencia de que sólo la iglesia católica podía dar la salvación, por estar exclusivamente fundada en la ley de Cristo.”³ Gracias a la imprenta, Lutero pudo difundir sus ideas más allá de Alemania. Dos de los principales representantes de la Reforma en otros países fueron: Ulrico Zuinglio en Suiza y Juan Calvino en Francia. Cabe señalar que, en un inicio, Lutero no pretendía separarse de la iglesia; sin embargo, al ser excomulgado y desterrado, tuvo lugar una ruptura definitiva con esta institución.

Ignacio de Loyola (1491 – 1556), nacido en España, fundó un grupo llamado el Oratorio del Amor Divino, el cual sostenía que: “Es la religión la que debe cambiar al hombre y no el hombre a la religión”⁴, este principio habría de ser fundamental en el espíritu de la Contrarreforma. En 1534, Ignacio de Loyola, junto con sus discípulos, fundó la *Societas Jesu* o Compañía de Jesús, la cual tenía como fin “profundizar en la vida espiritual, en el seno de la iglesia; en segundo lugar, propagar la fe católica romana y, por último, extirpar por completo la herejía.”⁵ Así, surge el movimiento de la Contrarreforma, centrado en la afirmación de la fe católica, frente a la expansión del pensamiento protestante. Cabe señalar que la Compañía tuvo simpatizantes en distintos lugares de Europa, como España, Francia, Portugal y Polonia; lo cual permitió recuperar la fe católica en algunas zonas de Alemania y Austria, países convertidos al protestantismo.

³ Grimberg, Carl, *Historia Universal*, Ediciones Daimon, serie Descubrimientos y Reformas, Núm. 6, México, 1987, p. 281

⁴ Ibid. p. 376.

⁵ Grimberg, Carl, op. cit., p. 382.

Si bien en 1545 se llevó a cabo el Concilio de Trento, cuyo nombre refiere a un intento de conciliación entre católicos y protestantes, lo cierto es que la misma Iglesia católica obstruyó un posible acuerdo entre ambos,⁶ de modo que la conclusión fue la siguiente "... sólo los apóstoles, actualmente y en cada tiempo representados por la jerarquía eclesiástica, tenían autoridad para interpretar el sentido de las Escrituras,"⁷ con lo cual se afirmó la autoridad de la Iglesia católica, frente a los protestantes. Así, en un clima de hostilidad entre ambos, es que comienza el siglo XVII. En el año de 1618, unos protestantes arrojaron por la ventana del castillo de Praga a tres representantes del emperador; estos últimos no murieron; sin embargo, dicho acontecimiento fue el detonante del conflicto que, por su duración, fue conocido como: La Guerra de los Treinta Años.

Los países que participaron en la Guerra de los Treinta Años fueron: Alemania, que era esencialmente católica, pero se encontraba invadida por los protestantes en el norte; España, católica; Suecia, protestante y Francia, país que, con el cardenal Richelieu a la cabeza, no se unió con Alemania y España, sino que luchó contra ellas. Podríamos interpretar esto como una contradicción, pues ¿cómo es posible que en una guerra supuestamente detonada por motivos religiosos, Francia no luchara a favor de países que también profesaban el catolicismo? De acuerdo con Gombrich, la fe no era la razón de la guerra, sino un pretexto para el robo y el saqueo.⁸ En este contexto, Francia encontró una oportunidad de erigirse como potencia, por encima de otros países católicos.

Los resultados de la Guerra de los Treinta Años fueron la hambruna, la pobreza, el despojo de las tierras de campesinos a manos de soldados, las enfermedades infecciosas, así como el asesinato no sólo de hombres, sino también de mujeres y niños. Fue en 1648, cuando llegó el fin de esta lucha, mediante La Paz de Westfalia, acuerdo firmado por los

⁶ José Pijoan, autor del libro que citaremos más adelante, afirma que una muestra de dicha obstrucción son los hechos de que las votaciones fueran individuales y de que el concilio se llevara a cabo en Italia, donde se encontraban los obispos, de modo que los representantes de la Iglesia Católica constituirían, de antemano, una mayoría.

⁷ Pijoan, José, *Breviario del mundo y de la humanidad*, Tomo II: Desde la Hégira hasta la mitad del siglo XX, Salvat, Barcelona – Buenos Aires, 1948, p. 256.

⁸ Cfr. Gombrich, Ernst H, *Breve historia del mundo*, Ediciones Península, Barcelona, 2002, p. 220 – 221.

embajadores de los distintos soberanos. De acuerdo con éste, Austria, Hungría y Bohemia⁹ continuarían siendo católicas, y Suecia retendría algunas franjas en el norte de Alemania; sin duda, el país más beneficiado fue Francia, que obtuvo muchas fortalezas y ciudades alemanas.

No todos los países europeos participaron en la guerra mencionada. Tal es el caso de Inglaterra, que tuvo grandes conflictos internos, de los cuales destacamos lo ocurrido con Carlos I, nieto de María Estuardo. El modo autoritario de gobernar y el despilfarro de este rey disgustaron a los protestantes (quienes despreciaban el lujo), y liderados por Oliver Cromwell llevaron a cabo una lucha que terminó con la decapitación de Carlos I, en el año de 1649. Tras su muerte, fue precisamente Cromwell quien gobernó, no como un rey, sino como “un protector del país,”¹⁰ pues así se denominó y así lo mostró con sus acciones.

En cuanto al este de Europa, resalta el caso de Rusia, país que, tras ser gobernado por Iván el Terrible (cuyo nombre se debe a su gran crueldad), tuvo como zar a Pedro el Grande, quien subió al trono alrededor de 1689. Él constituyó una nueva capital para su imperio: San Petersburgo. Una de las características de su gobierno fue el intento de “occidentalizar” Rusia, es decir, de sustituir los vestidos y la arquitectura típicos por aquellos que estaban en boga, principalmente en Francia. Cabe señalar que durante este período, el imperio Ruso creció hacia Europa, Turquía y Persia.

Otro rasgo importante del período histórico en el que surge y se desarrolla el Barroco es que la superstición asolaba Europa, cundía un gran miedo por la magia y lo diabólico. Ésa fue una de las razones por las cuales se llevó a cabo lo que se conoce como “cacería de brujas,” la cual consistió en la persecución, los tormentos y la muerte en la hoguera a aquellas mujeres que eran acusadas de tener poderes derivados de un pacto con el diablo; sin embargo, no sólo el miedo fue la razón para lastimar y matar a un gran número de inocentes (también del sexo masculino), sino que muchas ocasiones era el enojo, la aversión o el deseo de venganza, lo que impulsaba a la gente a acusar de brujería a algún conocido.

⁹ Actualmente es una de las regiones que conforman la República Checa.

¹⁰ Ibid., p. 226.

Dice Gombrich que en aquellos tiempos estudiar las leyes de la naturaleza “era casi tan peligroso como ser cristiano en tiempos de Nerón.”¹¹ Y, en este contexto, en apariencia poco fecundo para el desarrollo científico, germina la obra de Galileo Galilei, considerado el padre de la ciencia moderna. Este pensador, nacido en Pisa, en el año de 1564, sobresalió en distintas áreas: las Matemáticas, la Hidrostática, la Física; la Astronomía, con la utilización del telescopio, el cual le permitió descubrir los cuatro satélites de Júpiter, las fases del planeta Venus, los cráteres lunares, el anillo de Saturno y las manchas del Sol. Precisamente mediante las observaciones de fenómenos astronómicos, él pudo probar que la teoría heliocéntrica postulada por Nicolás Copérnico era verdadera; debido a esta afirmación, en 1632 (a sus casi 70 años) fue llevado al tribunal eclesiástico, donde se le dieron dos opciones: abjurar de su teoría o ser quemado. Galileo eligió lo primero, aunque es famoso el hecho de que, al hacerlo, dijo refiriéndose a nuestro planeta: “y sin embargo, se mueve.”

Por otra parte, ha quedado implícita otra característica fundamental de este período: no había solamente una idea acerca de cómo debía de gobernarse; la diversidad no sólo existía entre un país respecto a otro, sino incluso dentro de uno mismo. Así, por ejemplo, afirma H.G Wells: “el pueblo alemán se mantuvo políticamente dividido en monarquías y gobiernos experimentales”¹²; por su parte, “Suiza era un conglomerado de cantones republicanos;”¹³ y, para mencionar otros casos: Polonia era una monarquía, Venecia, una república e Italia estaba dividida en ducados.

Como contraparte a los acontecimientos relacionados con la superstición y la intolerancia religiosa, en la Europa de inicios del siglo XVII comienza a dibujarse la idea de la preeminencia de la razón. En la medida que esta facultad es común a los hombres, se deriva la idea de igualdad. Se trata del comienzo de una época de lucha contra la superstición, época que conocemos como La Ilustración, la cual alcanza su mayor expresión en la revolución francesa de 1789.

¹¹ Gombrich, Ernst H, op.cit. p. 225.

¹² Wells, H.G. *Breve historia del mundo*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1974, p. 197.

¹³ *Ibid*, p. 199

Así, el Barroco tuvo lugar en un contexto de lucha territorial y religiosa; de despojo, hambruna y enfermedad resultantes de la guerra; de diversidad política; de contraste entre el trabajo científico de Galileo y la superstición reinante; y del comienzo de una edad que prometía combatir “las tinieblas de la superstición.”

Hay que tomar en cuenta que el Barroco es un movimiento artístico demasiado extenso (un siglo y medio aproximadamente) y no sería conveniente generalizar, ya que lo que ocurre en las últimas décadas del periodo es diferente de lo que sucedía en sus inicios. De ahí que se haya adoptado su clasificación en tres etapas: Barroco temprano, alto Barroco y Barroco tardío. La primera etapa se extiende entre 1580 y 1630 aproximadamente, y aparece signada por el rechazo del contrapunto en el terreno vocal (aunque subsiste en la música religiosa y en la instrumental), un gusto extraordinario por la disonancia, la armonía es todavía experimental y pretonal y aún no se componen las obras instrumentales de grandes dimensiones. Los músicos sobresalientes del Barroco temprano fueron: Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi y Heinrich Schütz.

El alto Barroco abarca aproximadamente de 1630 a 1680. Es el que asiste a la expansión de la ópera en Europa y ve afirmarse la cantata y el oratorio. Se percibe claramente la diferencia entre *aria* y *recitativo*. En esta etapa vuelve a afirmarse la escritura contrapuntística, que, como se mencionó anteriormente, no había desaparecido del todo, existe una restricción en la liberalidad de la disonancia y los modos se limitan al mayor y menor. Ahora la música vocal y la instrumental adquieren análoga importancia. Sus figuras representativas son Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Jean-Baptiste Lully y Henry Purcell.

En el Barroco tardío, que se extiende aproximadamente entre 1680 y 1730, aunque en Alemania se prolongó hasta 1750, la tonalidad está sólidamente establecida. La técnica contrapuntística se halla en su apogeo, aunque completamente dominada por la armonía tonal. Esto significa que sus voces se mueven formando acordes. Las formas instrumentales adquieren en este período dimensiones más amplias. Es la etapa de plenitud del *concerto* y del estilo concertante. Los “prestamos” entre lenguaje vocal e instrumental son numerosos: las voces imitan las posibilidades de los instrumentos (en particular el violín) y estos buscan “cantar” como la voz. Sus grandes representantes son

Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, François Couperin, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Jean Phillippe Rameau, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel

En resumen la música el estilo Barroco se caracterizó por:

El empleo texturas musicales ligeras y homófonas, en sus inicios, pero al poco tiempo se produce un retorno a las texturas polifónicas.

El bajo continuo, o bajo cifrado, se convierte en el cimiento musical de la mayor parte de las composiciones, proporcionando una línea de bajo con personalidad y carácter propios, que confiere a la música una sensación de movimiento continuo hacia adelante.

Por lo general, se preserva un mismo clima o sentimiento emocional a lo largo de toda la obra o movimiento.

La familia de los violines reemplaza a la de las violas antiguas. La orquesta comienza a tomar forma, siendo su componente principal la sección de cuerdas frotadas, siempre acompañadas por un continuo de teclado que va llevando las armonías y ornamentando la textura musical.

El sistema de modos cae en desuso por completo hacia el final del siglo XVII; la música se basa ahora en los modelos de escala mayor y escala menor.

Las estructuras musicales más utilizadas por los compositores de Barroco fueron la binaria, ternaria, el rondó, las variaciones (incluidos el bajo obstinado, la chacona, la passacaglia) el ritornello y la fuga

En cuanto al repertorio vocal sobresalen: el coral, el recitativo, la aria, la ópera, el oratorio, la cantata y la misa.

Por lo que respecta a la música instrumental destacan: la obertura italiana, la obertura francesa, la toccata, el preludio, el preludio coral, la suite, concerto grosso y solo concerto.

A menudo se observan ritmos enérgicos que dan la sensación de llevar la música siempre adelante. Las melodías son frecuentemente largas, fluidas y ornamentadas. Los contrastes se dan al alternar los diferentes timbres instrumentales, de contraponer al y/o los solistas con la orquesta para luego reunirlos en el tutti, al uso de una dinámica por bloques sin el uso de reguladores.

2.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Johann Sebastian Bach. (1685-1750)

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685, en Eisenach, Turingia. Sufrió la pérdida de sus padres siendo muy joven, primero de su madre Isabel Lemmerhirt cuando era aún un infante y después la de su padre Johann Ambrosius, quien tenía hermano gemelo, Johann Christoph, ambos eran muy allegados, ambos ocupaban cargos públicos y escribían música muy parecida; entre ellos tenían gran afinidad, al punto de que se decía que si uno caía enfermo también el otro.

Johann Sebastian siguió muy pronto la tradición familiar. Su padre, Johann Ambrosius, comprendió rápidamente que tenía ante sí a un niño especialmente dotado y consagró mucho tiempo a su enseñanza. El ambiente de la casa paterna era modesto, sin llegar a las estrecheces de la pobreza y, por supuesto, estaba impregnado de una profunda religiosidad y entregado a la música. El propio Johann Christoph, que había sido discípulo de Pachelbel se convirtió en maestro de órgano.

La brevedad de estas líneas demuestra con toda claridad el trágico destino de un hombre que fue radicalmente subestimado por crear honesta y laboriosamente una excelsa música en alabanza al Creador. Su familia era depositaria de una vasta tradición musical y había dado a lo largo de varias generaciones un buen plantel de compositores e intérpretes. Durante doscientos años los antepasados de Bach ocuparon múltiples cargos municipales y cortesanos como organistas, violinistas, cantores y profesores, aunque ninguno de ellos llegaría a alcanzar un especial renombre. Sin embargo, su apellido era en Turingia sinónimo de arte.

Se distinguió por la gran habilidad que había desarrollado en el arte del contrapunto, del cual, él fue su máximo exponente, cuando su padre murió, él se vio obligado a acudir con su hermano mayor quien trabajaba como organista en Ordurff, de él recibió las primeras lecciones de clavicordio. Si juzgamos por el pobre repertorio que su hermano lo proporciona para su estudio, él tenía mucha hambre de aprender a interpretar las piezas de los mejores compositores, insistentemente le rogó a su hermano que le otorgara las partituras de los compositores más avanzados y de la música más reciente, ya que él tenía en su cuaderno anotadas algunas de sus obras, pero su hermano se lo negaba, por lo que

decidió raptar los escritos para su uso personal, más sólo después de la muerte de éste, Johann consiguió el cuaderno.

De nuevo se encontraba sin recursos, esto lo obligó a marcharse a Lüneburg, en compañía de uno de sus condiscípulos llamado Erbmänn que después llegó a ser cónsul de Rusia y Johann se contrató en el coro del gimnasio de San Miguel, en calidad de soprano. Su hermosa voz le procuró un excelente puesto, fue varias veces de Lüneburg a Hamburgo, con el fin de escuchar al célebre organista Johann Adam Reinken. También hizo muchos viajes frecuentes a Celle para familiarizarse con la orquesta francesa personal del príncipe y que era algo muy nuevo en ese país. En 1703 ya era músico de la corte de Weimar; tenía entonces 18 años. Con todo, abandonó este puesto al año siguiente para ocupar la plaza de organista en Arnstadt. En este nuevo cargo podía entregarse libremente a su gusto por el órgano. Comenzó a estudiar tenazmente las obras de todos los protagonistas célebres de la época, de acuerdo a lo que le permitió su precaria situación económica. Su deseo de superarse, tanto en la composición como en la práctica del instrumento, lo llevó a Lübeck, con el fin de escuchar a D. Buxtehude, quien, en ese entonces ocupaba el puesto de organista en la Iglesia de Santa María en dicha ciudad.

Pero para las autoridades no era fácil tratar con un hombre impetuoso y excitable que despreciaba las normas establecidas y frecuentemente se mostraba colérico y caprichoso. Ya a los dieciocho años, mientras trabajaba como organista en Arnstadt, se había permitido el lujo de prolongar sus vacaciones durante dos meses: se encontraba en Lübeck. La colección de *El clave bien temperado* también es memorable en tanto que compendio de formas y estilos populares que, pese a su variedad, aparecen homologados por la lógica rigurosa de la técnica compositiva de la fuga.

El puesto de “cantor” no significaba, pues, un efectivo progreso en su carrera. Estaba obligado a proporcionar la música necesaria para los oficios de varias iglesias de la ciudad valiéndose de un coro formado por alumnos de la escuela, lo cual significaba que cada domingo estaba obligado a presentar una nueva cantata compuesta por él: el resultado fueron un total de doscientas noventa y cinco piezas religiosas, de las que sólo han llegado hasta nosotros ciento noventa a causa de la negligencia de sus herederos. Además, debía

dirigir el coro de los alumnos y dar lecciones a los jóvenes estudiantes como un profesor más.

En 1714, Bach había sido designado violín concertista de la orquesta, y con este carácter substituía al director titular, Samuel Drese: esta circunstancia le hizo concebir esperanzas, cuando murió este maestro, de que sería nombrado para sucederle en el puesto; y al no haber sucedido así manifestó su disgusto en forma tan ostensible y destemplada, que fue a dar a la cárcel, arrestado por cuatro semanas. Al ser puesto en libertad presentó su dimisión. En 1717 fue a Anhalt-Cöthen, donde entró al servicio del príncipe Leopoldo, quien le confió la dirección de su orquesta. Se inauguró para Johann Sebastian una de las etapas más felices de su vida, gozando de grandes consideraciones y estimación: aquí escribió la primera parte del "Clavecín bien temperado", los "Conciertos de Brandeburgo", música de cámara y obras que tituló "Sonatas", para violín, flauta, viola de gamba, etc.

En 1720, mientras acompañaba al príncipe en Carlsbad, murió su esposa, quién fue enterrada el 7 de julio. Bach recibió con dolorosa entereza la noticia de la muerte de su mujer. Sin embargo el año siguiente contrajo nuevas nupcias con Ana Magdalena Wulken, en 1721.

En 1723 le fue ofrecido el puesto de "cantor" y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) en Leipzig, un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia, un electorado vecino de Turingia. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia.

Este puesto final, que mantuvo por 27 años hasta su muerte, lo puso en contacto con las maquinaciones políticas de su empleador: el Ayuntamiento de Leipzig, dentro del cual había dos facciones: los absolutistas, leales al monarca sajón en Dresde, Augusto II de Polonia llamado *el Fuerte*, y la facción de la ciudad-estado, que representaba los intereses de la clase mercantil, los gremios y los aristócratas menores.

Bach fue contratado por los monárquicos, en particular por el alcalde de aquella época, Gottlieb Lange, un abogado joven que había servido en la corte de Dresde. Coincidiendo con el nombramiento de Bach, a la facción de la ciudad-estado se le otorgó el control de la

Escuela de Santo Tomás, siendo Bach requerido para varios compromisos con respecto a sus condiciones de trabajo.

Si bien está claro que nadie en el ayuntamiento dudaba del genio de Bach, hubo una constante tensión entre el “cantor”, que se consideraba el líder de la música eclesial de la ciudad, y la facción de la ciudad-estado, que lo veía como un maestro de escuela y quería reducir el énfasis en la composición de música tanto para la Iglesia como para la Escuela. A partir de 1730, la facción de la ciudad-estado estaría encabezada por el teólogo y filólogo Johann August Ernesti. Profesor en la Universidad de Leipzig, Ernesti, junto con buena parte del claustro de la Universidad, propugnaba un cambio de modelo educativo que se reorientaría hacia disciplinas más ilustradas como las ciencias naturales o la filología. Las múltiples prerrogativas de Bach como “cantor” de Santo Tomás chocaban con esta pretensión, por lo que pronto surgiría una agria disputa entre Bach y Ernesti, que pretendía relegar la importancia de la música a un segundo puesto, y retirar al “cantor” toda competencia en materia educativa. El nivel de la disputa llegó a tal punto que Bach pidió ayuda al Rey de Sajonia y de Polonia, que intervino a su favor: el hecho de que Bach hiciera intervenir al elector de Sajonia escandalizó a la corporación de Leipzig, que consideraba el asunto como un tema local y la actitud de Bach como propia de alguien con delirios de grandeza. Tras la disputa, las relaciones entre Bach y sus patronos locales se degradarían rápidamente. Sea como fuera, el ayuntamiento nunca cumplió la promesa - que hizo Lange en la entrevista inicial- de ofrecer un salario de 1.000 táleros anuales, si bien se ofreció a Bach y a su familia una reducción de impuestos y un buen apartamento en una de las alas de la escuela, que fue renovado con gran gasto en 1732.

El trabajo de Bach le requería enseñar canto y latín a los estudiantes de la Escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente a las dos iglesias de Leipzig, Santo Tomás y San Nicolás. En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig (dos de los cuales aparentemente se han perdido). Muchas de estas obras se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano; muchas de ellas fueron compuestas usando himnos tradicionales de la Iglesia, tales como *Wachet auf! Ruft uns die Stimme* y *Nun komm, der Heiden Heiland*, como inspiración.

Para los ensayos y ejecuciones de estas obras en la Iglesia de Santo Tomás, Bach probablemente se sentaba al clave o dirigía frente al coro de espaldas a la congregación. A la derecha del órgano en una galería lateral estarían las maderas, los metales y timbales, y a la izquierda los instrumentos de cuerda pulsada.

El ayuntamiento sólo otorgaba alrededor de ocho instrumentistas permanentes, limitación que fue causa de constante fricción con el “cantor”, que tuvo que reclutar al resto de los veinte o más músicos requeridos para las partituras medianas o grandes, en la universidad, la escuela y el público. El órgano o el clave era probablemente tocado por el compositor (cuando no estaba de pie dirigiendo), el organista de casa, o uno de sus hijos, Wilhelm Friedemann o Carl Philipp Emanuel.

Bach seleccionaba a los coristas, sopranos, contraltos, los tenores y bajos de la Escuela y de cualquier lugar de Leipzig. Las presentaciones en bodas y funerales daban un ingreso extra a estos grupos; es probable que para este propósito, y para el entrenamiento escolar, escribiese al menos seis motetes, la mayoría para doble coro. Como parte de su trabajo regular en la Iglesia, dirigía motetes de la Escuela Veneciana y de alemanes como Heinrich Schütz, que servirían como modelos formales para sus propios motetes.

Cabe destacar que de estos años datan sus intentos por encontrarse con George Friedrich Händel, a quien admiraba profundamente y al que consideraba uno de los más grandes maestros de la música. Su mujer, Ana Magdalena, cuenta cómo le encantaba al músico de Leipzig transcribir durante horas las partituras de Händel y cómo hablaba siempre de él y de su música con verdadera devoción. Sin embargo, y debido a una serie de malentendidos, todos los intentos de Bach por conocer a su paisano resultaron inútiles, no pudiendo consumarse el encuentro entre los dos genios.

En 1747 fue invitado a la corte de Federico II el Grande en Sanssouci, donde uno de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, estaba al servicio del monarca como clavecinista de la corte.

Es interesante mencionar que se conserva un retrato de Bach que fue pintado en 1750, titulado “Volbach” lo interesante es que a través de éste percibimos al artista justo en sus últimos meses de vida. Bach murió de apoplejía a las 8 de la tarde del 28 de julio de 1750,

después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado John Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales. Bach había ido quedándose ciego hasta perder totalmente la vista. Pocas horas antes de fallecer la recuperó, pero luego murió de apoplejía. Actualmente se cree que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar. Según ciertos médicos, padecía de blefaritis, enfermedad ocular visible en los retratos de sus últimos años.

2.3 ANÁLISIS DEL PRELUDIO BWV 999 EN RE MENOR

Preludio: (es., it., del lat. *praeludium*, “algo que antecede”; al.: *Vorspiel*, fr.: *prélude*; in.: *prelude*).

Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra. Corelli comenzó sus sonatas de cámara con un preludio y después Couperin lo usó en sus *Concerts*. El término suele usarse para referirse a la obertura o escena introductoria de una ópera, sobre todo en las óperas de Wagner y Verdi. El *Prélude à “L'Après-midi d'un faune”* es un raro ejemplo de un preludio orquestal independiente no introductorio.

Un significado más importante del término “preludio” se refiere a un género musical para instrumentos solos, en especial de teclado. Los preludios de este tipo más antiguos se encuentran en los manuscritos para órgano del siglo XV, que contienen muchos *praeludia* breves como ejemplos de improvisación en la tonalidad de los cantores de la iglesia. El estilo improvisatorio ha sido vital dentro del concepto de preludio a lo largo de su historia (en francés y alemán, los verbos que se usan para improvisar son *préluder* y *praludieren*). En el siglo XVI unas piezas italianas de estilo y funciones similares se denominaron *ricercar*. A lo largo del siglo XVI, obras denominadas “preludio” o “ricercar” se independizaron de su función introductoria y en gran medida, era difícil distinguir las de otros géneros como la fantasía y la *toccata*. No obstante, los términos siguieron usándose y el carácter improvisatorio permaneció como elemento constitutivo importante.

En Francia el preludio para laúd tuvo un interés particular en el siglo XVII, llegando a desarrollar un estilo distintivo que dio como resultado una notación mínima de ritmo y metro con la altura de las notas perfectamente especificadas. Dichos *préludes non mesurés* se escribieron también para clavecín. En Alemania, bajo la influencia de las

toccatas de Frescobaldi y su discípulo Froberger, se desarrolló un tipo de prelude para órgano más firmemente organizado que culminó con los *praeludia* de Buxtehude. Dichas obras tuvieron como característica una sección inicial improvisativa, una sección fugal intermedia más estricta y una conclusión libre, aunque por lo general se extendieron con secciones contrastantes adicionales. Los preludios para órgano de Bach siguieron este modelo, con aumento de la noción escalar y la autonomía de la fuga. Bach siguió el ejemplo de Corelli en la composición de sus preludios, en lugar de las *ouvertures* que conformaron los primeros movimientos de sus suites para instrumentos solos, como las suites para violín, violonchelo y las *Suites inglesas* para clavecín.

En 1619 Praetorius registró diversos contextos en los que tienen cabida los preludios improvisados como antes de un coral cantado. Esto condujo al desarrollo del prelude coral, que alcanzaría su apogeo en las obras de Bach. Más importante aún fue la práctica de improvisar un prelude antes de ejecutar una fuga escrita. Para finales del siglo XVII algunos compositores ya antecedían sus fugas con preludios escritos, pero correspondió a Bach la labor de elevar el prelude y la fuga al nivel de un género en sí. La noción de un ciclo abarcando todas las tonalidades disponibles se usó por primera vez en los *passamezzos* para laúd de Giacomo Gorzanis (1567), mientras que John Wilson (década de 1640) compuso una serie completa de preludios para laúd o tiorba. Para el siglo XVIII en Alemania ya se habían editado varias series de versetos para órgano en los ocho modos eclesiásticos, preludios y fugas en muchas tonalidades, aunque no en todas. Sin embargo, *El clave bien temperado* (1722, 1738-1742) de Bach fue el primer ciclo para teclado en las 24 tonalidades, explorando una amplia gama de estilos en sus preludios. Uno de los aspectos más trascendentes de esta obra fue su carácter didáctico con ejercicios de técnicas compositivas y de ejecución.

Estas características fueron retomadas por muchos compositores del siglo XIX, quienes en su mayoría descartaron la fuga y se concentraron solamente en el prelude. Aquí nuevamente se percibe una línea muy tenue de las fronteras entre el prelude y la fantasía. Hummel fue el primero en publicar una serie de 24 preludios (op. 67, c. 1814-1815); no obstante, el ciclo de Chopin (op. 28. 1836-1839) se convirtió en el nuevo paradigma del género, que sería continuado por muchos otros compositores. En las manos de Chopin y

sus seguidores el preludio se desarrolló como una pieza para piano de carácter independiente, que sirvió para explorar diversas atmosferas expresivas y recursos técnicos. Importantes obras en homenaje a los preludios y fugas de Bach han sido compuestas por figuras como Mendelssohn, Liszt, Franck, Busoni, Hindemith y otros, mientras que el modelo de Chopin ha sido particularmente notable en preludios de Scriabin y Rajmaninov. Debussy se caracterizó por los títulos programáticos de sus preludios, recurso retomado por algunos compositores del siglo XX como Poulenc, Delius y Dutilleux. La corriente de vanguardia de mediados del siglo XX cultivó también el preludio independiente en obras como *Prelude for Meditation* para piano preparado (1944) de Cage y *Prisms*, “preludio aleatorio” para piano (1961) de Branimir Sakac.

PRELUDIO BWV 999 EN Dm.

La única fuente de esta obra es una copia de Johann Peter Kellner (1705-1772), titulada “*Prelude in C moll / Pour la Lute. / di / Johann Sebastian Bach.*” El manuscrito, que forma parte de un portafolio de preludios para teclado coleccionados por Kellner, está ahora en posesión de la *Staatsbibliothek zu Berlin*.

Esta obra es frecuentemente editada como el tercero de los llamados “12 pequeños Preludios para Principiantes” en la que los preludios de la colección de Kellner son combinados con aquellos pertenecientes a *Clavierbuchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Sin embargo, se distingue de los otros preludios por la designación para laúd en su título. Esta pieza es ejecutable en un instrumento de 11 órdenes, aunque su propósito inicialmente pudo haber sido para teclado en un estilo de laúd. Este estilo arpegiado de escritura es una evocación de varios preludios del *Das Wohltemperierte Clavier*, por lo que se podría suponer que Bach lo compuso durante su estancia en Cothen, ca. 1717-1723. Es un atractivo estudio de arpegio el cual ha sido, por largo tiempo, favorito de los guitarristas.

Este preludio está construido sobre un motivo rítmico-melódico generador de carácter uniforme, que se repite a lo largo de toda la pieza y que solo cambia en los dos últimos compases, los contrastes armónicos nos permiten determinar su estructura; es preciso notar que este preludio comienza en Dm y termina en su dominante A, que al ligarse con la Fuga que está en Am, crea un bello efecto armónico.

Compases	13 a 33
Estructura B	Motivo rítmico-melódico generador.
Tonalidad	Am/Am/F7/B°/E7/E7/Am/E7 Dm/Am E7/A° F7/E7 2 agr./F#°7 D#°7/B°7 4 agr./E7/F#°7 D#°7/E7 2 agr./Am/E7 4 agr. Dm/E7/G#°7 2agr./

15

18

21

24

V₃

IX₄

79

Compases	34 a 43
Estructura C	Motivo rítmico-melódico generador.
Tonalidad	A/G# ^o 2agr. B ^o /G# ^{o7} 2agr./A/A7 C# ^{o7} /Dm/G# ^{o7} 2agr./G# ^{o7} 2agr./A G# ^o /A//

The musical score consists of four staves of music, numbered 34 through 43. The notation includes various rhythmic values (eighth and sixteenth notes), rests, and fingerings (1, 2, 3, 4). There are also some specific markings such as 'i m a' above measure 37 and circled numbers 1, 2, and 3. The piece concludes with a double bar line at measure 43.

2.3.1 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS.

Como anteriormente, este preludio se basa en un motivo rítmico-melódico generador, que se ejecuta en arpeggio, para lo cual se proponen:

Sugerencias Técnicas:

Realizar “preparación” completa en la parte ascendente del arpeggio para mayor equilibrio en la mano derecha y mejor sonoridad.

Realizar “preparación” secuencial en la parte descendente del arpeggio para mayor equilibrio en la mano derecha y mejor sonoridad.

Practicar por separado los cambios en la mano izquierda antes de hacerlos con el arpeggio, con el propósito de dar fluidez a la obra.

“Apagar” las notas del bajo cuando lo indique la figura de silencio, esto con la intención de no saturar la sonoridad con cuerdas al aire y sus armónicos.

Sugerencias de Estilo:

Cambios de dinámica y timbre al repetirse el mismo acorde, para crear contrastes.

Evitar *glissandi* al hacer los cambios en mano izquierda, ya que este recurso no es propio del barroco.

Se sugiere una cifra metronómica entre 85 – 95 la figura de cuarto.

2.4 ANÁLISIS DE LA FUGA BWV 1000 EN LA MENOR.

Fuga: (*lat., it.: fuga; al.: fuge; fr., in.: fugue*).

Literalmente significa “huida” o “escape”. En música, el término se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de “persecución” entre las voces. Más que una forma fija, la fuga es un estilo de composición. Todas las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos de la fuga.

El tema principal se denomina “sujeto” y es expuesto por la voz que entra primero. Una vez presentado el tema completo, la segunda voz entra con el “sujeto” transpuesto a la dominante; esta entrada en la dominante se denomina “respuesta”. La tercera voz entra con el “sujeto” original pero en una octava distinta, y así sucesivamente. Esta sección inicial de la fuga se denomina “exposición” y concluye una vez que todas las voces han presentado al “sujeto” y la respuesta. Un recurso común es la alternancia de la misma versión del tema entre las voces, de manera que en una típica fuga a cuatro voces, cuando la soprano y el tenor llevan el “sujeto”, la contralto y el bajo llevan la respuesta o viceversa. Asimismo, es frecuente que las entradas alternen la secuencia del “sujeto” y “respuesta”. En ocasiones, la exposición finaliza con una presentación adicional del tema llamada “entrada recurrente”.

A la entrada de la segunda voz (con la respuesta), la primera voz desarrolla un contrapunto; de la misma manera, la segunda voz presenta un contrapunto a la entrada de la tercera voz (con el “sujeto”) y así sucesivamente. Cuando el contrapunto de la exposición es idéntico en cada voz se le denomina “contrasujeto” regular; cuando el “sujeto” (o respuesta) o el “contrasujeto” hacen las veces de bajo, se dice que el contrapunto es invertible. Al contrapunto adicional se denomina “contrapunto libre”, pero dicho material puede repetirse idéntico, como si se tratara de un segundo “contrasujeto”. En ocasiones aparece un “puente” entre las entradas sucesivas, casi siempre entre la segunda voz (respuesta) y la tercera (“sujeto”).

La respuesta puede ser “real” o “tonal”. Una respuesta “real” es aquella en donde el “sujeto” se traspone idéntico en la dominante; una respuesta “tonal” es la que presenta al

“sujeto” con algunas modificaciones. La respuesta “tonal” suele emplearse cuando al inicio del “sujeto” o cerca del mismo destaca una nota de la dominante; la respuesta a esta nota no se hace en la supertónica de la tonalidad original (transposición exacta) sino en la tónica. Del mismo modo a un salto interválico de la tónica a la dominante, corresponderá una respuesta “tonal” con salto de la dominante a la tónica. También se requiere una respuesta “tonal” cuando el “sujeto” finaliza en la tonalidad de la dominante. Por otra parte, una respuesta “real” modulará a la tonalidad de la supertónica, tonalidad muy alejada de la tónica a la que el “sujeto” regresará; para que la respuesta “real” pueda finalizar en la tonalidad de tónica original, es preciso realizar un ajuste.

Después de la exposición, muchas fugas continúan con una serie de episodios y entradas intermedias alternadas, estas últimas en tonalidades vecinas, que concluyen con una entrada final en la tonalidad de la tónica. Las entradas intermedias pueden incorporar elementos contrapuntísticos tomados de la exposición o bien introducir otros nuevos. En ocasiones, después de la exposición, el compositor genera interés acortando la distancia entre las entradas sucesivas del “sujeto”. Este recurso de superposición de las voces se denomina “stretto” (it., “cercano” o “comprimido”). Otros recursos técnicos son la inversión, la disminución, la aumentación y menos común, la retrogradación.

Algunas veces, uno o más “contrasujetos” pueden aparecer simultáneamente con el “sujeto” al comienzo de una fuga. Dicha fuga suele denominarse fuga doble, triple, etc., pero esta nomenclatura es más apropiada para designar una fuga en la que los sujetos independientes (segundo, tercero, etc.) van apareciendo en el curso de la misma y pueden subsecuentemente combinarse con el primer sujeto.

FUGA BWV 1000 EN Am.

Esta fuga existe en tres versiones: para laúd, violín y órgano. Para laúd las más significativas copias que han llegado a nuestros días son:

1. Copia titulada “*Fuga / del Signore Bach*” en tablatura para laúd por Johann Christian Weyrauch (1649-1771). *Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Sammlung Becker III. II. 4).
2. Transcripción de “*Pièces pour la luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach,*” a notación moderna de teclado por Carl Ferdinand Becker (1804- 1877)

3. Copia anónima del siglo XIX en notación moderna para teclado. *Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Poel. Mus. Ms. 30, 2). Copia de la transcripción de Becker.

El manuscrito autógrafo para violín y la confiable copia de Anna Magdalena Bach son las únicas versiones que pueden ser consideradas como auténticas. Los investigadores Ulrich Siegele y Dietrich Kilian del *Bach Institut* han cuestionado seriamente que Bach sea el autor de la versión para órgano¹⁴. Sin embargo, consideran que la versión de laúd probablemente habría sido basada sobre una transcripción original de Bach debido a su más alta calidad. No es posible determinar una fecha exacta para la versión de laúd; sin embargo, la versión autógrafa para violín es de, aproximadamente, 1720. Fue originalmente escrita en Gm, está a 4 voces y en compás de 4/4. Esta versión está en el mismo compás pero transportada a Am.

ESTRUCTURA GENERAL.

Compases	1 a 7	8 a 88	89 a 96
Estructura	Exposición: 4 voces en respuesta tonal y entrada recurrente al final.	Desarrollo: Episodio 8 a 16 Entradas intermedias 16 a 31. Episodio 33 a 54. Entradas intermedias 54 a 65. Puente 66 a 67. Episodio 68 a 82 Entradas intermedias 82 a 88.	Coda
Tonalidad	Am	Episodio: Am Entradas intermedias: Am-Em-Em-Am-Em. Episodio: Am-Em. Entradas intermedias: Dm-G-C. Puente: C-Am Episodio: Am Entradas intermedias: Am.	Am

¹⁴ Koonce, Frank (ed.), *Johann Sebastian Bach. The Solo Lute Works*, Neil A. Kjos Music Company, Second Edition, San Diego, CA 2002 p.viii.

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 7
Estructura	<p>Exposición: Inicia la exposición con la primera voz en la nota E (dominante), la segunda voz entra en el segundo compás en la nota A (tónica) en respuesta tonal, el contrasujeto y la segunda voz continúan contrapunteándose hasta el tercer tiempo del compás 4, donde inicia la tercera voz en la nota A (tónica) a una octava alta de la segunda voz, la cuarta voz se hace presente a partir del tercer tiempo del compás 5 en la nota D (subdominante) también en respuesta tonal, y se contrapuntea con el contrasujeto de la tercera voz; en el compás 7 se puede advertir una entrada recurrente del tema en el bajo en la nota A, que contrasta con el contrasujeto de la primera voz el cual aparece en notas dobles.</p> <p>En conclusión, se puede afirmar que esta exposición consiste en dos voces "principales" que serían la primera y tercera voces y sus respuestas tonales que serían las segunda y cuarta voces, con una entrada recurrente al final.</p>
Tonalidad	Am/ Am F Em/ Dm E7/Am Dm6 E7 Am/Em Am Dm/Dm4agr. Am Bm E7/ Am F Bm Em/

Compases	8 a 16 (primer tiempo)
Estructura	El desarrollo inicia con un episodio basado en su mayor parte en arpeggios; existe una presentación del tema en el segundo tiempo del compás 13 que da paso a un descenso cromático en la voz superior el cual conduce, a su vez a una cadencia típica en el compás 16.
Tonalidad	Dm E Am/E A7/Dm G/C7 Am7 F#m Bm Am/E7 Am7 Fm7/E Am Dm7 G/Cau7m F C#° Dm Em Dm C/ G#° Am B°7 E/Am

The musical score consists of four staves of music. The first staff has lyrics above it: *p m i m a i m a i p m i p*. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many slurs and fingerings. Above the first staff, there are lyrics: *p m i m a i m a i p m i p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *f*. There are also some circled numbers and other markings throughout the piece.

Compases	Compás 16 (primer tiempo) a 31
Estructura	Sección de entradas intermedias del sujeto, la primera inicia en Am con el sujeto en la nota E en el contratiempo del compás 16, al tercer tiempo del compás 22, esta entrada intermedia es muy similar a la exposición. La siguiente entrada intermedia está en Em empieza con el sujeto en la nota B y abarca del contratiempo del tercer tiempo del compás 22 al tercer tiempo del compás 26, posteriormente inicia otra entrada intermedia en Am con el sujeto en la nota E. Otra entrada intermedia en Am y el sujeto en la nota D se puede apreciar en el contratiempo del tercer tiempo del compás 28 hasta el tercer tiempo del compás 30. Última entrada intermedia en Em, el sujeto empieza en la nota B y está presente del contratiempo del tercer tiempo del compás 30 al 31
Tonalidad	Am/Am F Em/Dm G Em7 Am/G Em Dm/C Dm G/Dm E7 Am/G Em Bm/Em Bau7 Em F#°7 Em/Am Em F#7 B7 Em/Am7 B C7m F#°7/ Em B Em/Em E Am/B C#° Dm Bm/E7 Am Em/F#°7 D Em/C7 F#°7 B7 Em/

The image displays handwritten musical notation for guitar, consisting of three staves. The top staff shows a sequence of chords and fingerings: Am (1-2-3-4), F (1-2-3-4), Em (1-2-3-4), Dm (1-2-3-4), G (1-2-3-4), Em7 (1-2-3-4), Am/G (1-2-3-4), Em (1-2-3-4), Dm/C (1-2-3-4), Dm (1-2-3-4), G/Dm (1-2-3-4), E7 (1-2-3-4), Am/G (1-2-3-4), Em (1-2-3-4), Bm/Em (1-2-3-4), Bau7 (1-2-3-4), Em (1-2-3-4), F#°7 (1-2-3-4), Em/Am (1-2-3-4), Em (1-2-3-4), F#7 (1-2-3-4), B7 (1-2-3-4), Em/Am7 (1-2-3-4), B (1-2-3-4), C7m (1-2-3-4), F#°7/ (1-2-3-4), Em (1-2-3-4), B (1-2-3-4), Em/Em (1-2-3-4), E (1-2-3-4), Am/B (1-2-3-4), C#° (1-2-3-4), Dm (1-2-3-4), Bm/E7 (1-2-3-4), Am (1-2-3-4), Em/F#°7 (1-2-3-4), D (1-2-3-4), Em/C7 (1-2-3-4), F#°7 (1-2-3-4), B7 (1-2-3-4), Em/ (1-2-3-4). The middle and bottom staves show melodic lines with various fingerings and accents, including circled numbers 2 and 3.

Compases	32 a 54 (primer tiempo)
Estructura	Segundo episodio, el cual comienza con un pasaje cromático en la voz superior y abarca del compás 32 a la mitad del compás 37, en donde la melodía pasa al bajo hasta el compás 40, nuevamente la melodía pasa las notas agudas, ahora en intervalos de tercera y sextas, con un pedal en E, este pasaje desemboca a otro de arpeggios que inicia en el compás 44 y termina hasta el compás 54.
Tonalidad	Am Em F#°7 B/E7 A Dm7 G/C7 F B7 B7/Em B7 C G#°/Am G D# Em D#/B7 Em Am6agr. Em2agr. Am6agr. Em2agr./D#° Gau7M D#° Em F#m Em/ F#m7 B7/Em D#° Em F#m G Am G F#m/Em D#°m Em F#m G F#m G C#m/D#°m C#m D#°m Em F#m Em F# Em/D#°m C#m D#°m Em F#m Em D#°/Em E7/ Am A7/Dm D7/G C7/F B°/A7 Gm7 Am E°7/ A7/Dm/Bb/E7/Dm G#° F#m/A7

The musical score consists of three systems of notation. The first system shows a melodic line with a chromatic run in the upper register, starting with a 4-finger pattern. The second system continues the melodic line, incorporating a descending chromatic passage and a section with a pedal point on E. The third system features a series of arpeggiated chords, with a final chord marked with a circled 5. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings.

Compases	54 (contratiempo del primer tiempo) a 65
Estructura	Otra serie de entradas intermedias, la primera inicia en Dm con sujeto en la nota A, a partir del contratiempo del primer tiempo del compás 54 hasta el primer tiempo del compás 57. Posteriormente se aprecia una segunda entrada intermedia ahora en G con sujeto en la nota D, muy corta del compás 57 al 58, las cuatro entradas restantes están en C con el sujeto en la nota G en el contratiempo del primer tiempo del compás 58; después el sujeto en la nota C en el contratiempo del primer tiempo del compás 60; posteriormente el sujeto en la nota D en el contratiempo del primer tiempo del compás 61; la última entrada intermedia de esta sección con el sujeto en la nota E en el contratiempo del primer tiempo del compás 63 hasta el compás 65
Tonalidad	Dm A4agr. C#° E/Dm A74agr. A7/Dm Ebm G#° A/Dm Dm72agr. F#m/G G C Dm/E7 Am7 Am74agr. G7/C B° A B° A/Dm Dm C B° C Dm/ G7 C F7 B° E7 Am Dm7 G/C Em Am7 F Em B° C/B C Am7 G7 C/ F7 G C G7/

The image displays a musical score for guitar, consisting of two parts labeled VII and IX. Part VII is a sequence of chords and melodic lines, starting with a Dm chord and a melodic line in the treble clef. The chords listed in the table above correspond to the notation in the score. Part IX is a similar sequence, starting with an F#m/G chord and a melodic line in the treble clef. The score includes various musical notations such as accidentals, stems, and fingerings.

Compases	66 y 67
Estructura	Puente: En el compás 66, escala de C con pedal en la nota E. En el compás 67, escala de Am natural en los dos primeros tiempos y escala de Am armónica con pedal en la nota D en los dos tiempos restantes
Tonalidad	C/ Am

Compases	68 a 82
Estructura	Último episodio que comienza con arpeggios, del compás 68 al 76, posteriormente la melodía pasa a las notas agudas con un motivo que nos recuerda al sujeto, para dar paso a un descenso cromático muy parecido al que está presente en los compases 33 a 35 del primer episodio; se puede advertir en los compases 80 y 81 una melodía en dieciseisavos que conduce a la última serie de entradas intermedias.
Tonalidad	E7 Am E° F/C Dm Am Dm/E7/E7/Am/E7/Am/ D#°7/E C F7 B°/E7 Am F7 B/E7 F#m D7 Em/ C7 G#° B7 Em7/ A7 Dm/G#7/C

Compases	82(contratiempo del primer tiempo) a 88
Estructura	En esta sección solo se aprecian dos entradas intermedias ambas en Am, la primera, el sujeto en la nota E, en el contratiempo del primer tiempo del compás 82; la segunda el sujeto también en la nota E a una octava baja de la entrada anterior, a partir del contratiempo del tercer tiempo del compás 84 hasta el compás 88, en donde un acorde de dominante anticipa la coda.
Tonalidad	C#° Dm C#° B°/E7 Am E7 Am G#° Am/D#°7 E7 Am/Am E7 A7 Dm/G7 C F7 G#° Dm/E7 Am B° C E/G#°7 Am B7 Am E7 E

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of notation. The first system is a close-up of a specific passage, with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 indicating fingerings. The second system shows a full line of music with various techniques like triplets, slurs, and dynamic markings (p, m). The third system continues the piece with similar notation and includes a trill (tr) and a fermata (f).

Compases	89 a 96
Estructura	La coda empieza con arpeggios del compás 89 al 92, luego se aprecia un descenso cromático tanto en la línea melódica superior como en la inferior. En el penúltimo compás, sobre un acorde de dominante se aprecia una serie de ligados en secuencia descendente que terminan en un acorde de D#7. En el ultimo compás la cadencia se prepara a partir de un acorde de Am con segunda agregada seguido de un sietillo que da paso a un acorde de E para posteriormente pasar a un trino que resuelve a un acorde de la Am de 2 tiempos
Tonalidad	Am B°7 A7/Dm E7 Am/Dm7 E7/Am7 Dm/E7/ E7/F#m7 Dm/E7 D#7/Am2agr. E Am//

The image shows a handwritten musical score for measures 89 to 96. It consists of four staves of music written in treble clef with a 3/4 time signature. The notation includes arpeggiated chords, chromatic descents in both the upper and lower lines, and various ornaments such as trills and grace notes. Fingerings and breath marks are indicated throughout the piece.

2.4.1 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

De las formas musicales del periodo Barroco, la Fuga, es de las más complejas de interpretar debido a su carácter polifónico, ya que el ejecutante debe poseer la técnica suficiente para resaltar el sujeto, contrasujeto, etc., así como un conocimiento teórico que le permita identificar el número de voces que intervienen, estructura, modulaciones etc., tomando en cuenta lo anterior me permito hacer las siguientes recomendaciones:

Sugerencias Técnicas:

Uso del tirado, esta técnica permite conducir las voces, ya que el apoyado las apagaría.

Empleo de la “campanella”.

“Preparación” completa en arpeggios ascendentes para tener mejor equilibrio y sonoridad.

“Preparación” secuencial en arpeggios descendentes para tener mejor equilibrio y sonoridad.

Identificar y estudiar las voces por separado, para una mejor comprensión de la polifonía.

Digitar ambas manos y estudiar por separado, con el propósito de resaltar adecuadamente las voces.

Analizar y determinar el número de voces, sujetos, episodios, entradas intermedias, coda, etc., para tener una mejor comprensión de la estructura, que facilite el proceso de memorización.

Sugerencias Interpretativas:

Contrastes dinámicos por secciones, con sutiles inflexiones, sin llegar a “crescendos” y/o “diminuendos” que son propios del barroco.

Ornamentación propia de la época.

Resaltar las voces correspondientes a los “sujetos”.

“Quebrar” los acordes E7 del compás 95 y el de Am2agr. del 96 para acrecentar la sensación suspensiva.



Mauro Giuliani (1781-1829)

3. Grande Ouverture Op. 61 en la mayor para guitarra.

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

El Clásico

En el siglo XVIII cobra importancia el papel de *la razón*, término que en tal contexto, según Gombrich, se refiere a: “el pensamiento claro y consciente acerca de las personas y la naturaleza.”¹⁵ Cabe señalar que no desaparece la idea de Dios, de hecho ésta es el fundamento de la razón humana y de la igualdad entre los hombres: “Toda persona, en cuanto ser creado y dotado de razón por Dios, posee derechos que nadie puede ni debe arrebatarse.”¹⁶ De esta idea se deriva otra: la tolerancia. Es decir, si todos los hombres tenemos en común la razón, entonces somos esencialmente iguales; y si lo somos, debemos tratar como tales a aquellos que, en otro sentido, son distintos de nosotros.

Las ideas recién dichas son el núcleo del pensamiento ilustrado, y se expresan en hechos concretos, por ejemplo: en Alemania, la última mujer considerada bruja fue llevada a la hoguera en 1749, mientras que en Suiza la última fue quemada en 1783.¹⁷ Por su parte, Federico el Grande, rey de Prusia, suprimió la tortura y procuró que ricos y pobres fueran tratados como iguales en los tribunales. María Teresa de Austria también hizo lo primero y trató de aliviar la vida de los campesinos; su hijo, José II, quien gobernó como emperador junto con ella, fue más radical, puesto que dio fin a la pena de muerte.

Cabe preguntarnos por qué Federico el Grande, María Teresa y José II de Austria, así como Catalina la Grande de Rusia, fueron llamados *déspotas ilustrados*; según Chriz Brazier, esto se debe a “que aligeraban su autocracia despiadada y belicismo absurdo con un vivo interés por el arte, la música y la filosofía.”¹⁸ Es necesario aclarar que, como hemos dicho, en los tiempos de la Ilustración sí hubo cambios concretos, pero no se trataba de transformaciones en la estructura política o económica, salvo en el caso de Francia, como veremos más adelante. De cualquier manera, resalta, como otra característica fundamental de esta época, el interés de los gobernantes en el cultivo de las artes y el pensamiento filosófico.

¹⁵ Gombrich, Ernst H, op. cit., p. 241.

¹⁶ Ibid., p. 242.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Brazier, Chris, *Historia del mundo*, Interpón Oxfam, Barcelona, 2008, p.12.

De 1760 a 1801, el monarca de Gran Bretaña fue Jorge III. Precisamente durante su reinado, se llevó a cabo la independencia de las colonias británicas de Norteamérica. Éstas no estaban unificadas en cuanto a creencias religiosas o políticas; es decir, en algunas dominaba la influencia protestante y en otras, la católica; por otra parte, algunas empleaban un gran número de esclavos, mientras que otras, como Virginia, se pronunciaban contra la esclavitud. Lo que unificó a estas colonias fue la ambición de la corona británica, pues: “se les recaudaban impuestos sin concedérseles ninguna voz en la manera de gastar estos impuestos.”¹⁹ Aunque ya había cierta inconformidad en los pobladores de las colonias, el detonante fue una medida legislativa que favorecía a la East India Company londinense a expensas de un embarcador norteamericano.

Liderada por Benjamin Franklin y George Washington, la lucha por la independencia de las colonias de Norteamérica estalló en 1775. El resultado fue exitoso, lograron vencer a las tropas británicas, de modo que se constituyó una federación de estados que, en 1776, instauró una constitución con base en el pensamiento ilustrado. Sin embargo, cabe señalar que estos principios no fueron aplicados a los indios nativos de Norteamérica, quienes en 1830 fueron obligados a vivir en tierras que los blancos no querían y aniquilados en caso de salir de éstas.

Curiosamente, en Francia, las ideas de la Ilustración no llegaron al terreno de la práctica durante los reinados de Luis XV y Luis XVI; según Gombrich: “los campesinos tenían que matarse trabajando y los burgueses pagaban enormes impuestos, mientras que los nobles derrochaban o se jugaban el dinero en la corte...”²⁰ Así, el pueblo se encontraba muy inconforme, debido al despilfarro y al hecho de que la aristocracia y el clero no pagaran impuestos.

En 1787, la monarquía estaba en bancarrota, por lo cual, dos años después, en 1789, el monarca convocó a una asamblea en Versalles, misma que estaba integrada por nobles, clérigos y comunes. A través de ella, el pueblo pudo manifestar su descontento; de hecho, los comunes tomaron el control y le llamaron Asamblea Nacional. Es necesario aclarar que en ese momento, los inconformes no tenían la intención de derrocar al rey, sino de

¹⁹ Wells, H.G, op. cit., p. 206.

²⁰ Gombrich, Ernst H, op. cit. p. 247

conseguir mejoras, como en los otros estados europeos que mencionamos anteriormente. No obstante, como es de suponerse, el descontento y arrebatos populares causaron enojo a Luis XVI, quien mandó llamar tropas desde las provincias. Entonces, como reacción, el pueblo se sublevó y tomó la prisión de La Bastilla. Este acto marca el inicio de la Revolución Francesa.

La sublevación del pueblo se extendió por toda Francia: se quemaron las casas de los nobles, se abolieron los títulos (varios de los titulares fueron asesinados o desterrados), así como la servidumbre, lo cual trajo consigo una condición de igualdad; también se pretendió una auténtica representatividad democrática, lo cual deja verse en la siguiente cita: “Todos los franceses podían ocupar cualquier cargo, todos debían tener en el Estado idénticos derechos y deberes, los *derechos del hombre*, como se les llamó entonces. El pueblo declaró la asamblea, único soberano; y el rey, sólo su delegado.”²¹ Asimismo, se repartieron los bienes de la iglesia entre los campesinos, se prohibió la tortura, el encarcelamiento arbitrario, las persecuciones por herejía, y se formaron nuevos tribunales de justicia; todo esto implicó importantes reformas en el código penal. En suma, como dice H.G Wells: “En un solo mes se produjo el colapso del antiguo y decadente sistema aristocrático.”²²

Con Danton y Robespierre como líderes, continuó la lucha por hacer efectivos, en Francia, los principios de la Ilustración, con el lema: “libertad, igualdad y fraternidad.” Cuando Luis XVI intentó pedir ayuda a los extranjeros, fue condenado a muerte, junto con María Antonieta. No sólo ellos fueron asesinados. Es innegable que hubo numerosas ejecuciones en manos del Tribunal revolucionario; de hecho, en ese contexto comenzó a utilizarse la guillotina; dice Wells: “Se guillotina a la reina, se guillotina a la mayoría de los adversarios de Robespierre; se guillotina a los ateos que sostenían que era falso que existiese un Ser supremo; día tras día, semana tras semana, esta nueva máquina infernal fue segando cabezas y más cabezas.”²³ Finalmente, el mismo Robespierre fue condenado a muerte.

²¹ Ibid., p. 251.

²² Wells, H.G, op. cit., p. 210.

²³ Ibid., p. 211.

A pesar de las ejecuciones por parte del Tribunal revolucionario, no puede negarse el valor de los ideales de la Revolución Francesa, así como los resultados concretos que hemos mencionado. No obstante, los frutos de esta lucha fueron prácticamente anulados, primero con el ascenso al trono de Luis XVIII (hijo del decapitado Luis XVI); después, con el golpe de Estado de 1799, dirigido por Napoleón Bonaparte, sobresaliente general que en tal año se declaró cónsul. Debido a su ambición, en 1804 se hizo coronar en Francia, así como en Italia. Movidas por el temor a una invasión, Alemania, Austria, Rusia y Suecia se aliaron contra Napoleón; sin embargo, gracias a su gran habilidad en estrategias bélicas, éste derrotó a los países aliados, tras lo cual se adueñó prácticamente de toda Europa. Y fue precisamente su ambición la que lo llevó a la derrota; en el año de 1812 invadió Rusia y fue derrotado por el ejército ruso. Además, Alemania y Suecia volvieron a sublevarse; finalmente, Napoleón abdicó en 1814.

Tras el derrocamiento de Napoleón, las fuerzas revolucionarias estaban prácticamente aniquiladas. No sólo en Francia, sino en general en Europa hubo una tendencia a reestablecer los privilegios monárquicos y a reducir la libertad de pensamiento. De hecho, en España se restauró la Inquisición.

Otro rasgo importante de esta época es el avance técnico que permitió la construcción de máquinas: en 1769, el trabajador inglés Watt patentó la máquina de vapor; la cual fue de suma importancia para que, en 1807, el primer barco de vapor viajara de Nueva York hacia una isla vecina. Otro gran invento fue la primera locomotora, inventada en 1814 por el inglés Stephenson; gracias a esta máquina, en 1821 se inaugura la primera línea ferroviaria.²⁴ El conocimiento científico y técnico que hizo posible la construcción de distintas máquinas (entre las que cabe señalar el telar mecánico) fue determinante en el porvenir de la economía occidental, puesto que los dueños de estos artefactos pudieron producir en serie, aumentar sus ventas y reducir el dinero invertido; mientras que los zapateros, tejedores y herreros fueron desplazados, dicho en otras palabras: los oficios desaparecieron. Este fenómeno es conocido como la Revolución Industrial; piedra angular de la economía de los siglos posteriores.

²⁴ Ibid., p.269.

En la música el Clasicismo se caracterizó por:

Una textura más ligera y clara; menos complicada que la música del Barroco. Con tendencia general hacia la homofonía, pero sin olvidar el contrapunto en lo absoluto.

Se otorga importancia a la gracia y belleza, a la proporción y el balance, a la moderación y el control; pero sobre todo, al carácter pulido y elegante con un equilibrio perfecto entre la expresividad y la estructura formal.

Mayor variedad y contraste de materiales musicales dentro de una pieza: melodías, tonalidades, ritmos, dinámicas; ahora se utiliza el *crescendo*, el *diminuendo*, el *sforzando*; cambios frecuentes de timbre y carácter.

La orquesta crece y alcanza mayor un equilibrio; la sección de maderas adquiere autonomía; el bajo continuo cae en desuso.

El piano reemplaza al clavicémbalo por tener una capacidad expresiva mucho más poderosa, incluso de producir *crescendos* y *diminuendos* graduales, contrastes súbitos entre *forte* y *piano*, y entre *staccato* y *legato*; la textura de las primeras obras para piano es más bien ligera y rala (Haydn, Mozart), posteriormente se enriquece y profundiza, adquiriendo mayor potencia y sonoridad (Beethoven).

La importancia de la música instrumental aumenta. Los tipos principales son: la sonata clásica, la sinfonía, el concierto, el trío y cuarteto de cuerdas. Los tipos principales de música vocal son la misa y la ópera.

La forma sonata es la estructura o forma musical de mayor importancia; se utiliza casi siempre para componer el primer movimiento de trabajos de gran envergadura; a veces también se utiliza para otros movimientos y para piezas individuales como las oberturas.

3.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Mauro Giuliani (1781-1829)

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano nació el 27 de Julio de 1781 en Bisceglie, Italia; y murió el 8 de Mayo de 1829 en Nápoles, Italia. Sus padres, Michele Giuliano y Antonia Tota, lo bautizaron al día siguiente de su nacimiento en la iglesia de San Adoeno de Biscoglie. Tanto las fechas como los lugares de su nacimiento y óbito constan erróneamente en multitud de tratados, dándole como nacido en Barletta, Bari, Bolonia y otros lugares, así también las fechas en las que se estima su nacimiento varían desde 1780 hasta 1790; además de eso, se desconocía la exactitud de los datos de su fallecimiento; se dice que fue en diversos lugares, pero sobre todo en Viena, entre 1828 y 1840. Thomas F. Heck dejó definitivamente zanjada la cuestión en 1971, demostrando documentalmente los lugares y fechas auténticos. Cabe señalar que el músico modificó su nombre: de Mauro Giulano a Mauro Giuliani.

Sus estudios comienzan desde muy temprana edad. En su infancia, Mauro Giuliani estudia la flauta y la guitarra, y compone varias obras; entre ellas, una *Misa*, cuando contaba tan sólo con dieciséis años de edad. Su hermano Nicola también fue músico y autor de algunas óperas, ejerciendo en San Petersburgo como profesor de canto.

Mauro Giuliani desposa a María Giuseppa de Mónaco, y el 17 de mayo de 1801, cuando él todavía no ha cumplido los veinte años, el matrimonio tiene un hijo que es bautizado el mismo día en la iglesia de Santa María de Barletta (prov. de Bari) con el nombre de Michele Giuseppe. Posteriormente, viaja a Nápoles y Bolonia, y en 1806, dejando a su familia en Barletta, parte para Austria y se instala en Viena. No parecen confirmados sus viajes a través de toda Europa, aunque estos han sido citados por muchos biógrafos.

Viena es, en esta época, la capital europea de la música; Giuliani pronto se da a conocer, se introduce en los medios musicales de la ciudad, se relaciona con la nobleza, ejerce como profesor de guitarra, publica obras, da conciertos, y es aplaudido y estimado por público, crítica y músicos. Obtiene el favor de la archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, de quien es "Virtuoso Honorario de Cámara" y profesor de guitarra, y de quien más adelante recibirá el título de "Caballero del Lirio".

Entre sus alumnos, además de la propia archiduquesa, se cuentan los príncipes de Hohenzollen, el conde Georg Waldestein y el duque de Sermoneta, así como los guitarristas Horetzki, Bobrowicz y otros. En esta época, los conciertos públicos suelen utilizar la fórmula de presentar a varios solistas distintos en la misma velada; en recitales de este tipo y en las *Nachtmusiken* que se organizaban en el Jardín Botánico Real de Schonbron, Giuliani comparte los aplausos con los músicos más célebres del momento. Asimismo, cabe decir que hizo amistad con Moscheles, Mayseder, Hummel, Spohr, Weber, Diabelli, Schubert, Beethoven y otros.

En 1813, colabora en el estreno de la *VII Sinfonía* de Beethoven, junto con Hummel, Meyerbeer y Moscheles. Ignoramos qué instrumento tocó Giuliani, quizás la flauta; Beethoven les agradecerá su ayuda por medio de una carta publicada en los periódicos de Viena.

Al llegar a la capital del Danubio, Giuliani entabló una relación sentimental con una mujer de la que poco sabemos, cuyo apellido era Willmuth. Con ella, tiene una hija, María, que nace en 1807. Se ha supuesto que la madre murió de parto, por lo que Giuliani se hizo cargo de la niña. Durante el invierno de 1811-12, hace un viaje a Italia, lleva su familia a Viena y, en 1813, nace otra hija, Emilia. Ella y su hermana, María Willmuth, estudian juntas y son buenas amigas a lo largo de sus vidas. Tanto Michele como Emilia practican la guitarra; de hecho, ella actúa, siendo muy joven todavía, en Nápoles, sola o con su padre, mientras que Michele es llevado por su padre a los cenáculos musicales de la capital austríaca.

En el verano de 1819, Mauro Giuliani abandona definitivamente Viena. En septiembre de ese mismo año, la policía austríaca se lleva sus muebles para subastarlos con el fin de saldar una deuda contraída con un tal Jakob Scholze.

Las huellas de Giuliani en Italia se siguen con facilidad gracias a su correspondencia y a la constatación en la prensa de sus recitales. Sabemos que viaja por diversas ciudades ofreciendo conciertos, y que en 1820 está en Roma, donde traba amistad con Rossini y con Paganini. Hacia octubre o noviembre de 1823, se instala en Nápoles. Muy posiblemente trae cartas de recomendación de su antigua protectora, la archiduquesa

María Luisa, cuyo abuelo materno era el rey Ferdinando I de Nápoles. Él fallece en 1825, sucediéndole Francesco I.

En 1826, Mauro Giuliani, se deja escuchar en la residencia real de Portici ante el nuevo rey y la corte. Sigue dando recitales, compone, edita sus obras, y a través de sus cartas nos enteramos de que trató de volver a Viena y de que intentó realizar un viaje a París, sorprendiéndole la muerte cuando aún era relativamente joven, sin haber conseguido ninguna de ambas cosas.

Se ha dicho y escrito reiteradamente que Mauro Giuliani estuvo en Londres, en París, incluso en Moscú, pero todo ello no ha podido comprobarse; en cuanto al último dato, parece una confusión con su hermano, quien, como se ha dicho, residía en Rusia. La noticia del óbito en el *Giornale del Regno delle Due Sicile*, el 14 de mayo de 1829, lo califica como "famoso suonator di chitarra, che si trasformava nelle sue mani in un istrumento emulo del Varpa, dolcemente molcendo i cuori"),

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

Su obra encierra un enorme interés. Digamos, ante todo, que se le atribuye el haber sido el primero en escribir para guitarra "polifónicamente", es decir: dirigiendo las plicas de las notas en distintos sentidos con el fin de indicar con más precisión las diferentes voces de la obra a ejecutar. (A su hija Emilia se le ha querido atribuir la "invención" de los "armónicos" en la guitarra.)

Como la mayoría de los guitarristas de esta época, Giuliani se interesó también por el aspecto pedagógico del instrumento; ya su *Op. 1* es un "Método práctico per chitarra en 4 parti" (1798). Muy prolífero, aparte de sus numerosos estudios y ejercicios, nos dejó un impresionante catálogo que comprende tanto obras para guitarra sola como para esta incluida en la música de cámara y tres conciertos (en las camerísticas, algunas para *chitarra terza*).

La obra completa de Mauro Giuliani está siendo hoy editada facsímil por Tecla Editions, de Londres, recogida por Thomas F Heck, quien es, sin lugar a duda, el mayor erudito

sobre Mauro Giuliani. De hecho, en 1970, elaboró una tesis en la Universidad de Yale, en dos volúmenes, con el título "The Birth of the Classic Cuitar an its Cultivation in Vienna, reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani"; Thomas F. Heck prosiguió desde entonces sus investigaciones, publicando sus resultados en revistas especializadas como *Guitar News*, *Guitar Review*, *Soundboard*, *Il Fromino*, etc. Para finalizar esta breve exposición sobre la vida de Giuliani, un dato curioso: la primera verdadera revista guitarrística que conocemos, editada en Londres en 1833, lleva por título *The Giulianiad*, en homenaje al guitarrista italiano. Asimismo, en 1983, se editó en Alemania otra revista: *Nova Giulianiad*.

3.3 ANÁLISIS DE LA “GRANDE OUVERTURE“ Op. 61 EN LA MAYOR.

Obertura: Pieza de música instrumental compuesta como introducción de una ópera, oratorio, ballet o cualquier otra obra dramática, o bien como pieza independiente de concierto. En el periodo barroco el título “Ouverture” se empleaba en ocasiones para una suite para teclado o para orquesta (Bach), o bien para su movimiento inicial. En la Inglaterra del siglo XVIII, el término “Ouverture” se usaba como sinónimo de sinfonía (como en las *Sinfonías “Londres”* de Haydn).

Se podría hablar de dos tipos principales de obertura: la obertura dramática y la obertura de concierto. La primera tuvo su origen en los espectáculos dramáticos del siglo XVI y las primeras óperas y oratorios de principios del siglo XVII que, carecían de algún tipo de introducción o comenzaban con fanfarrias de trompetas y otros llamados breves para captar la atención, como la *tocata* inicial de *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607). Conforme la ópera y oratorio se desarrollaron y adoptaron formas organizadas, la introducción también evolucionó. Las óperas de mediados del siglo XVII solían comenzar con una introducción lenta en tiempo binario, estableciendo el modo normal de obertura que, a través de su asociación posterior con las óperas de Lully y otros compositores de ópera francesa, se denominó obertura francesa. Su forma convencional (como la obertura del *Mesías* de Handel) se caracteriza por un comienzo grave y en ocasiones majestuoso, con abundantes figuras rítmicas con puntillo y suspensiones, que desemboca en una sección viva y rápida, a veces en estilo fugado, que por lo general termina con una recapitulación de la atmosfera de la primera sección. Después de estas dos secciones puede seguir un movimiento de danza en tiempo lento moderado (como el minueto de la obertura de *Samson* de Händel) o bien la recapitulación completa de la primera sección.

Hacia finales del siglo XVII apareció en Nápoles un tipo de obertura tripartita, bajo el patrón rápido-lento-rápido, conocida con el nombre de obertura italiana, aunque recibía invariablemente el título de “Sinfonía”. Esta forma fue el ancestro tanto de la sinfonía clásica –en la que tres secciones se convirtieron en tres movimientos individuales completamente desarrollados, complementados con una introducción lenta y un minuet con trío-, como también de la obertura de ópera clásica, en la que los movimientos segundo y tercero se redujeron en un principio para después desaparecer.

Por su parte, los orígenes de la obertura de concierto se remontan a la interpretación en concierto de oberturas operísticas como piezas individuales, en específico de las óperas tardías de Mozart, las compuestas por Beethoven para los dramas teatrales de Goethe (*Egmont*) y de Collin (*Coriolano*) y las oberturas *Leonora* en un principio escritas para su ópera *Fidelio*, pero finalmente descartadas. Otras oberturas de concierto tempranas del siglo XIX fueron “ocasionales” (*Die Weihe des Hauses*) o abstractas (en “el estilo italiano” de Schubert); sin embargo, las piezas descriptivas como *Las Hèbrides* y *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y *Carnaval romain* de Berlioz, son las que en realidad tipifican la obertura de concierto romántica. Algunas de estas piezas fueron escritas para conmemorar ocasiones especiales (*Obertura 1812* de Tchaikovski, *Obertura Festival Académico* de Brahms), otras se inspiraron en la literatura o el arte (*Le Roi Lear* de Berlioz; *Hunnenschlacht* de Liszt), otras más como la *Obertura trágica* del mismo Liszt no tiene referencias extramusicales.

Unas pocas oberturas son narrativas y programáticas, pero en general la obertura de concierto suele ser una pieza de carácter dentro de las mismas formas clásicas que la obertura dramática. Conforme a lo largo del siglo XIX la actitud romántica de abordar la forma y la expresividad adoptó tintes más libres, la obertura de concierto abrió paso a la forma más libre, maleable y elegante del poema sinfónico o poema tonal desarrollado por Liszt y llevado a la madurez por Richard Strauss. No obstante, algunos compositores como Elgar optaron por seguir usando el término obertura.

Grande Ouverture Op. 61

Mauro Giuliani fue uno de los más celebrados guitarristas de su generación y un compositor prolífico para la guitarra. Su técnica le permitió explotar las cualidades dramáticas de la guitarra en obras de gran escala, de las cuales la Grande Ouverture es un buen ejemplo. En lo personal considero que esta pieza musical es muy “idiomática” para la guitarra, es decir que el instrumento luce sus cualidades sonoras.

Gran parte de las obras del período Clásico están estructuradas a partir de la forma sonata, y esta obra de Giuliani no es la excepción.

ESTRUCTURA GENERAL.

Compases	1 a 15	16 a 86	87 a 123	124 a 184	185 a 216
Estructura	Intro.	A Exposición a b c	B Desarrollo a b	A' Reexposición a' b' c'	Coda
Tonalidad	Am	A E	C	A	A

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 15
Estructura Introducción	Introducción en la tonalidad de Am, con indicación de <i>Andante Sostenuto</i> , podríamos dividirla en 2 partes, la primera con acordes, figuras con puntillo y doble puntillo, que va del compás 1 al primer tiempo del compás 8. La segunda partes, contiene un pedal con la nota E, sobre el cual se percibe una secuencia en figuras de dieciseisavos que se presenta cuatro veces y culmina en compás 15 en un acorde de E.
Tonalidad	Am/E G7/Bm E/F/F C7/F Fau/Dm D#°/E G7/ Am B/E E7/Am/E Am E7/E Am Bm/E Am4agr. E Am4agr. E Am4agr./E Am4agr. E Am4agr. E/

Andante sostenuto

Compases	Anacrusa al 16 a primer tiempo del 47
Estructura A a	La exposición inicia en la tonalidad de A, con una melodía ágil y dinámica; la indicación de agógica es <i>Allegro Maestoso</i> .
Tonalidad	Bm4agr./F#m Am4agr.# E A7/D A D4agr. A/ D A D4agr. A/D A D A/G#m A G#m A/D/C#° D A E/A D A Bm7/A D A Bm7/A D A E7 A D E D/ E7/E7/A D A E7/ A D A E7/ A D A E7/A D A E7A D E D/E7/E7/A D D# E7/A D#° E7/A C#7/ F#m escala por octavas B7/E escala cromática/ C/C/C A#°/B G#m/B7 E B7 G#m/Bm7 y 5au Bm7 y 5nat. E Em/B

Allegro maestoso

Compases	47(segundo tiempo) a 59 (primer tiempo)
A b	Parte intermedia de la exposición, se aprecia una modulación a la dominante; la indicación de agógica es <i>dolce</i> , la melodía se vuelve tranquila y delicada.
Tonalidad	A#/B/E#m°/escala/E/E/E/E/B7/B7/B7/B7 B7/E

Compases	59 (segundo tiempo) a 86
Estructura A c	Última parte de la exposición, continua la modulación en la dominante, se aprecia una serie de notas en terceras sobre un pedal en la nota E, que da paso a una serie de arpeggios ascendentes y descendentes que concluyen en el acorde de E.
Tonalidad	Eau. A E A Fx/E Fx E E A Eau A Fx/E E F#m7 E A A B A/E F#m7 E A A B A/E F#m7 E A B B/ E C E A#7 C/E Eau C E A#°7 C/E C A#°7/E/ B4agr. B/E E F#m7 E A Eau AFxm7/E F#m7 E A Eau. A Fxm7/E E F#m7 E A B A B/E C E A#7/ E Eau. C E/ A#°7 C/E C A#°7/E/B/E A B7/E F#m B/ E B7/E B7/E/E/E/E/E/E/

Compases	87 a 104
Estructura B a	Inicia el desarrollo, se percibe claramente un cambio de tonalidad a C, la melodía es acompañada por un arpeggio en forma de bajo de Alberti.
Tonalidad	C/C/Dm7/Dm7/C7/C7/F7/Fm4agr./C Dm C G C G/C G C G C G C G/C/C/D°7/D°7/Bb7m/Dm/A

Compases	105 a 123 (tercer tiempo)
Estructura B b	Segunda parte del desarrollo, la melodía se presenta en el bajo de un arpeggio de tresillo de dieciseisavos, que se alterna con escalas cromáticas.
Tonalidad	Dm/escala/A/escala/Dm/escala/G7/escala/C E7/Am Dm D#°/E escala/escala/escala/ escala/E escala/escala/E7 Am4au.agr. E7 Am4au.agr./E7 Am4au.agr. E Am4au.agr.E Am4au.agr./ E Am4au.agr.E

Compases	Anacrusa al 124 a 145 (primer tiempo)
Estructura A' a'	Comienza la reexposición con repeticiones de compases de la exposición, por ejemplo el pasaje que va del compás 124 a 136 son iguales a los que van de la anacrusa del 16 al 28; también los compases 137 a 139 son idénticos a los compases 35 a 37 de la exposición.
Tonalidad	Bm4agr.#/ F#m Am4agr.# E A7/D A D4agr. A/ D A D4agr. A/D A D A/G#m A G#m A D/C#° D A E/A D A E7/ A D A E7/ A D A E7 A D E D/E7/E7 escala/A D D# E7/A D#° E7/ A escala cromática/F/F/F D#°7/E A/E7 A E7 A/E

Compases	145 (segundo tiempo) a 157 (tercer tiempo)
Estructura A' b'	Este pasaje es idéntico en la rítmica al que se encuentra entre los compases 47 a 59. En la exposición modula a la dominante, en esta parte ya está en la tónica.
Tonalidad	D#/E/A#°/escala/A/A/A/A A/E7 C#°/E/E C#°/E7/A

IV

p

dolce

Compases	157 (segundo tiempo) a 184
Estructura A' c'	Nuevamente se puede apreciar la repetición de pasajes, esta sección es similar en la rítmica a los compases 59 a 86 de la exposición, pero ahora se presenta en el tono original.
Tonalidad	Aau. D Aau. D B#°7/A B#°7 A A D Aau. D B#°7/A Bm7 A D F#m A7 D/A A Bm7 A D F#m A7 D A A Bm7 A D A7 F#m G#m2agr./ A A F#m A D#°7 F#m/A Aau. F#m A D#° F#m/A Fm D°7/A/E2agr./A Bm7 A D Aau. D B#°7/A A Bm A D Aau. D B#°7/A A Bm A D A7 F#m G#2agr./A A F#m A D#7 F#m/A Aau. F#m A D#° D#° F#m/A Fm D°7/A/E2agr./A D E7/A D E/A E/A E/A/A/A/A/A/A/

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic and a circled '2' above the first measure. The second staff includes dynamics *cresc.*, *poco*, and *a*. The third staff starts with *poco* and ends with a fermata. The fourth staff features a section marked 'VIII' and ends with a *sf* dynamic. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and frequent use of accidentals.

Compases	185 a 216
Estructura Coda	La coda comienza con una melodía cromática en figuras de cuarto con punto, para dar paso a un pasaje de arpeggios que concluyen en una serie de acordes de dominante y tónica.
Tonalidad	F/F°/Dm/D#/A/A E7/ A E7/ A E7/A F#m Bm7 E/ A E7/ A E7/ A F#m Bm7 E/A/ F#m/Bm7/ A E7/A/ F#m/Bm7/ A E7/A escala cromática/E E7 A E/A escala cromática/E E7 A E7/A E7 A E7/ A E7 A E7 A E7/ A E/ A E7/ A/A/A/

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second and third staves have *poco* markings. The fourth staff includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a Roman numeral IX. The music features a chromatic melody in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand.

3.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Como se mencionó al principio de este análisis, esta obra musical es muy “idiomática” para la guitarra, por lo que se hacen las siguientes recomendaciones:

Sugerencias Técnicas:

Uso del “tirado” en casi toda la obra, ya que ésta forma de ataque permitirá tocarla con claridad y fluidez.

“Preparación completa” en arpeggios ascendentes para tener más equilibrio y mejor sonoridad.

“Preparación secuencial” en arpeggios descendentes para tener más equilibrio y mejor sonoridad.

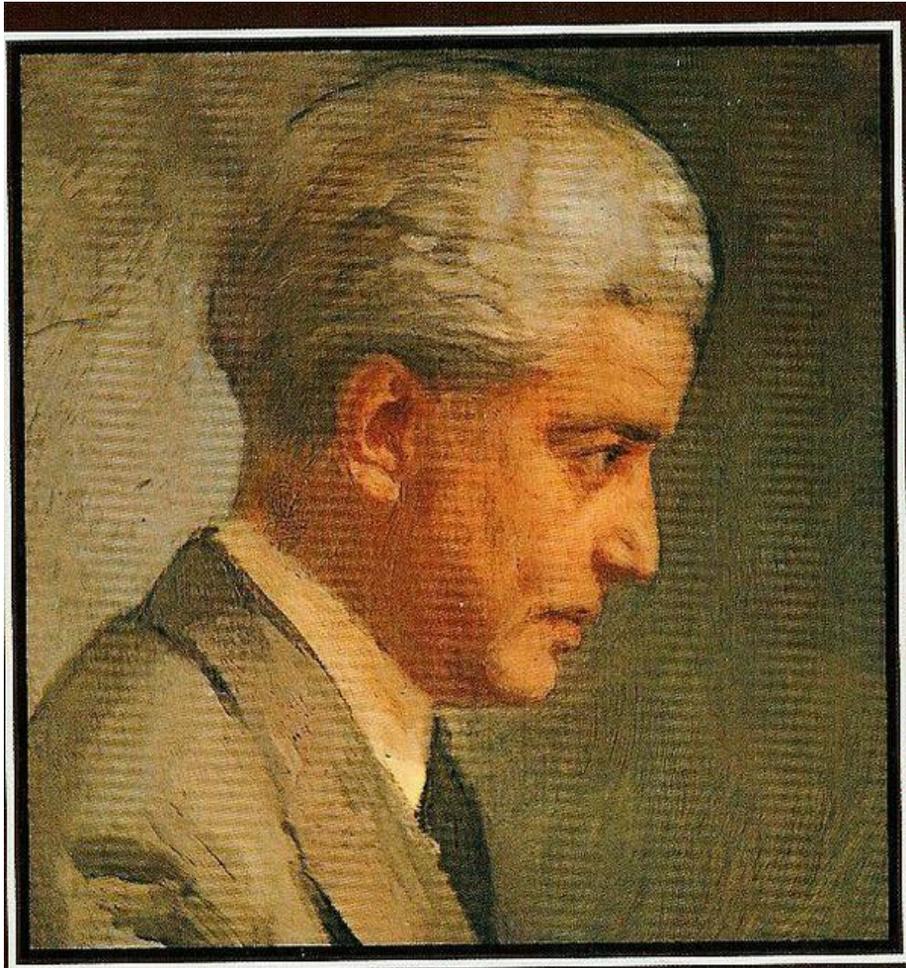
Uso de “figueta” (p,m) en las escalas por octavas para obtener uniformidad y homogeneidad.

Sugerencias Interpretativas:

Fraseos claros y definidos, que en esta época son simétricos.

Seguir las indicaciones de dinámica, ya que están íntimamente vinculadas al fraseo y estructura de la obra.

Realizar cambios de timbre, debido a que en este periodo se empezó a desarrollar el potencial tímbrico de la guitarra, que al igual que la dinámica, están vinculadas a la estructura de la obra.



Manuel M. Ponce C. (1882-1948)

4. Thème Varié et Finale para guitarra.

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

El Porfiriato

Para comprender los acontecimientos que tuvieron lugar en México, durante la vida de Manuel María Ponce C., es necesario mencionar algunos antecedentes, para puntualizar: el período conocido como La República Restaurada, el cual se ubica entre 1867 y 1876. Este período surge tras la derrota del imperio de Maximiliano, y básicamente consiste en la consolidación de la Reforma y en la transición del Estado mexicano al liberalismo. La pregunta es: ¿de dónde tomaron el modelo los liberales mexicanos? De países con un gran desarrollo capitalista. Miguel Ángel Gallo afirma que una de las principales aspiraciones reformistas es la siguiente: “Desbrozar el camino hacia el capitalismo, formulando diversas medidas jurídicas, económicas y políticas con miras a eliminar las trabas precapitalistas.”²⁵

Cabe señalar que una de las medidas necesarias para abrirle paso al Estado capitalista mexicano consistía en disminuir el poder económico, político e ideológico del clero; lo cual ocasionó fuertes enfrentamientos entre Iglesia y Estado. Por otra parte, una característica más de la República Restaurada es la reelección, pues si bien ésta contradecía al espíritu de la Constitución de 1857, y si bien aquellos que pretendían conquistar el poder enarbolaban la bandera de la no - reelección, lo cierto es que reelegirse era una práctica usual. Precisamente en 1871, cuando Benito Juárez preparaba su reelección, Porfirio Díaz se levanta contra él, mediante la Rebelión de la Noria; el ejército juarista aplaca dicho levantamiento; sin embargo, un año después, cuando Sebastián Lerdo de Tejada iba a reelegirse, Díaz organiza una revuelta militar con el Plan de Tuxtepec; triunfa y sube al poder en 1872.

Así, Manuel María Ponce nace en pleno Porfiriato. Respecto a la situación mundial, era evidente que la dinámica del capitalismo se había fortalecido, pues el capital se centralizaba cada vez más en los monopolios de las grandes potencias, mientras que los países latinoamericanos se supeditaban a aquéllas. En México, Díaz privilegió la inversión extranjera, especialmente la francesa.

²⁵ Gallo, Miguel Ángel, *De los liberales al EZLN*, Quinto Sol, México, 1995, p. 120

En 1901, se inauguró la primera planta siderúrgica en nuestro país, la cual era, a la vez, la primera en América Latina; y ya en 1910, México era el país más industrializado entre los latinoamericanos. Otro desarrollo importante fue el de los ferrocarriles. En 1880, había 1,110 km de línea ferroviaria; en 1910 su extensión era de 19, 000 km.²⁶ Una de las ventajas que trajo consigo el crecimiento ferroviario fue que las mercancías se trasladaban con mayor facilidad, lo cual mejoró el comercio. Además, se facilitó la movilidad de los ciudadanos e incluso de las tropas (cosa muy favorable para el gobierno de Díaz). Sin embargo, al dar subsidios a estas vías, el presidente sentó las bases de una crisis financiera. Asimismo, cabe señalar que la exportación de henequén creció 11 veces, y también aumentó la de otros productos como: el caucho, el cacao, el café y el azúcar, entre otros.²⁷

Efectivamente, hubo un crecimiento económico: “El Producto Interno Bruto (PIB) creció a una tasa anual media de 3.4 %,”²⁸ No obstante, la riqueza no se distribuía de modo equitativo; sino que se concentraba en un pequeño grupo de terratenientes, banqueros e inversionistas principalmente extranjeros; mientras que gran parte de la población vivía en la miseria. De modo análogo, el gobierno estaba conformado por un grupo reducido que no representaba los intereses de las mayorías. En otras palabras, aquél era un estado oligárquico.

La dureza del régimen porfirista recayó con fuerza en los campesinos, debido a la existencia del latifundio y la hacienda, propiedades de terratenientes que obligaban a los campesinos a trabajar como peones. Al respecto, dice Miguel Ángel Gallo: “En gran parte, como resultado de esta política agraria, en 1910 más del 80 % de las familias rurales de México no poseía tierras y cerca del 50 % de la población vivía en las grandes haciendas, que no eran numerosas.”²⁹

Por otro lado, si bien Porfirio Díaz fue conciliador con el clero (al cual, de hecho, permitió recuperar algunos privilegios), los conservadores e incluso algunos liberales, es

²⁶ Cfr. Ibid., p.145.

²⁷ Cfr. Ibid., p. 150.

²⁸ Ibid., p. 144.

²⁹ Ibid., p. 150.

indudable que reprimió duramente las manifestaciones de descontento popular. Algunos ejemplos son los siguientes: el fusilamiento, en Veracruz, de un grupo de lerdistas que comenzaron una revuelta; el exterminio de los apaches del norte y el de los yaquis, quienes se rebelaron contra el despojo de tierras.

En 1910, el régimen de Porfirio Díaz enfrenta la crisis final. Ésta no sólo ocurrió debido a las contradicciones de dicho régimen, sino también a la crisis mundial que tuvo lugar en 1907, en la cual bajó la demanda (y por tanto, el precio) de las materias primas que México exportaba. Asimismo, en nuestro país aumentó el desempleo. El descontento inicial se desató en distintos sectores; debido a ello, en 1910 (cuando Manuel María Ponce tenía alrededor de 28 años de edad) comienza la Revolución Mexicana.

La revolución se llevó a cabo en dos líneas distintas; la primera tuvo una dirección burguesa. Estuvo encabezada por Francisco I. Madero, Carranza y Obregón, en las respectivas fases del proceso revolucionario. Esta línea abogaba por cambios dentro de los marcos del sistema económico y político, es decir: por reformas que no implicaran transformaciones estructurales. Por su parte, la línea revolucionaria con dirección popular tenía como antecedente el magonismo, y se encarnó en el grupo encabezado por Francisco Villa, y principalmente en el dirigido por Zapata, el cual estaba constituido por campesinos que carecían de tierras.

La primera etapa revolucionaria comenzó cuando Madero, mediante el plan de San Luis, ocupa el lugar presidencial; esto no mermó el descontento de los otros sectores que no veían en él un representante de sus intereses; tal es el caso de los zapatistas y villistas; puesto que las reformas impulsadas por Madero se limitaban a las libertades políticas, pero no satisfacían las necesidades de los campesinos. También los contrarrevolucionarios pretendían derrocar a este nuevo presidente, finalmente asesinado, como parte del golpe de Estado emprendido por Victoriano Huerta, en 1913.

La segunda etapa revolucionaria inició con el Plan de Guadalupe, dirigido por Carranza, quien subió a la silla presidencial, inicialmente apoyado por Villa. A pesar de que Carranza tenía un proyecto nacional, éste no prometía satisfacer, a corto o mediano plazo, las demandas del sector rural. De hecho, tal presidente no sólo no repartió tierras, sino que restituyó a los hacendados. De ahí que el ejército de Villa se escindiera, formando la

famosa División del Norte. Los zapatistas fueron quienes mantuvieron más firme su postura, en torno a la necesidad de llevar a cabo una reforma agraria que restituyera las tierras a los campesinos; por ello, Adolfo Gilly afirma: “Es plenamente evidente que si no hubiera sido por la continuidad de la lucha zapatista, allí mismo se habría cerrado la Revolución Mexicana y ésta habría pasado a la historia como una más de las muchas revoluciones en América Latina: algunas batallas a principios de 1911 y el subsiguiente relevo de poder de una fracción burguesa por otra.”³⁰

La tercera etapa es marcada por la Convención de Aguascalientes, la cual fue convocada por Carranza, en 1914, y más tarde controlada por los simpatizantes de Zapata y Villa, mismos que se unificaron en el Ejército de la Convención, con el apoyo del movimiento obrero: “Las relaciones entre el movimiento obrero y el zapatismo se volvieron más sólidas cuando el gobierno de la Convención quedó bajo la dirección de los zapatistas, entre julio de 1914 y mayo de 1915.”³¹ Una de las acciones más fuertes de este ejército fue la toma de la capital. Debido a la presión ejercida, Carranza promulgó la Ley Agraria.

Ya en 1917, se decretó una nueva constitución, en la cual se modificaron los siguientes artículos: el artículo 3º, donde se estipuló la gratuidad de la educación; el 27º, en el que se afirmó que la propiedad de la tierra estaría subordinada a las necesidades sociales; y el 123º, en el que se estableció una jornada laboral de ocho horas y otras condiciones más humanas de trabajo.

Carranza fue sucedido por Adolfo de la Huerta, quien cubrió un interinato. Posteriormente le sucedió el general Álvaro Obregón. En este gobierno destaca el apoyo a muralistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, así como la formación de la Confederación Regional de Obreros en México (CROM).

Tras el fin de la Revolución, fue necesario llevar a cabo un proceso de reconstrucción económica, al cual se abocaron Obregón y el presidente Plutarco Elías Calles. Algunos de los acontecimientos importantes que ocurrieron entre el final del proceso revolucionario y el

³⁰ Gilly, Adolfo en Gallo, Miguel Ángel, op. cit., p. 193.

³¹ Hernández, Alicia, *México, una breve historia. Del mundo indígena al siglo XX*, FCE, 2ª edición, México, 2002, p. 332.

período de recuperación económica son los siguientes: en 1916, por iniciativa de Benjamín Hill, se crea el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En 1926, el clero, descontento con la nueva constitución, emprende la Guerra Cristera en Puebla y algunos estados del Bajío, la cual terminó en 1929, año en que los intentos por sanear la economía mexicana se vieron ensombrecidos por la crisis generada por la Gran Depresión. También es digna de mención la contienda de José Vasconcelos (abogado, escritor, político y filósofo) por la presidencia, así como su derrota, debido al fraude electoral del PNR, a favor de Pascual Ortiz Rubio.

Es durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934 - 1938) cuando se realizan las transformaciones más importantes que encarnan el espíritu de la revolución. Una de ellas es la Reforma Agraria, en la que se dio fin a las formas rurales que se enraizaron desde la Colonia, como es el caso de la hacienda; además, se repartieron 3.08 millones de hectáreas a los campesinos y se formaron instituciones con la intención de proteger los intereses de ellos y de los obreros, como es el caso de la Confederación Nacional Campesina y la Confederación de Trabajadores Mexicanos. Y, en 1938, a pesar de la presión externa, Cárdenas expropió el petróleo, además de tierras de gran productividad.

Otro gran acontecimiento mundial que tendría consecuencias en México fue la Segunda Guerra Mundial; tales consecuencias fueron positivas, puesto que las exportaciones aumentaron considerablemente. En esos años se creó el Consejo Nacional de Economía y la Comisión Federal de Planificación Económica. En general, hubo un crecimiento económico, en el que además, la mayor parte de la inversión era nacional. Todo esto contribuyó a que, en la década de los cuarenta, comenzara la etapa de prosperidad, conocida como “el milagro mexicano.”

En suma, la vida de Manuel María Ponce transcurrió en una época sacudida por diez años de lucha entre distintos sectores sociales, época en la que posteriormente se reestructuró el orden político y sobrevino cierta prosperidad.

4.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Manuel María Ponce C.

Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Manuel María Ponce Cuellar fue el menor de doce hijos; su madre, María de Jesús Cuellar Haro, era originaria del estado de Jalisco; su padre, Felipe de Jesús Ponce de León, trabajaba como tenedor de libros de una hacienda ubicada en Aguascalientes; como contador de dicha hacienda, le correspondía emprender viajes a los lugares en donde fuera necesario llevar la contabilidad de su cliente; por dicho motivo, llega a un poblado de Teocaltiche en Jalisco, en donde se conoce la feliz pareja que se consolida en 1859 como matrimonio y fijan su residencia en Aguascalientes.

La joven familia estaba estrechamente relacionada a los abuelos maternos que tenían domicilio en Fresnillo, Zacatecas y a quienes acudían cuando era necesario mantener su apoyo respecto a los nacimientos de los hijos, esta es la razón de que varios de los hermanos Ponce Cuellar sean originarios de Zacatecas y de que después residieran en Aguascalientes, como es el caso de nuestro autor. Manuel María Ponce nace el 8 de diciembre de 1882, al pertenecer a una familia católica y considerando su fecha de nacimiento, se le encomienda a la virgen María, razón por la cual, es bautizado el día 12 del mismo mes y lleva como segundo nombre el de la virgen.

Sus primeras clases de piano durante la infancia a cargo de su hermana mayor, Josefina, desarrollaron las habilidades del niño, al punto de que sus primeras obras musicales fueron a la edad de cinco años, *Danza de sarampión*, titulada así porque se gestó mientras el pequeño había enfermado de sarampión, y *Tempo di danza*. Después compondría, *Amor secreto*, *Marcha fúnebre* y *Canto Maya*.

Durante su juventud fue desarrollándose como músico a partir de importantes influencias en su formación, de las cuales desarrollaría una obra musical muy original y a la vez representativa de su época, pues en ella logra hacer confluir tanto el folclor mexicano, como la influencia europea que había traído al país el presidente Porfirio Díaz.

Ponce integró un concepto que ya intuía desde los primeros años de su adolescencia: que la música popular mexicana, si se refinaba y metodizaba, sin desechar su esencia

original, no sólo se convertiría en algo dignísimo y muy valioso, sino que presentaría grandes posibilidades de aceptación en el mundo entero.

En 1901, Ponce ingresó al Conservatorio Nacional de Música, ya con cierto prestigio de pianista y compositor. Allí permaneció hasta 1903. En 1904 marchó a Italia para cursar estudios superiores de música en el Liceo de Bolonia. Siguió estudiando en Alemania entre 1906 y 1908 y volvió a México para hacerse cargo de la cátedra de piano y la de historia de la música.

En 1909, escribió una pieza de piano para la mano izquierda a la que tituló *Malgré tout* (*A pesar de todo*) en honor del escultor manco Jesús F. Contreras. Ponce es considerado el padre del nacionalismo musical mexicano. En 1912, realizó un concierto con obras que contenían características que se consideraban por primera vez genuinamente mexicanistas. De este modo, 1912 se considera el inicio del movimiento nacionalista en la música mexicana. Por esta época, tuvo como alumno al que vendría a consolidar el movimiento nacionalista, Carlos Chávez. Algunos autores consideran a Ponce un Felipe Pedrell mexicano. Ponce proclamaba que los compositores debían inspirarse en la música y cantos populares de su país embelleciendo las canciones y dándoles altura artística, evitando lo vulgar, lo feo, ruin y despreciable. Por medio del refinamiento de las armonizaciones de los cantos populares, Ponce pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional; cualidades a las que la generación de nacionalistas siguientes se opondría enérgicamente.

Asimismo, consideró un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional. Una razón lógica de este aspecto es que Ponce desarrolló gran parte de sus propuestas musicales en los años previos a la Revolución Mexicana, es decir: previo los violentos cambios de las ideologías y los movimientos vanguardistas en México. El medio musical de Ponce se movía en las sociedades de la música de salón y de la élite artística de los últimos años del Porfiriato. Este compositor evitaba en lo posible cualquier referencia a la música indígena por considerarla carente de refinamiento. Prefirió el mestizaje musical, en lugar de realzar las características folclóricas indigenistas de la música popular mexicana. De cualquier

forma, es el primer compositor mexicano que dirige su atención a los elementos propios de su nación para crear una escuela mexicana de composición. Yolanda Moreno Rivas considera el nacionalismo de Ponce como geográfico y sentimental y lo popular considerado como un valor *a priori*; así, Ponce buscaba por medio de la música popular un sentimiento y expresión personal.

Ponce escribió música para instrumentos, música de cámara y orquesta. Sus obras conocidas para piano y guitarra son mucho más numerosas que para otros instrumentos. Sin embargo, cabe destacar que casi la mitad de la música de Ponce es desconocida o se ha perdido. "El juez más certero sobre la calidad de una obra musical es el tiempo".³²

No en vano notables biografías y estudios sobre su vida y obra lo mencionan como, "eminente pianista, compositor y director de orquesta, escritor, periodista, crítico musical y de arte, investigador y folclorista musical, conferencista, musicólogo, historiador, pedagogo y humanista."³³

La música para guitarra es una parte esencial del repertorio instrumental de Ponce, y sus obras más conocidas son *Variaciones y Fuga sobre 'La Folia'* (1929), así como *Sonatina meridional* (1939). También escribió un concierto para guitarra, *Concierto del sur*, dedicado a su viejo amigo y virtuoso de la guitarra Andrés Segovia. El guitarrista y compositor mexicano Miguel Alcázar hizo un trabajo de investigación recopilando en un libro y alrededor de seis CD la obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce.

Cabe señalar que Ponce interactuó con muchos cantantes mexicanos importantes, y que gran parte de las letras que usó en sus composiciones musicales no las escribió él, sino que las musicalizó. La canción popular *Marchita el alma*, por ejemplo, la escuchó en los campos del estado de Guanajuato.

De acuerdo con testimonios orales y con la prensa de la época, parece que el compositor era también excelente pianista. Ponce, junto con Ricardo Castro, son los compositores mexicanos de música pianística más importantes, a tal grado que la

³²Díaz, Emilio. R. de Díaz, Dolly. Ponce, *Genio de México, vida y época* (1882-1948). Federación Editorial Mexicana. México, 2003, p. 13

³³ *Ibid.*, p. 23.

generación siguiente de compositores decidió no poner énfasis en la creación de repertorio pianístico. Los modelos de composición de la música pianística de Ponce provienen de la música de Chopin, aunque hay también influencia impresionista.

En el mes de febrero de 1948 el Presidente de la República, Lic. Miguel Alemán, otorga a Manuel M. Ponce el Premio Nacional de Artes y Ciencias 1947, último homenaje en vida. Es interesante observar que fue el primer músico en recibir dicha distinción. Dos meses más tarde, el 24 de abril, ya delicado de salud desde largo tiempo, fallecía víctima de un ataque de uremia, dejando un profundo vacío en la vida musical de México.

Su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón de Dolores en el Distrito Federal. En su honor se encuentra una placa de reconocimiento en la parte posterior de la columna de la Exedra, junto a la fuente dedicada a este músico poeta.

4.3 ANÁLISIS DEL “THÈME VARIÉ ET FINALE” DE MANUEL M. PONCE.

Las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite pero con algunas modificaciones a cada reexposición. Las variaciones pueden ser continuas, como en los movimientos en *ostinato*, o con modificaciones discretas, como en las variaciones estróficas. No hay un número fijo de variaciones sobre un tema. Como género, las variaciones estróficas jamás han gozado de gran prestigio, en parte porque su forma paratáctica (encadenamiento de secciones separables) da la impresión de una simple secuencia de piezas breves unidas entre sí, sin coherencia formal. No obstante muchos compositores han reunido variaciones individuales para crear patrones retóricos y formas musicales mayores. En manos de compositores notables el trabajo con variaciones sobre un tema ha creado obras dinámicas y convincentes, pero la mayoría de las variaciones compuestas para el consumo popular suele ser artísticamente trivial, Por lo tanto, la forma variaciones sobre un tema tiene la peculiaridad de ser adaptable tanto a las expresiones más vacuas como a las profundas de la música instrumental occidental.

La técnica y el proceso de las variaciones ha sido fundamental en la música occidental desde los albores de su historia, pero la forma en sí se deriva de las prácticas de improvisación de adornos en las estrofas sucesivas de canciones y danzas durante el siglo XVI. Entre las publicaciones más antiguas del género están las *diferencias* para la vihuela de Luis de Narváez (*Delphin de música*, 1538). Como la forma instrumental más extensa del período, las variaciones tuvieron un rápido desarrollo; los compositores formularon nuevos tipos y comenzaron a organizar sus variaciones en patrones más extensos.

En el siglo XVII, el desarrollo del bajo continuo condujo a la proliferación de variaciones sobre un bajo fijo, en especial de danzas en *ostinato* como la *passacaglia* y la *chaconne*. Dos tipos de variaciones distintivas florecieron también en siglo XVII y comienzos del XVIII: el género de variaciones de coral con la técnica del canto firme se cultivó abundantemente en Alemania, mientras que en Francia el tipo más común era el *doublé*, variaciones melódicas de una canción o una danza. Bach trabajó con todos los modelos de variaciones del Barroco, desarrollando en muchos casos niveles de complejidad sin precedentes.

La forma variaciones fue importante para los principales compositores de clasicismo. Hydn recurrió a variaciones de temas propios en los movimientos de sus sonatas para

teclado, cuartetos y sinfonías; tuvo particular predilección por formas híbridas como el rondó con variaciones (en la que alternan variaciones libres y estrictas) y las variaciones alternadas sobre dos temas en tonalidades contrastantes (como en sus *Variaciones para piano* en Fm). La vida profesional de Mozart como intérprete se refleja en sus variaciones para piano. A partir de las variaciones desarrolló formas mayores, coherentes y cuidadosamente elaboradas, creando modelos diferentes que abarcan desde adornos figurativos hasta variaciones con un tratamiento temático más libre.

Beethoven sobrepasó por mucho a sus predecesores clásicos en el desarrollo de la forma. Sus variaciones (por ejemplo, las *Treinta dos variaciones sobre un tema original en Cm* WOO 80) reflejan un fuerte impulso a lo que podría llamarse una versión idealizada del tema. Evitó cada vez más las variaciones melódicas en busca de una exploración más metódica de las posibilidades musicales del tema y su carácter esencial.

Las variaciones melódicas se siguieron usando a lo largo del siglo XIX, pero variaciones de otro tipo retaron su supremacía. Schubert prefirió las técnicas del canto firme para las variaciones de sus propios temas de canciones y en ocasiones organizó sus variaciones manteniendo una relación poética con la fuente original. La sensibilidad romántica de Schumann se inclinó por las variaciones en fantasía. Muchos compositores favorecieron la libertad formal de las variaciones en fantasía, modelo que predominó hacia finales del siglo XIX. No obstante, el compositor de variaciones más significativo de esta época Brahms, tomó modelos de los períodos Barroco, Clásico y Romántico, además produjo una impactante síntesis de técnicas tempranas de variación en el movimiento final de su *Cuarta Sinfonía*.

Los compositores del siglo XX adaptaron la forma de variaciones a la más amplia variedad de estilos y técnicas. Desarrollaron enfoques radicalmente nuevos para la organización de las variaciones y exploraron nuevamente las técnicas y las formas de las variaciones del pasado.

Aunque todos los parámetros musicales pueden someterse al proceso de variación, en el repertorio predominan los siguientes recursos:

a) variaciones sobre un canto firme o melodía invariable; la melodía permanece invariable mientras otros parámetros cambian (como en el segundo movimiento del *Cuarteto "Emperador" Op. 76 no. 3* de Hydn).

b) variaciones sobre un *ostinato* o bajo fijo; el patrón del bajo permanece invariable (como en el bajo obstinado, la *passacaglia* y la *chaconne*).

c) variaciones sobre una armonía fija; el esquema armónico permanece invariable (como en las variaciones de la *folía* y la *romanesca* o en las *Variaciones "Goldberg"* de Bach).

d) variaciones melódicas; la forma melódica del tema se adorna con notas adicionales o se sustituye con una paráfrasis original (fue la forma de variaciones más común a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX).

e) variaciones formales; la forma y estructura de la frase temática son los únicos elementos que permanecen inmutables (como las *Variaciones Sinfónicas Op. 13* de Schumann).

f) variaciones de carácter; los elementos del tema son trabajados bajo géneros y tipos de carácter distintos (como en las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge Op. 10* de Britten).

g) variaciones en fantasía; todos los parámetros están sujetos a cambios radicales a través de una estructura narrativa que conforma la obra (como en *Don Quijote* de Strauss y en las *Variaciones "Enigma"* de Elgar).

h) variaciones seriales; la serie de notas conforma el tema para las variaciones (como en el segundo movimiento de la *Sinfonía Op. 21* de Webern).

Por lo que respecta a la obra *Thème Varié et finale*, esta obra es un producto de los años que Ponce pasó en París y refleja los cambios totales en su estilo que tuvieron lugar durante este periodo. Entre los manuscritos del archivo musical de Ponce se encuentran dos versiones diferentes de esta obra. La primera consiste en un manuscrito escrito a lápiz por el propio compositor, con una gran mancha de tinta morada al calce de la primera página; la segunda es una copia de este manuscrito, escrita en tinta morada por el mismo Segovia. El color de la tinta nos hace suponer que Segovia pudo haber sido el causante de la mancha en el manuscrito de Ponce, en el cual aparecen el tema, nueve

variaciones y el final; la anotación de terminación de la obra indica: París, 8 de Junio de 1926.

El manuscrito de Segovia es similar a lo publicado por B. Schott's Söhne dos años más tarde, por lo que es evidente que esta edición fue tomada de esta versión. En ésta, tanto el tema como las variaciones aparecen con una repetición que no figura en el original, y que posiblemente fue añadida por Segovia para alargar la obra. Se altera el orden de las variaciones y se suprimen las variaciones I, VIII y IX del manuscrito de Ponce. Con esto, en la edición de Segovia, la variación I corresponde a la V del manuscrito original, la II a la VI, la III a la IV, la IV la II, la V a la VII, y la VI a la III³⁴.

De acuerdo a una carta de Segovia del 21 de Agosto de 1926, el estreno tuvo lugar en Francia, en Evian-les-Bains, unos días antes sin mencionar la fecha exacta. Después Segovia estuvo tocando la obra en Europa y durante su gira de presentación en Estados Unidos. En esta obra, Ponce se aparta un poco del lenguaje impresionista del Prelude y vuelve al lenguaje un poco más romántico de la Sonata I.

ESTRUCTURA GENERAL.

Estructura	Tema	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Finale
	a-b	a-b	a-b	a-b	a-b	a-b	a-b	a-b-á
Tonalidad	Em	Em	CF	Em	Em	Em	Em	E

³⁴ Como proyecto personal, deseo en el futuro tocar la versión íntegra de Mtro. Miguel Alcázar.

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	12 compases
Estructura	Tema. Forma: Binaria. Tono: Em. <i>Andante poco mosso</i> . Compás $\frac{3}{4}$. El tema tiene un carácter melancólico la melodía es dulce y tranquila.
Tonalidad	Em/A ^o 7/Dau/G7/C6agr/C6agr/G#m7F# B/Am7/B11/F7 B7/E B Em//

Andante un poco mosso

Compases	12 compases.
Estructura	Variación I. Forma: Binaria. Tono: Em. <i>Allegro Appassionato</i> . Compás: $\frac{3}{4}$. Esta variación es idéntica al tema en cuanto a la armonía básica, se compone de una secuencia rítmica que le da un carácter brioso y dinámico.
Tonalidad	Em E7/A ^o 7 /Bm/G13 G7/C6agr/C6agr/G#m7 D#m/B7/Am7 F# ^o 7/B11 C9/F7 D# G/ Em7 Em//

VAR. I Allegro appassionato

Compases	10 compases
Estructura	Variación II. Forma: Binaria. Tono: C. <i>Molto Moderato</i> . Compás: $\frac{3}{4}$. Variante armónica del tema, está en un estilo fugado donde el sujeto es el motivo E D E D del primer compás, el cual se aprecia claramente su carácter imitativo a lo largo de la variación. En la parte B se puede ver el sujeto en forma de "stretto", pero acortado, aunque esta en metro ternario, da una sensación de metro binario.
Tonalidad	Cau/F7/Dbau Gbau/F#m7 G7/C7 C#°7/Dau G7/F7/Gbau11/G7/C7 Fm7 C//

VAR. II *Molto moderato*

Measures 1-8: C IV, C I, C II, C III, C III, C IV

Measures 9-16: C I, C III

Dynamic markings: *p*, *dim.*, *rall.*, *p*

Compases	12 compases
Estructura	Variación III. Forma: Binaria. Tono: Em. <i>Allegro Moderato</i> . Compás 2/4. Retorno al tono de Em, la línea melódica en su mayor parte está en terceras, intervalo muy característico de la música mexicana, aunque también se aprecian intervalos de sexta y cuarta. Rítmicamente se desplaza el acento, ya que la primera nota y última nota de cada grupo de dieciseisavos están ligadas.
Tonalidad	Em/A ⁷ /G/G7/C/B/G#m7F#/B/Am7/C7 C6agr./Fau. B7/Em//

VAR. III *Allegro moderato* 3

The musical score is written for guitar in E minor (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note triplets and chords. The second staff includes a section marked "1/2 C V." and a section marked "rall." (rallentando). The third staff has two first endings, both marked "f rall." (forte rallentando), and a second ending marked "a tempo". The fourth staff concludes with a section marked "rall. - p" (rallentando - piano). The score is annotated with various guitar techniques such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4).

Compases	24 compases
Estructura	Variación IV. Forma: Binaria. Tono: Em. <i>Agitato</i> . Compás: 6/8. Al estar escrita en 6/8, esta variación rompe la métrica regular del tema y las variaciones presentadas anteriormente, da una sensación sincopada debido a que el último y primer octavo de cada grupo están ligados.
Tonalidad	Em/Em/ A ⁷ /A ⁷ /D4agr./ D4agr./G7/Em G7/ C6agr. F#/ C6agr. F#/ C6agr./ C6agr./BC4agr./D#m F#/B7 C#m7/B/ Am7/Am7/C9/C7/F7/B7/Em7/Em//

VAR. IV *Agitato*

Compases	12 compases
Estructura	Variación V. Forma: Binaria. Tono: Em. <i>Vivace</i> . Compás: $\frac{3}{4}$. Esta variación tiene carácter enérgico, los acordes repetidos dan la sensación de una marcha, tiene la misma base armónica que el tema.
Tonalidad	Em/A ^o 7/D/G7/C6agr./C6agr./F#m Dau/B7/Am7/C7/F B7/Em//

VAR. V *Vivace*

Compases	20 compases
Estructura	Variación VI. Forma: Binaria. Tono: E. <i>Molto più lento</i> . Compás: $\frac{2}{4}$. El carácter lírico predomina en esta variación, aunado al tono mayor, nos ofrece una bella melodía antes del impetuoso Finale.
Tonalidad	Eau./A/D#m/G#m/C#m9/C#m9/F#/E7/D#m/E7 D#m/B7/B/Am7/Am7/Bau9/Bm11/Fm7/B9/E7 E6agr./E6agr.//

VAR. VI *Molto più lento*

FINALE

Como se señaló anteriormente el Finale está escrito en forma sonata, su estructura sería:

ESTRUCTURA GENERAL.

Compases	1 a 60	61 a 108	109 a 162	163 a 205
Estructura	A Exposición a-b	B Desarrollo a-b	A' Re exposición a-b-c	Coda a-b
Tonalidad	Em B E	Em Am F C B F	Em B Em Am F B	Em E

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 12
Estructura Exposición A a	Inicia el Finale con tempo de <i>Vivo Scherzando</i> , caracterizado por un ritmo de octavo seguido por cuatro dieciseisavos, en el bajo se aprecia un pedal en E que luego pasa a B para terminar con un pasaje a manera de escala.
Tonalidad	Em/Em/E7/Em/Bm/C7/Gau./A2agr./Bm/ Escala/Escala/Escala/

FINALE *Vivo scherzando*

The musical score for the Finale begins with the tempo marking *Vivo scherzando*. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piano part consists of a steady eighth-note bass line, starting on E and moving to B. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The first measure is marked *f deciso*. The score includes various fingering numbers (1-4) and articulation marks like accents and slurs.

Compases	13 a 34
Estructura A tema transitorio	Aquí se puede observar una sección transitoria que puede dividirse en dos partes, la primer es un “puente” que va del compás 13 al 18 y cuya característica principal es la simetría en que se presentan las figuras rítmicas de la melodía; la segunda parte abarca del compás 19 al 34 y la forman dos frases de ocho compases cada una, se distinguen por el uso de “portamentos”, estas frase son idénticas en ritmo, pero la segunda está un tono arriba.
Tonalidad	Am/Am/F9/F9/G°7 C#7/Escala/D7 6agr. B7 6agr. / D7 6agr. B7 6agr. /A7 6agr. F7 6agr. /A7 6agr. F7 6agr./A°/D#au./G#m/E7/E7 6agr. C#6agr. /E76agr. C#6agr./B7 6agr. G#7 6agr./B7 6agr. G#7 6agr./B/A°/A°/A°/

Compases	35 a 44
Estructura A b	Esta es la parte b de la exposición, ahora el tema del inicio está invertido rítmicamente, es decir cuatro dieciseisavos y un octavo.
Tonalidad	B/B7/E#m/A#m/A#m/G#m/Gau9/B/A#m/A#/

Compases	45 a 60
Estructura A tema transitorio	Se advierte un tema transitorio que comienza con el motivo invertido de la sección anterior, para después continuar con una serie de acordes repetidos hasta el C# del compás 60 que pone fin a la Exposición.
Tonalidad	Escala/E4agr./Escala/E4agr./E7 E4agr/E7/F7/F/G#7 G#4agr./G#7/A7/A7/A°7 A7/A7/C#7/C#7/

Compases	61 a 84
Estructura Desarrollo B a	El inicio del Desarrollo se caracteriza por la aparición de ritmos nuevos como el octavo con punto y el tresillo de dieciseisavo, además de notas pedal en las notas E, A y F.
Tonalidad	D7/Dau7/E7/Eau/C/C/C/C/Bb7/Bb7/Bb7/E9/Dm7/B°7/E#°7/B7/G#°/B7/G#°/E°7/F#m/A74agr./F#m/A74agr./

Compases	85 a 108
Estructura B b	Segunda parte del desarrollo que introduce un nuevo motivo rítmico-melódico basado en tres figuras de octavo así como también intervalos de segunda en la textura melódica, las notas pedal ahora están en B y Bb; los últimos ocho compases presentan al motivo incompleto, es decir silencio de octavo, dos octavos.
Tonalidad	C7/C/E9/F7/C7/C74agr./F#7/Am/Bm/G7/Bb/G7/Bb/G#°7/A#°7/Bb/F/A m/F7/Am/F/Am/ F7/B7/

Compases	109 a 120
Estructura Re exposición A' a	La Re exposición se mantiene sin cambios, esta parte es idéntica a los compases 1 al 12 de la Exposición.
Tonalidad	Em/Em/E7/Em/Bm/C7/Gau./A2agr./Bm/ Escala/Escala/Escala/

Compases	121 a 130
Estructura A' tema transitorio	Esta pasaje es similar al que inicia en el compás 19 de la Exposición, esta acortado e incluye intervalos de B y C en octavas después de los "portamentos", para terminar con los sonidos C y B en armónicos octavados.
Tonalidad	D76agr. B76agr./ D76agr. B76agr./C7/C7/A76agr. F76agr./ A76agr. F76agr./ C7/C7/C7/C7/

Musical score for measures 121-130. The top staff shows a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p). The bottom staff shows a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, rall.).

Compases	131 a 138
Estructura A' b	Estos compases son similares en rítmica a los compases 61 a 68 del Desarrollo, también se advierte la nota pedal en la nota E.
Tonalidad	A7/Aau/B9/Em7/Am7/Em/E°7 2agr./ E°7 2agr./

Musical score for measures 131-138. The top staff shows a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, a tempo). The bottom staff shows a bass line with fingerings (1, 2, 3) and dynamics (p).

Compases	139 a 148
Estructura A' c	Esta sección es idéntica a la de los compases 35 a 44 de la Exposición solo que esta transportada a una segunda menor descendente.
Tonalidad	Bb/Bb7/Em/Am/Am/Gm/Gm9/Bm/ Am/Am/

Compases	149 a 162
Estructura A' Tema transitorio	Pasaje de transición a la Coda, toma el motivo de la Variación V, el cual también se hará presente en la Coda.
Tonalidad	Fm7/Escala/ Fm7/ Fm7/F#m7/ Escala/Am7/Escala/Dau/ Escala/Am2agr./ Escala/Gau/B/

Compases	163 a 186
Estructura Coda a	Este fragmento marca el inicio de la Coda, también emplea el motivo rítmico-melódico de la Variación V; ya no se perciben notas pedal.
Tonalidad	Em/Escala/C/A°7/ Em/Escala/C/Fau7/Fau/F/Fau/F/E6agr./E/B°9/B°9/Bm9/ Escala/B7/F/F4agr./F4agr./D#°/E#7/

Compases	187 a 205
Estructura Coda b	Parte final de la obra, también emplea el motivo de la Variación V pero en el tono de E, finaliza con una línea melódica ascendente que culmina en D# con mordente, para después resolver a un acorde de E con séptima mayor.
Tonalidad	E74agr./E7/Gm7/Gm7/E74agr./E7/Gm/Gm/E4agr./E/ E7/E7/C#/C#7/E7/B9/B9/E7/E7//

4.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Esta obra de Ponce, mediana en duración, comparada con sus sonatas, requiere del dominio de varios elementos técnicos, ya que el carácter contrastante de las variaciones va desde los arpeggios, acordes repetidos, “glissandi”, desmangues, extensiones, etc., por lo que me permito hacer las siguientes:

Sugerencias Técnicas:

Digitar cuidadosamente ambas manos para optimizar el proceso de memorización.

Optar por digitaciones alternas a las sugeridas en la partitura, ya que las digitaciones de Segovia no siempre son cómodas.

Realizar preparación completa y secuencial en los arpeggios para un mejor equilibrio y control en la mano derecha.

Identificar el tema principal en cada variación, esto permitirá una mejor comprensión e interpretación de la obra.

Practicar los pasajes complicados en manos separadas, lo cual ayudará a la seguridad y memorización.

Sugerencias Interpretativas:

Resaltar el contraste de “tempo” de cada variación, para mayor interés del oyente, aunque hay que considerar que Segovia alteró el orden de las variaciones.

Apegarse a la Dinámica y Agógica, ya que están estrechamente vinculadas al fraseo y la estructura de la obra.

Debido a su carácter lírico, realizar “rubato” en las variaciones II y VI.

Consultar el libro “Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce” de Miguel Alcázar, en donde se encuentra la versión completa de esta obra.



Federico Moreno Torroba (1891-1982).

5. Pièces caractéristiques para guitarra.

5.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

La Restauración Borbónica

La época de Federico Moreno Torroba es una de las más agitadas que se han vivido en España. Este personaje nació en plena restauración borbónica, período en que se dio fin a la Primera República para restaurar la monarquía, el cual transcurrió de 1874 a 1923. Aquella aristocracia estaba compuesta por 40 000 familias, cuyos miembros ocupaban la mayoría del Senado.³⁵ De hecho, uno de los fenómenos más usuales en este gobierno es conocido como *caciquismo*; es decir, la manipulación de las elecciones en manos de los caciques.

Uno de los acontecimientos más dolorosos para la monarquía española fue la pérdida de sus colonias. El último levantamiento por la independencia de Cuba, liderado por Martí, ocurrió en 1895. Estados Unidos se manifestó a favor de dicho levantamiento: "lo cual no era otra cosa que volver a una vieja aspiración registrada en 1812 y verificada en los años 40: el dominio de Cuba, aunque fuese por compra."³⁶ Por su parte, en Filipinas se sublevaron los pueblos de Novaliches, Pineda y Calcocán, los cuales, igual que Cuba, fueron objeto del afán de dominio estadounidense, afán disfrazado con una supuesta solidaridad en aras de la liberación de los pueblos oprimidos.

En 1898, Estados Unidos endureció su política intervencionista, puesto que llevó a cabo un bloqueo en la costa norte de Cuba, "sin embargo, las primeras acciones de armas en esta Guerra Hispano - Estadounidense tendrían como escenario Filipinas, de nuevo en pie de guerra con Aguinaldo al frente, para hacer del archipiélago una República con el respaldo de la ayuda estadounidense."³⁷ La guerra terminó con el Tratado de París, en el cual quedó establecida la independencia de Cuba, en tanto que Filipinas y Puerto Rico

³⁵ Cfr. Padilla, Antonio y otros, *Nueva Historia de España*, V.4, Editorial Descleé de Broker, Bilbao, 1980, p. 780.

³⁶ Toynbee, Arnold y otros, *Historia de España*, Vol. IV: *De Isabel II al desastre de 98*. Editorial Marin, Barcelona, 1981, p. 264.

³⁷ *Ibid.*, p. 276

fueron cedidas a Estados Unidos. A esta serie de acontecimientos, se les conoce como: *el desastre del 98*.

Otro rasgo importante de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en España, es la organización de la incipiente clase obrera: en 1888 se funda la UGT (Unión General de Trabajadores); diez años después, el PSOE (Partido Socialista Obrero de España) y en 1910, la CNT (Confederación Nacional de Trabajadores). La UGT y LA CNT eran de carácter socialista y anarco socialista, respectivamente. Ambas criticaban la postura del PSOE; y juntas impulsaban la acción colectiva del proletariado, sector muy pobre que había sido desatendido por el régimen monárquico.

Por otra parte, el gobierno de la restauración tampoco favoreció la educación: “Los planteamientos educativos del régimen siempre resultaron pobres y vacíos, y la enseñanza quedó en buena parte encomendada a la conservadora iglesia española; mientras que el Estado hacía dejación de sus responsabilidades.”³⁸ De hecho, el porcentaje de analfabetismo en España era el más alto de Europa.³⁹

En cuanto a la situación en el mundo, España se abstuvo de participar en la Primera Guerra Mundial; sin embargo, sufrió las consecuencias derivadas de ésta, como es el caso de los problemas de abastecimiento. Así, en 1917, España enfrentaba una insostenible crisis en los ámbitos político, militar y social.

Como hemos dicho, la fuerza obrera había comenzado a organizarse a finales del siglo XIX; el detonante para el levantamiento fue el conflicto ferroviario iniciado por la Compañía del Norte de Valencia, en el cual comenzó la Huelga General, en agosto de 1917. ¿Cuáles eran los fines del proletariado? Ciertamente no pequeñas reformas sino un cambio de régimen político. Los huelguistas fueron duramente reprimidos, con lo cual el gobierno contuvo el descontento popular; no obstante, la inconformidad general permanecía, en la medida que el régimen no solucionaba los conflictos que hemos mencionado, así como otros, por ejemplo: el caso de la guerra iniciada en Marruecos en el año de 1912, la cual se

³⁸ Sánchez Armesto, Julio (coord.), *Historia de España*. Comentarios de textos históricos, Port Royal, Granada, 1997, p. 199

³⁹ Cfr. Anaya, Marco Antonio y Batista, Refugio (coord.), *Un mundo en lucha por su libertad*, Universidad Autónoma de Chapingo, 2002, p. 143

emprendió cuando España estableció un protectorado en Marruecos, y las tribus del Rif se resistieron a la invasión de las tropas españolas.

En 1923, Miguel Primo de Rivera encabeza un golpe de Estado, con el fin de regenerar el país mediante un régimen militar temporal, el cual lejos de durar un par de meses, se extendió a un sexenio. Algunos de los avances durante este gobierno son los siguientes: los primeros pasos hacia la integración de la mujer a la vida pública (en 1926 se lleva a cabo un nombramiento de concejalas), el fin de la Guerra en Marruecos, la construcción de escuelas y la mejora de comunicaciones mediante nuevas carreteras. No obstante, "los gastos del Estado se sufragaron con una deuda pública, lo que hipotecó al país durante varios años."⁴⁰ Además, se fundaron monopolios como la Telefónica y la CAF (Compañía Arrendataria de Fósforos).

En 1930, Miguel Primo de Rivera dimite de su cargo y es sucedido por el Gral. Berenguer, continuador del régimen monárquico; no obstante, éste no mantuvo su cargo, puesto que la opinión general demandaba su salida. Así, un año después, se establece otro gobierno provisional, el cual tenía un carácter plural en la medida que agrupaba personas que habían participado en la monarquía, así como líderes de la izquierda republicana, e incluso radicales como Lerroux. Este gobierno, a diferencia del pasado, sí pretendía reformas transformadoras como la instauración de leyes para la mejora en la calidad de vida de los campesinos. El mismo año se publica una constitución que decreta el laicismo del Estado, un sistema de elección para la presidencia de la república y una amplia serie de derechos y libertades. Así también, uno de los méritos de este gobierno es la implantación de un tribunal de garantías constitucionales.

El contexto de Europa en estos años tiene un rasgo fundamental: el avance del fascismo. En el inicio de los treinta, dentro del gobierno español había integrantes de la CEDA (Confederación Española de las Derechas Autónomas), que en su mayoría eran empresarios, propietarios agrícolas e incluso simpatizantes de la iglesia. Entonces, la izquierda burguesa y la proletaria vieron la necesidad de unificar fuerzas para detener el fascismo en España, esta unificación se concretó en el Frente Popular, compuesto por el

⁴⁰ Ibid., p. 211

PSOE, la UGT, el Partido Comunista de España (escisión del PSOE) y otros dos más pequeños: el Partido Obrero de Unificación Marxista y el Partido Sindicalista. ¿Cuáles eran los principales objetivos de esta aglutinación de fuerzas? La continuación de reformas sociales, educativas y agrarias. En febrero de 1936, el Frente vence en las elecciones y Manuel Azaña es designado presidente del Gobierno.

El triunfo de la izquierda duró poco: el militar Franco Francisco Bahamonde, último bastión del fascismo en Europa, encabezó el golpe de estado para derrocar al gobierno del Frente, mismo que tuvo que improvisar un ejército constituido principalmente por obreros y campesinos. Así, en 1936 comienza la guerra civil española. Algunas de las actividades de resistencia a la embestida franquista son las siguientes: “Las mansiones particulares fueron convertidas en escuelas, orfanatos y hospitales. Las fábricas fueron incautadas y trabajadas por obreros [...] Los talleres de maquinaria fueron preparados para fabricar granadas, espoletas de obuses y corazas para carros y camiones destinados al Frente.”⁴¹

A pesar de la lucha por parte de la izquierda, Franco derrotó a los revolucionarios con la ayuda de Alemania e Italia. Cabe señalar que el único país que apoyó públicamente al Frente Popular fue México, que le envió fusiles y víveres. Tras la derrota de la izquierda revolucionaria en España, Franco reprimió a los vencidos con la cárcel y el fusilamiento.

Con la victoria de Franco, la guerra civil concluye, con un saldo aproximado de medio millón de víctimas y trescientos mil exiliados.⁴²

El régimen franquista, que duró de 1936 a 1975, se caracterizó por una recuperación económica, con base en el Plan de Autarquía, que consistía en la máxima reducción de importaciones de productos exteriores, en aras de una independencia económica. La conformación del INI (Instituto Nacional de Industria) fue uno de los principales antecedentes para que, en los setenta, España se convirtiera en una potencia. Por otra parte, el crecimiento económico fue proporcional a la represión. De acuerdo con una nota periodística hallada en la página de *El País*, el hispanista Paul Preston calcula una cifra de

⁴¹ Anaya, Marco Antonio y Batista, Refugio (coord.), *El siglo XX. De la república a nuestros días*, EDAF, Madrid. 1978, p. 147.

⁴² Sánchez Armesto, Julio (coord.), *op. cit.*, p. 281

180,000 muertos en los primeros años de la dictadura franquista,⁴³ y en la página de *La República* se publica una cifra de 30, 000 desaparecidos.⁴⁴

A diferencia de regímenes como el nazi, el de Franco no se caracterizó por hacer públicas sus prácticas totalitarias: “El plan de Franco era, en definitiva, proporcionar un barniz de democratización del régimen, eliminando los componentes y signos totalitarios, porque en última instancia lo que quería era conservar el poder a toda costa.”⁴⁵ De hecho, a lo largo de su gobierno, decretó una serie de Leyes Fundamentales con apariencia democrática y constitucional, pero que básicamente obedecían a su voluntad.

Durante más de una década España se caracterizó por su aislamiento en cuanto al comercio con otros países, pero durante la Guerra Fría, Estados Unidos vio en este país un aliado, y en 1953 se firmaron los primeros acuerdos económicos; así, España ingresó al circuito económico y a distintos organismos internacionales. Antes de morir, Franco había dejado claro quién sería su sucesor: Don Juan Carlos de Borbón, quien en 1975 sucedió al dictador. Finalmente, podemos decir que la política económica implantada por Franco sentó las bases para que España se convirtiera en una potencia que actualmente continúa siendo una monarquía parlamentaria.

⁴³ Altozano, Manuel, “Garzón lanza la mayor investigación sobre los desaparecidos del régimen de Franco” en *El País*, Madrid, España, 2 de agosto de 2008, consultado el 21 de octubre de 2010 en:

http://www.elpais.com/articulo/espana/Garzon/lanza/mayor/investigacion/desaparecidos/regimen/Franco/elpepunac/20080902elpepinac_1/Tes

⁴⁴ (s/a), “Buscan por primera vez a 30, 000 españoles víctimas del franquismo” en *La República*, 15 de diciembre de 2006, consultado el 21 de octubre de 2010 en:

<http://www.larepublica.com.uy/mundo/235779-desaparecidos-en-espana>

⁴⁵ Sánchez Armesto, Julio (coord.), op. cit., p. 274.

5.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Federico Moreno Torroba

Federico Moreno Torroba nació en Madrid el 3 de marzo de 1891. Compositor y empresario. Fue una de las personalidades más influyentes, como compositor y gestor, del último periodo creativo de la zarzuela. A él se deben obras de gran popularidad así como importantes iniciativas que contribuyeron a establecer el repertorio histórico del género.

Su madre, Rosa Torroba, provenía de una familia de abolengo musical y su padre José Moreno Ballesteros, era profesor del Conservatorio, compositor, organista de la Iglesia de la Concepción y director de la orquesta del teatro Lara. Ambos trataron por todos los medios de conducir a su hijo por un sendero profesional distinto del arte musical pero fracasaron y la música se convirtió en su profesión. Los primeros pasos en ese terreno los dio en compañía y bajo la tutela de su padre. Así en 1912, firmaron juntos la fantasía lírica en un acto y dos escenas titulada *Las decididas*, estrenada en el teatro Lara el 27 de mayo de 1912. En el mismo teatro, en abril de 1915, padre e hijo participaron, como director y pianista respectivamente, en el estreno de *El amor brujo* de Manuel de Falla, obra que en su día tuvo una acogida muy desigual por parte de la crítica, lo que da una buena idea de hasta qué punto esos primeros años del siglo XX fueron un momento de crisis y tanteo. Sin embargo entre la profesión musical española y en especial entre la juventud más abierta a la novedades, *El amor brujo* se recibió con un entusiasmo absoluto y se convirtió, en gran medida, en el eje del despegue de Falla como maestro. Pero Falla enseñó sobre todo, y casi exclusivamente, con el ejemplo de sus creaciones mientras que, en el mundo de la enseñanza oficial de la música, destacaba una figura con nombre propio: Conrado del Campo, compositor y pedagogo, incansable en su labor creadora como en su actividad didáctica, del Campo fue el maestro de casi todos los músicos de la edad de Moreno Torroba y este no fue la excepción. Las primeras obras orquestales de Moreno Torroba, el poema sinfónico *La ajorca de oro* estrenado por la Orquesta Sinfónica de Enrique Fernández Arbòs en 1918 y *Cuadros* estrenado por Bartolomé Pérez Casas con la Orquesta Filarmónica reflejan claramente la influencia del magisterio de Conrado del Campo.

En la biografía de Moreno Torroba resulta interesante también que, tal vez por su pertenencia desde la cuna, a la estructura de la música española, no se involucrara con los experimentos de los más jóvenes músicos de la Generación del 27, ni se relacionara con sus asociaciones. A este aislamiento debió también contribuir la apertura de Moreno Torroba hacia el mundo de la lírica popular al que tan radicalmente se oponía la vanguardia musical madrileña. Es significativo a este respecto que, mientras los jóvenes compositores de vanguardia, articulados en torno a la ideología de Adolfo Salazar, entre los que se encontraban los hermanos Halffter, Julián Bautista o Rosa García Ascot, se vincularon muy pronto al renacimiento de la guitarra española escribiendo obras para Regino Sainz de la Maza, Moreno Torroba hiciera lo propio para Andrés Segovia, una figura opuesta, de un modernismo que todavía no había soltado amarras del siglo romántico. La importancia de Segovia en el establecimiento del repertorio moderno guitarrístico y la constante aplicación de Moreno Torroba a componer música para él, determinó que sea la música para guitarra, junto a la música lírica, las dos facetas más reconocidas de la actividad creativa del compositor. Aquí, el joven compositor se aparta ya de las enseñanzas de Conrado del Campo y empieza la búsqueda de un lenguaje que le conduciría a ese casticismo musical del que la *Sonatina* para guitarra, compuesta en 1923, es pieza paradigmática. Dentro de este casticismo es donde Moreno Torroba comienza a desenvolverse a gusto en el terreno de la composición.

El matrimonio en 1924 de Moreno Torroba con Pilar Larregla, terminó por cerrar los vínculos familiares de Moreno Torroba con el mundo de la música y dio paso a su incursión en la composición escénica, en 1925 compuso *La virgen de mayo* cuyo estreno se verificó el 14 de febrero y las críticas no fueron demasiado buenas, destacando la que insertó Adolfo Salazar en *El Sol* en la que, sobre todo cuestionaba la viabilidad de una ópera nacional. La decepción por parte de Torroba fue tan grande que no volvió a aventurarse en el campo de la ópera hasta los últimos años de su dilatada existencia. Durante estos años, España estaba regentada por el dictador Miguel Primo de Rivera quien tuvo en Moreno Torroba un hombre de confianza hasta el punto de nombrarle, desde 1925, empresario del teatro de la Zarzuela junto con Pablo Luna. En ese teatro, a finales de octubre de ese mismo año, poco después de estrenar sin pena ni gloria la zarzuela *La caravana de*

Ambrosio, Moreno Torroba obtuvo su primer éxito escénico relevante con la zarzuela *La mesonera de Tordesillas* que se mantuvo algún tiempo en cartel y debió proporcionarle unos ingresos, cuando menos, alentadores. Su siguiente éxito digno de mención no llegó hasta el 7 de abril de 1928 con el estreno de *La marchenera* realizado, de nuevo, en su feudo del teatro de la Zarzuela. El final de la dictadura de Primo de Rivera en 1930 determinó que Luna y Moreno Torroba perdieran su monopolio en la programación del teatro de la Zarzuela, sin embargo se hizo cargo de la empresa del teatro Calderón en el mismo año, gracias a sus influencias con el duque del Infantado quien financiaba ese teatro, el cual se convirtió en la nueva fortaleza de la zarzuela. En el primer año de andadura bajo la responsabilidad de Moreno Torroba se repusieron en el Calderón obras básicas del género zarzuelístico como *Jugar con fuego*, *Las golondrinas*, y *Doña Francisquita*; en 1930, Torroba estrenó dos nuevas zarzuelas de su autoría: *María la tempranica* y *Baturra del temple* y repuso *La marchenera*, pero el gran éxito de la temporada calderoniana fue *La rosa del azafrán* de Jacinto Guerrero. Su perseverancia, sin embargo, se vio finalmente recompensada y su consagración llegó con el estreno de *Luisa Fernanda* el 26 de marzo de 1932, obra que emplea argumentos musicales similares a *La marchenera*. A partir de este éxito monumental las obras de Torroba comenzaron a merecer esa atención propia sólo de los músicos a quienes el público otorga su confianza y en 1933, además de reponer con bastante frecuencia diversas obras suyas, estrenó en el Calderón dos nuevas zarzuelas de su autoría: *Xuanón* y *Azabache* que, aunque se aproximaron, no llegaron a obtener el éxito de su segunda gran zarzuela, *La chulapona*, estrenada el 31 de marzo de 1934.

Llama la atención que, siendo Moreno Torroba el único zarzuelista madrileño de una generación copada por autores de provincias, sus sainetes no alcanzaran el éxito que obtuvieron las obras del vasco Sorozábal o del granadino Alonso. De alguna manera, el casticismo de la música de Moreno Torroba funcionaba mejor para caracterizar el Madrid decimonónico de obras como *Luisa Fernanda* o *La chulapona* que el Madrid de los años treinta. Personaje políticamente incombustible, Moreno Torroba, católico practicante, monárquico y anticomunista, consiguió en tiempos de la República algunos de sus éxitos personales más destacados y, además del estreno de sus obras líricas más

representativas, *Luisa Fernanda* en 1932 y *La chulapona* en 1934, fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1934. Esta habilidad extremada para manejarse en la turbulenta sociedad española de la primera mitad del siglo XX, volvió a servirle en los momentos dramáticos de los primeros días de la Guerra Civil, cuando fue detenido y encarcelado durante quince días por las fuerzas republicanas como sospechoso de haber compuesto el himno falangista *Cara al sol*, obra de Juan Tellería. En cuanto le fue posible, Moreno Torroba se pasó a la zona nacional y reanudó su carrera como compositor porque, incluso durante la Guerra Civil, se siguieron estrenando zarzuelas en ambas zonas. Nada más al terminar la guerra, Moreno Torroba estreno una comedia lírica en tres actos titulada *Monte Carmelo*. Ya en los años cuarenta, escribió *Maravilla*, con libreto de Arozamena y Quintero, *La Caramba* sobre un texto de Fernández Ardavín y *Polonesa*. Los éxitos alcanzados en los años de la República, sin embargo, no se repitieron sobretodo por una razón fundamental: la época de la zarzuela había llegado a su fin y cualquier intento por resucitarla demostró ser vano.

La vitalidad de Moreno Torroba se ha convertido en algo legendario dentro de la historia de la música española: aún a sus 89 años estaba en plena actividad y con fuerza suficiente para acometer la composición de una nueva ópera. El libreto era de José Méndez Herrera, se titulaba *El poeta* y trataba sobre la vida de Espronceda. El estreno se llevo a cabo en el teatro de la Zarzuela el 19 de Junio de 1980 protagonizado por Plácido Domingo, que había sido quién convenció a Torroba para la composición de esta nueva ópera. Esta obra junto con la *Fantasia castellana* para piano y orquesta estrenada por Humberto Quagliata en París en octubre de 1980, constituyen el testamento musical de Moreno Torroba y el fin de setenta años de ininterrumpido ejercicio musical en toda su amplitud, es decir, interpretación, creación y gestión, en los que se mantuvo siempre fiel a unos principios estéticos que definió dentro de la categoría de “casticismo” y de los que nunca le interesó apartarse porque le satisfacían completamente. Esta fidelidad a sus principios se refleja también en lo que fueron sus últimas composiciones: una colección de seis preludios para guitarra dedicados a Andrés Segovia y terminados poco antes del fallecimiento del compositor a los 91 años de edad, el cual tuvo lugar en Madrid el 12 de septiembre de 1982.

5.3 ANÁLISIS MUSICAL DE LAS "PIÈCES CARACTÉRISTIQUES" DE FEDERICO MORENO TORROBA.

Se trata de 6 piezas que Federico Moreno Torroba dedicó a Andrés Segovia, son de carácter variado y llevan como título: Preámbulo, Oliveras, Melodía, Los Mayos, Albada y Panorama.

PREÁMBULO

Esta primera pieza está escrita en forma ternaria en compás de 4/4 y en el tono de Em, su indicación de agógica es *Lento*, es de carácter tranquilo y pastoral.

ESTRUCTURA GENERAL

Compases	1 a 7	8 a 12	13 a 18
Estructura	A	B	A'
Tonalidad	C E	F	C E

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 7 (tercer tiempo)
Estructura A	El inicio del Preámbulo se distingue por acordes rasgueados con un ritmo de figuras de mitad dos cuartos que se repetirá en A".
Tonalidad	C7 C7 C7/E9 Eb Eb4agr./Bb4agr. D#°7 Gau7 B°/G Fm Bb/C7 C7 Am7/F7 F Am7/Dm9

Lento

Compases	Anacrusa al 8 al 12
Estructura B	Pasaje a manera de escala que combina un ritmo de tresillos con octavos, el primero de estos ligado a una figura de mitad.
Tonalidad	escala/escala/F9 2 y 4agr./ F9 2 y 4agr./Am Em7 4agr. escala/escala



Compases	13 a 18
Estructura A'	Retorno exacto a los compases 1 a 3, los tres últimos compases preparan el final
Tonalidad	C7 C7 C7/E9 Eb Eb4agr./Bb4agr. D#°7 Gau7 B°/C#7 Em/Em 4agr.//



OLIVERAS

La segunda pieza está en el tono de G, en compás de 3/8 y *Allegretto* como indicación de agógica. En lo personal me parece que tiene un carácter de Scherzo.

ESTRUCTURA GENERAL.

Compases	1 a 66	67 a 89	90 a 127
Estructura	A a b a'	B a b	A' b a'
Tonalidad	G	D G	G

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 24
Estructura A a	Inicio de la segunda pieza en ritmo scherzado, que alterna entre compases de octavos con compases de dieciseisavos, el tema de los 4 primeros compases se presentará en la última pieza de la serie pero en otro tono.
Tonalidad	G F#7/G F#/G /G/C7 A7/F7/Em C7 F#/C7 Em/ G7/escala/Em C7 F#/C7 Em/G7/escala/Ab7/ G9/Eb7/Cm7/Eb7/ Cm7/escala/G 4agr./A7/C/

Allegretto
C. III.....

p

f

Compases	Anacrusa al 25 a 56
Estructura A b	Esta sección es la segunda parte de A, se presenta un nuevo motivo que consiste en dos compases de octavos seguidos de un compás de octavo, dos dieciseisavos y octavo, que también se utilizará en la última pieza pero con algunos cambios y en otros tonos.
Tonalidad	G/C/G7/F9/C9/Bm Cm Ab 4agr./Em9 G/G/ G7/C/G7/F9/C9/ Bm Cm Ab 4agr./ Em9 G/G/D9/D9/Em7/G/F#7/F#7 C Am/ B 4agr./ B7/A7/ A7 D Am/G7/B/B/ escala/escala/B9

Compases	57 a 66
A a'	Este fragmento es idéntico al que abarca del compás 1 al 10, por tanto se podría señalar como a" dentro de A
Tonalidad	G F#7/G F#/G /G/C7 A7/F7/Em C7 F#/C7 Em/ G7/escala

Compases	67 a 89
Estructura B	Inicio de B, se caracteriza por una melodía en octavos que conduce a una serie de acordes que empiezan en <i>pianissimo</i> y terminan en <i>fortissimo</i> ; posteriormente la melodía se vuelve cromática, para terminar en un pasaje de saltos, en el que predominan las segunda mayores armónicas.
Tonalidad	D9/G9/F7/F9/B°7 B°9/C# B°9/B°7 B°9/ C#° G#°4agr./G#7/B#7/B#7/F7/D°/Dm7/D°/D°/A7/F9/C A7/G4agr./E7/C/D7

Compases	Anacrusa al 90 al 121
Estructura A' b'	La melodía es similar a la que se encuentra del compás 25 al 31, pero una octava baja, los compases 98 a 121 son idénticos a los que van del 33 al 36.
Tonalidad	G/escala/G7/F9/G7/Bm/G7/G7/G7/C/G7/F9/ C9/Bm Cm Ab 4agr./Em9 G/G/D9/D9/Em7/ G/ F#7/F# C Am/B 4agr./B7/A7/A7/G7/B/ B/escala/escala/B/

Compases	122 a 127
Estructura A' a'	Se presenta el tema a" a manera de coda
Tonalidad	G F#7/G F#/F# B°/Am B° E°/G/G//

MELODÍA

La tercera pieza de la serie es Melodía, compuesta en Em, en compás de $\frac{3}{4}$ e indicación agógica de *Lento*. Su estructura es ternaria.

ESTRUCTURA GENERAL

Compases	1 a 28	29 a 55	1 a 28	56 a 66
Estructura	A	B	A'	Coda
Tonalidad	Em	E	Em	Em

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 28
Estructura	La melodía se presenta en bajo acompañada por un tremolo.
Tonalidad	Em A D#° Em A7 Bm/C7/G F#m Em Gm F#m7/ Gau11/D#° G F#° C#°F#°/C7 A/E9 A#m G#° F#/G#°7 C#°7 B/Am D#°7 B Am D#°/E/G D7/G/Am B° Am/C7/Bm9/C7 4agr./E 2agr. E7/Am7 6agr./C#7 4agr./Em B7/E7 6agr./ Am 2agr./Dm Em F7 E7/Am 2agr./F#° G Am Bm Am/Bm G B Em B G/Am G F#° Em F#° G/ Am Bm Am G Bm/

Compases	29 a 55
Estructura B	<p>Sección B, contrastante en el homónimo mayor, se pueden apreciar tres secuencias, la primera consiste en 5 octavos, tresillo de dieciseisavos que concluye en una figura de mitad, esta secuencia con sus variantes se presenta 3 veces.</p> <p>La siguiente secuencia se compone de dos compases con figuras de octavos que terminan en dos compases que tienen como figuras a un cuarto, dos octavos, cuarto, esta secuencia se repite tres veces.</p> <p>Finalmente, se percibe una serie de acordes acompañados por notas pedal, que conducen a un puente que termina con la indicación <i>Da/ segno al Φ</i> la cual nos lleva al principio de la obra, es decir a A' y al tono de Em.</p>
Tonalidad	<p>E/A D#°/C#m7 A C#m7 F#m7 C#m A/C#m C#m7/E/F#m7/G/G#mF#m7/G#mF#m7/G#m/G#m/C#°7D#m7 4agr./C#°7D#m7 4agr./escala/escala/Em7 F#7/Em7 F#7/Dm7 E7/Dm7 E7/C7/escala/Em B/C7 Em/B Am/B Am/B7 puente/puente</p>

Più mosso

C.I.

C.IV

a tempo

cediendo

Compases	1 a 28
Estructura A'	Se repite exactamente A del compás 1 a 28.
Tonalidad	Em A D#° Em A7 Bm/C7/G F#m Em Gm F#m7/ Gau11/D#° G F#° C#°F#°/C7 A/E9 A#m G#° F#/G#°7 C#°7 B/Am D#°7 B Am D#°/E/G D7/G/Am B° Am/C7/Bm9/C7 4agr./E 2agr. E7/Am7 6agr./C#7 4agr./Em B7/E7 6agr./ Am 2agr./Dm Em F7 E7/Am 2agr./F#° G Am Bm Am/Bm G B Em B G/Am G F#° Em F#° G/ Am Bm Am G Bm/

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked *Lento*. The score is divided into four systems, each with a section label: C.II, C.IV, C.III, and C.VII. The first system is marked *Lento*. The fourth system is marked *ff*. The music consists of eighth and sixteenth notes, with various fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 for natural. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Compases	56 a 66
Estructura Coda	Al igual que A y A', la coda tiene la melodía en el bajo y tremolo en el acompañamiento, también está en Em.
Tonalidad	Am G F#° G Bm/Em Am/Em Am/Em/A# C7 F#/Em/Em/Em/Em/Em/Em//

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic. The second staff starts with a *p* dynamic. The third and fourth staves continue the rhythmic pattern. The fifth staff includes the instruction *poco ritard.* and ends with a double bar line, a *pp* dynamic, and the marking *Arm 12*.

LOS MAYOS.

Esta pieza está compuesta en el tono de E, en compás de $\frac{3}{4}$, su indicación de agónica es *Allegro non tanto*, estructuralmente esta en forma de Rondó simple.

ESTRUCTURA GENERAL.

Compases	1 a 16	17 a 39	40 a 55	56 a 70	71 a 79
Estructura	A	B	A'	C	A''
Tonalidad	E	A	E	C	E

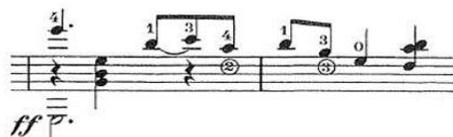
ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 16
Estructura A	A está formada por dos temas, el primero es una melodía ágil y dinámica que consta de dos compases, las figuras son: cuarto ligado a un octavo, tres octavos en el primer compás y luego dos octavos y dos cuartos en el segundo compás, este motivo también se empleará en la última pieza. El segundo tema está formado básicamente por acordes.
Tonalidad	E A/E B7/ E A/E G#m/F#m E7 A/F#m 2agr. B A/ E A/E F#m7 B/E A/E B7/E A/E G#m/F#m E7 A/ F#m 2agr. B A/E Am/E/

Allegro non tanto

Compases	17 a 39
Estructura B	Primer episodio en el tono de A, retoma algunos elementos de la parte anterior y los combina con otros nuevos, termina con una escala que conduce a A'
Tonalidad	A/C#m7 F#m7/Bm/Bm C#m Dm/A/F7/ A9 4agr./Dm9/A/C#m7 F#m7/Bm/Bm C#m Dm/ A/F7 E7/F A7/G7 C#m/Gm7 C G7 C#m/F#m D#°9/F#m9 escala/escala/escala/escala

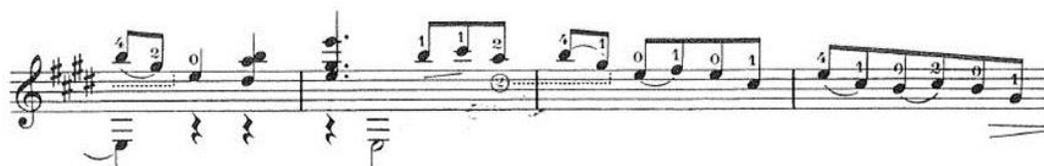
Compases	40 a 55
Estructura A'	Segunda presentación de A, los compases 40 a 55 son idénticos a los que van del 1 al 16.
Tonalidad	E A/E B7/ E A/E G#m/F#m E7 A/F#m 2agr. B A/ E A/E F#m7 B/E A/E B7/E A/E G#m/F#m E7 A/ F#m 2agr. B A/E Am/E/



Compases	56 a 71
Estructura C	Segundo episodio en el tono de C, en el que los primeros 9 compases solo se aprecian figuras de cuarto, en el compás 65 se puede ver el tema del inicio, posteriormente se combinan duraciones de cuartos y octavos.
Tonalidad	C7G7/C#°/E7/E7/B7 escala/escala/escala/ B/E/G#m7 C#7/F#m/escala/E/C7 B7/



Compases	71 a 79
Estructura A''	Se presenta el tema principal, pero solo el motivo del inicio, el cual conduce a una escala que termina en una cadencia plagal
Tonalidad	E A/E B7/EA/C#m7/C#m7/escala/E/A/E//



ALBADA.

Esta miniatura se encuentra en el tono de G, en compás de 2/4, la indicación de agógica señala *Allegro gracioso*, su estructura corresponde a la forma Rondó simple.

ESTRUCTURA GENERAL.

Compases	1 a 8	9 a 28	29 a 40	41 a 64	65 a 81
Estructura	A a b	B Episodio	A' a' b'	C Episodio	A'' a'' b''
Tonalidad	G	Em	G	Gm	G

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 8
Estructura A	El tema del rondó se constituye de dos motivos, el primero del compás 1 al 4, consiste en una melodía graciosa en la región aguda con pedal en la nota G, este pasaje permanece inalterable en la obra. La segunda parte se caracteriza por ser una melodía acompañada en acordes, este fragmento sufre algunos cambios en sus posteriores apariciones.
Tonalidad	G/G7/G7/G/C B/F 2au./E7 4agr. D7/G 6agr./

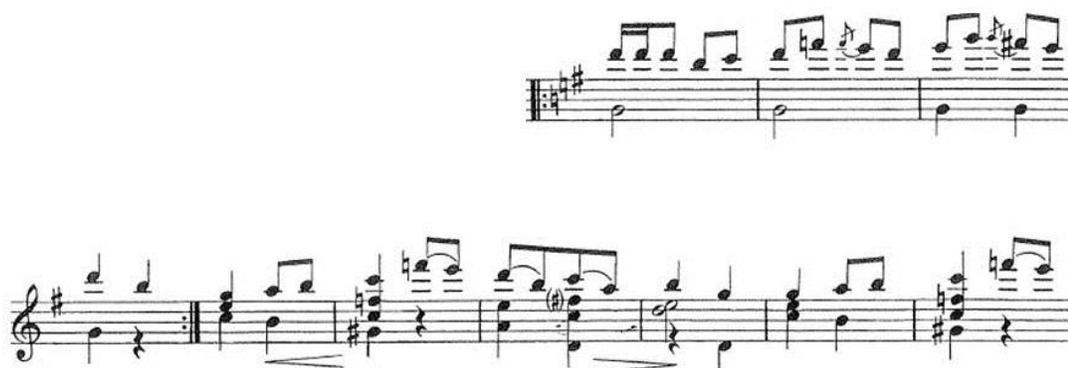
Allegro gracioso

Compases	9 a 28
Estructura B	Primer episodio, el cual está en Em. La melodía, casi en su totalidad está en el bajo, se percibe un aire español en su tonada, en la cual predominan los motivos a manera de escala.
Tonalidad	Escala/escala/C°7/escala/escala/G7/escala/escala/Bm Fm/Bm Fm/escala/escala/Em escala/Em F#°7/C7/C7/G/C/C7 B/Em/

Compases	29 a 40
Estructura A'	Nueva aparición de los temas de A, el primero se presenta idéntico, es decir los compases 29 a 32 son exactamente iguales a los que van del 1 al 4, el segundo tema es similar al del compás 9 pero cambia al final para conducir a la melodía a Gm.
Tonalidad	G/G7/G7/G/C B/F 2au./E7 4agr. D7/G 6agr./C B/A°/escala/escala/

Compases	41 a 64
Estructura C	Episodio contrastante en Gm, el cual se podría dividir, primeramente, en una melodía de sonidos largos y ligados con acompañamiento sincopado, que da paso a una melodía en acordes que conduce nuevamente a la melodía con acompañamiento sincopado.
Tonalidad	Gm/Gm/Gm6agr./C7/A°7/F#°/Gm/Dm/ C°7/Bb°/D F/Ab7/C°7/Bb°/D F/F#°/Gm/ Gm/Gm 6agr./C7/F#°11/F#°11/Gm/Gm/

Compases	65 a 81
Estructura A''	Final de la pieza en A'', los compases 65 a 68 son iguales a los que van del 29 al 32 y del 1 al 4, la segunda parte de esta sección retoma el fragmento que va del compás 63 y 64 del episodio C pero en G. El final se prepara con una idea musical ascendente en forma de escala que remata en una nota D agudo, seguida por un acorde de G con sexta agregada.
Tonalidad	G/G7/G7/G/C B/F 2au./E7 4agr. D7/G 6agr.G/ C B7/F2au./E7 4agr. D7/G/G/ Eb/F#7/G6agr.//



PANORAMA.

Última pieza de las "Pièces Caractéristiques", se podría decir que es un "collage" musical, ya que contiene temas y motivos de las piezas: Preámbulo, Oliveras y Los Mayos, con algunas variantes y en otros tonos; tiene estructura libre, cambios de compás y carácter que se especificarán a lo largo del análisis. En la estructura general se señalan los compases en los que se aprecian las ideas musicales tomadas de las piezas antes mencionadas.

ESTRUCTURA GENERAL.

Comp.	1 a 8	9 a 22	23 a 28	29 a 54	55 a 68	69 a125	126 a 142	143 a 166	167 a 197
Estr.	Intro Pre a	Oliveras	Puente	Oliveras	Los Mayos	Oliveras	Puente	Oliveras	Coda
Ton.	C	Am	Em	E	E	E	E	E	E

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 8
Estructura	Este "collage" musical inicia con la repetición exacta de los primeros 6 compases del Preámbulo, los compases 7 y 8 es un pasaje de un acorde de D9 con octavos y tresillos alternados que termina en un ritmo de octavo, cuarto y octavo.
Tonalidad	C7 C7 C7/E9 Eb Eb4agr./Bb4agr. D#°7 Gau7 B°/G Fm Bb/C7 C7 Am7/F7 F Am7/D9/Am/

Lento

ritard.

Compases	9 a 22
Estructura	Cambio de compás a 3/8, de tono a Am y de agógica a <i>Allegro</i> . Este pasaje es similar en ritmo a los compases 1 a 14 de la pieza Oliveras pero en Am.
Tonalidad	Am Dm/C Bm/C/Am/Bb7/Am7/Am Gm/F Dm F/A°/Cm/Am Cm/F Dm F/F#°7/escala/

Allegro

Compases	23 a 28
Estructura	Puente que se caracteriza por la presencia del tema inicial de la pieza "Los Mayos", pero en disminución, esto es: octavo con punto y tres dieciseisavos en los compases 23 y 24. Posteriormente el puente termina con un pasaje de octavos.
Tonalidad	Am/D7/B7 4agr./Em/C#7/Em/

cresc.

Compases	29 a 54
Estructura	Cambio de tono de Am a E, en esta sección se pueden apreciar pasajes y sus variantes de la pieza Oliveras. Los compases 29 a 32 son idénticos en rítmica a los compases 25 a 28 de Oliveras; los compases 33 a 36 son similares en ritmo a los compases 114 a 117 de la segunda pieza. De la anacrusa al compás 37 al compás 43 es similar de la anacrusa al compás 90 al 96 de Oliveras. Del compases 44 a 50 se puede apreciar una línea melódica muy parecida a la que va de los compases 48 a 52 de Oliveras. Los compases 51 a 53 de esta sección son iguales en ritmo al compás 55 de Oliveras; finalmente se puede ver una escala descendente en compás 54.
Tonalidad	E/A/E7/D9/A/D9 2agr./E/E/E/escala/ E7/D#9/ E7/F#m/E/E/F4agr./F4agr./E/E/F4agr./ F4agr./A9/escala/escala/ escala/

The musical score consists of 26 lines of music. The first line shows measures 29-32 with a forte (*ff*) dynamic. The second line shows measures 33-36 with a piano (*p*) dynamic. The third line shows measures 37-40 with a piano (*p*) dynamic. The fourth line shows measures 41-44 with a forte (*ff*) dynamic. The fifth line shows measures 45-48 with a forte (*ff*) dynamic. The sixth line shows measures 49-52 with a piano (*p*) dynamic. The seventh line shows measures 53-54 with a forte (*ff*) dynamic. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like *ff* and *p*. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated. The score includes several 'C' (Coda) markings: C.II, C.VII, C.III, and C.III. The piece concludes with a descending scale in measure 54.

Compases	55 a 68
Estructura	Este nuevo pasaje está claramente dividido en 2 partes; la primera abarca desde el compás 55 al 62 se percibe el motivo inicial de la pieza “Los Mayos” pero en reducción rítmica es decir octavo y tres dieciseisavos, predominando las terceras mayores en los compases 55 a 58, posteriormente se observa el mismo motivo formando con el acompañamiento intervalos de 2M y 4P, este pasaje tiene un pedal en la nota B y termina con una línea melódica ascendente a manera de escala. Después de la doble barra, de los compases 63 a 68 se aprecia la exacta repetición de los compases 71 a 76 de “Los Mayos” pero en reducción rítmica.
Tonalidad	A9/A9/ A9/A9/C7/C7/ C7/C7 Bb/ E A/E B7/E A/C#m7/C#m7/escala/

The musical score consists of three systems of notation:

- System 1:** Shows measures 55-62. It begins with a *pp* dynamic. The melody features a sequence of eighth notes and sixteenth notes. A bass line with a pedal point on B is indicated. The system ends with a *molto rit.* marking and a first ending bracket labeled "1. C. VIII".
- System 2:** Shows measures 63-68. It begins with an *Allegro* tempo marking and a *ff* dynamic. The melody is a rhythmic reduction of the original piece. A second ending bracket labeled "2. C. VII" is present. The system concludes with a final chord and a fermata.
- System 3:** A short melodic phrase in 4/4 time, consisting of a few eighth notes.

Compases	69 a 125
Estructura	El siguiente pasaje inicia con un tema de 8 compases inspirado en el tema que va de la anacrusa al compás 25 al compás 31 de la pieza Oliveras; este tema aparecerá en otros acordes y con variantes rítmicas que a continuación se señalan: en el compás 77 en el acorde de A, en el compás 83 en el acorde de G#, en los compases 91 y 97 en el acorde de E, en el compás 105 nuevamente en el acorde de A, en el compás 111 en el acorde de B y en el compás 119 en el acorde de E.
Tonalidad	E/E/F#m/E/D/A/C/B/A/F#m/E/F#m/ E/F#m7/ G#7/Bm7/C#7/G#7/A7/E/A7/D/ E/A/B/E/A/B7/E C#m E/ Bb4agr./F#m7/ E/D/A7/E/D/A7/D#°7/E7/ A/B#°7/G#°/F#m/E/B7 2agr. A#°/B/C#m74agr./F#9/G#7/A7/ E7/A#°7/D7B/E/A/G#/E7/A/B7 4agr./A#°7/

f *ritmico*

Compases	126 a 142
Estructura	Puente en el que predominan las figuras de octavo, a excepción de los compases 137 a 139 en el que aparece el inicio del tema de los compases de los compases 69 a 71 pero en el acorde de F#.
Tonalidad	A°7/A#°/E/E/G#/D#m/E/D#m/escala/D#m/Cxm/F#°7/ F#°7/C/C/F#°/D#°/

Bien cantado

Compases	143 a 166
Estructura	Nueva aparición del tema de los compases 69 a 76, pero ahora es de 6 compases y con notas diferentes a partir del compás 146; el tema está en el acorde de G# en el compás 149, en el acorde de E en el compás 155, en el acorde de B en el compás 161. Esta sección concluye en el compás 167 en un acorde de E que también podría considerarse como el principio de la coda.
Tonalidad	E/E/F#m/C#/E7/C#/G#7/Bm7/C#7/ G#7/A7/ B/E7/C#°7/D/A/C#m/F#/B/C#m7 4agr./D7/G#°7/F#m/B7/

The musical score consists of three systems of notation. The first system shows a short melodic phrase starting with a forte (*f*) dynamic. The second system contains the main body of the piece, featuring a melody with various ornaments (circled numbers) and a bass line with chords and fingerings. The third system continues the melody and bass line, including a section marked 'C. II' (Coda II) and ending with a double bar line and a fermata.

Compases	167 a 197
Estructura	Inicio de la Coda en el compás 167, toma como modelo los 2 primeros compases de la pieza "Los Mayos" en reducción rítmica hasta el compás 171, continua con una secuencia descendente en dieciseisavos hasta el compás 174, para llegar a cuatro compases con duraciones de octavos que llevan la melodía a un acorde de B7 en el compás 179 para dar inicio a una escala de E que concluye en el compás 180. El siguiente pasaje va desde los compases 181 a 186, es igual a los compases 71 a 76 de la pieza "Los Mayos" pero en reducción rítmica, posteriormente se aprecian cuatro compases en el acorde de F7 que desembocan en una escala de E de tres octavas la cual remata en un E agudo y luego dos acordes de E.
Tonalidad	EA/E/DG/D/C F/C/C/G/E9/C/E9/C/B7/escala/E A/EB7/ E A/C#m7/C#m7/escala/ F7/F7/F7/F7/escala/escala/escala/escala/E/E/E//

The image shows a musical score for guitar, measures 167-197. The score is in E major and 4/4 time. It features a melodic line with triplets and sixteenth notes, and a bass line with chords and a crescendo. Measure numbers C.IX, C.V, C.III, and C.VII are indicated above the staff.

5.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Estas seis piezas de Federico Moreno Torroba tiene un lenguaje musical muy claro y definido, no son complicadas en sus líneas melódicas, sin embargo éstas son bellas, graciosas, dinámicas o elegantes según la pieza que se trate. Considerando lo anterior me permito hacer las siguientes recomendaciones:

Sugerencias Técnicas:

Acordes llenos y claros, especialmente en la primera y última piezas.

Realizar un tremolo consistente y uniforme para una mejor claridad de la melodía.

Desmangues precisos, con el propósito de no interrumpir la frase.

Uso del tirado, para dar más agilidad a los temas.

Uso del apoyado en líneas melódicas lentas y sin acompañamiento.

Identificar la melodía y acompañamiento de cada pieza.

Sugerencias Interpretativas:

Fraseos claros y definidos.

No omitir los cambios de color y dinámica señalados, ya que son parte del fraseo.

Realizar *rallentandos*, respiraciones, etc. en los finales de cada sección.

Resaltar la línea melódica principal de cada pieza.



José Antonio "Ñico" Rojas B. (1921-2008)

6. Guajira a mi madre.

6.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

La Cuba del Siglo XX.

Durante la lucha por la independencia de Cuba (1895 – 1898), el gobierno de los Estados Unidos afirmó estar a favor de la liberación cubana. Sin embargo, es importante resaltar que nunca reconoció al Partido Revolucionario Cubano ni a su delegación ubicada en Nueva York. Esto muestra algo que se afirmó en el apartado relativo al contexto histórico de España: Estados Unidos tenía los ojos puestos en Cuba, lo mismo que en Filipinas y Puerto Rico, con un solo fin: dominarlos para poder enriquecerse. Por supuesto, su estrategia consistía en hacerles creer a los cubanos que deseaba su independencia; José Martí, en 1880, cuando radicó en Estados Unidos, había advertido aquellos intereses imperialistas.⁴⁶

El fin de la guerra Hispano-Estadounidense se pactó con el tratado de París, firmado el 1º de enero de 1899, en cual, la Corona de España cedió la isla a Estados Unidos. El historiador Julio Le Riverend escribe lo siguiente respecto al comportamiento estadounidense tras dicha guerra: "... los yanquis actuaron como si Cuba fuera un país que habían conquistado, no reconocieron autoridad alguna y trataban a toda la población como enemiga."⁴⁷ Sin embargo; Cuba no fue anexada al territorio estadounidense; digamos que el gobierno de aquella potencia fingió que respetaba la independencia recién ganada, al mismo tiempo que ocupaba la isla.

En 1901, se llevó a cabo una Asamblea Constituyente, con el objetivo de elaborar la correspondiente Carta Magna. Los representantes de los intereses estadounidenses exigieron que ésta tuviese un apéndice, en el que se hiciera explícito que el gobierno de los Estados Unidos tenía derecho a intervenir en los asuntos internos de Cuba; tal apéndice fue conocido como la Enmienda Platt, gracias a la cual: "los imperialistas yanquis podían poner y quitar gobiernos, obtener toda clase de privilegios para invertir sus

⁴⁶ Cfr. Le Riverend, Julio, *Breve Historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004, p. 64.

⁴⁷ Le Riverend, Julio, op. cit., p. 73.

capitales en Cuba y explotar los recursos naturales y humanos, como en efecto lo hicieron.”⁴⁸

Así, José Antonio “Ñico” nace y crece en una Cuba neocolonial, sometida y ocupada por Estados Unidos, pues en cuanto se retiraron los españoles, llegaron los inversionistas estadounidenses, quienes compraron fábricas de tabaco y ferrocarriles. Asimismo, para proteger sus intereses económicos, esta potencia impuso una serie de gobernantes. Empero, el descontento y la organización crecía por todas partes de la isla. En los años veinte, surgen organizaciones muy fuertes como la Federación Estudiantil Universitaria, el Partido Comunista y la Confederación Nacional Obrera de Cuba; en tal década se llevaron a cabo huelgas azucareras y ferroviarias.

En 1925, Gerardo Machado asciende a la presidencia. Una vez en el poder, modificó la constitución para extender su gobierno. Durante esta dictadura, los salarios se redujeron y aumentó el desempleo; además, se reprimieron fuertemente los movimientos de orientación marxista; prueba de ello es el asesinato de Julio Mella, en 1929, quien fue uno de los fundadores del Partido Comunista. Machado cayó en 1933, debido a que el ejército, liderado por Fulgencio Batista, demandó su renuncia. Después de esta caída, se estableció la Pentarquía, también conocida como el Gobierno de los Cinco, pues tal era el número de ejecutivos encargados de las distintas ramas estatales.

En 1940, se realiza la Asamblea Constituyente, misma que decreta una constitución que incluía la proscripción del latifundio; no obstante, ello no solucionaba otros problemas fundamentales, como el desempleo, la pobreza y el analfabetismo. Ese mismo año, Batista ocupa el lugar del presidente, y es sucedido primero por Ramón Grau San Martín y luego por Carlos Prío. Estos tres gobiernos mantuvieron una política represiva y cuidaron los intereses estadounidenses. Por esa causa, en 1952, los yanquis apoyaron a Batista en su segundo golpe de Estado.

Cabe señalar que en todos estos años de república intervenida, hubo un florecimiento en distintas áreas del conocimiento y la creación. Algunas figuras representativas de ello son los escritores Nicolás Guillén y Alejo Carpentier. Asimismo, surgió un interés en la

⁴⁸ Ibid., p. 79.

investigación de las raíces cubanas; Fernando Ortiz, por ejemplo, fue un etnohistoriador que indagó acerca de la cultura negra.

Tras este breve paréntesis, damos cuenta de la ruptura más importante en la historia cubana del siglo xx: la revolución socialista. Un año después del golpe de Estado que encabezó Batista; Fidel Castro, junto con otros jóvenes, llevó a acabo el Asalto al Cuartel Moncada, con el fin de dotar de armas al pueblo. Al mismo tiempo, otros asaltaron el cuartel de Bayamo. Los revolucionarios se agruparon en el Ejército Rebelde y formaron dos *columnas invasoras*, comandadas por Camilo Cienfuegos y por el argentino Ernesto Guevara; estas columnas “cruzaron la antigua provincia de Camagüey y penetraron en Las Villas, luego de una heroica marcha dando un golpe decisivo a la dictadura en esta región, con la toma de Yajaguay y la ciudad de Santa Clara.”⁴⁹ Alrededor de 1958, el Ejército Rebelde ocupó los pueblos de Palma Soriano, La Maya y otros.

Ante la fuerza de los revolucionarios, Batista se vio obligado a huir del país en 1959. El historiador Julio Le Riverend escribe que, a partir de entonces: “Todo el pueblo, apoyando a sus firmes dirigentes, emprendió el camino del trabajo creador, de la lucha contra la miseria, la ignorancia, la corrupción y los vicios, y contra los explotadores nacionales y extranjeros, en pro de la educación, el bienestar, la salud y la solidaridad internacional.”⁵⁰ A partir de aquel año, Fidel Castro sería el primer ministro de la nación.

La Revolución Cubana transformó profundamente la situación del país. Algunos de los primeros cambios fueron los siguientes: los salarios aumentaron, se redujo el alquiler de viviendas, los extranjeros perdieron sus latifundios, y más de cien mil campesinos recibieron el título de propiedad de sus tierras. Todo esto, por supuesto, produjo un gran enojo en el gobierno y los capitalistas estadounidenses; sin embargo: “A cada agresión del imperialismo se respondía con una medida más radical. Y así, cuando el gobierno de Estados Unidos suprimió las compras de azúcar a Cuba, el Gobierno Revolucionario nacionalizó una serie de empresas imperialistas.”⁵¹ De hecho, en 1960 se nacionalizó la industria, el comercio y la Banca.

⁴⁹ Ibid., p. 103.

⁵⁰ Ibid., p. 105.

⁵¹ Ibid., p. 108.

Muchos otros fueron los frutos de la Revolución Cubana: en 1961, el gobierno se enfocó en la eliminación del analfabetismo, con el siguiente resultado: en menos de 9 meses, se redujo a 4 % de la población;⁵² mientras que, en los años anteriores, el analfabetismo había oscilado entre 30 y 50 %, según la zona. Un año después, como parte de la Reforma Universitaria, se abrió la licenciatura en Historia. Así también, se impulsó el desarrollo del conocimiento científico, mediante la fundación de la Academia de Ciencias y otros centros de estudio. En 1970 se construyeron distintos museos municipales. Cabe mencionar que, además, se crearon organismos importantes en la vida política del país, como la Fundación de Mujeres en Cuba, los Comités de Defensa de la Revolución y la Unión de Pioneros en Cuba.

En suma, la revolución trascendió los límites de la esfera política en aras de cambios económicos estructurales: “Más que una salida a la crisis política encarnada por la dictadura de Batista, el movimiento revolucionario desencadenó un proceso de transformaciones radicales encaminado a superar los obstáculos al desarrollo del país y dar paso a un orden social más justo e igualitario.”⁵³

Con el fin de realizar y evaluar las reformas pertinentes, el Partido Comunista de Cuba ha llevado a cabo una serie de congresos. Del primero, en 1975, resultó una constitución votada y aprobada por el 98 % de la población.⁵⁴ El fundamento de dicha constitución es un estado socialista, soberano y benefactor; es decir, garante de la protección de las familias, la educación, la cultura, la no discriminación y los derechos fundamentales.

Del año 1975 a 1980, se elevó la producción azucarera, de energía eléctrica, acero, níquel, fertilizantes, cítricos, papel, cartón y otros recursos. Asimismo, se mecanizó la industria cañera, mediante el uso de tractores. Posteriormente, en el período que va de 1980 a 1989, se erradicaron enfermedades endémicas, como la tuberculosis, el tétanos y el sarampión; por lo cual bajó la mortalidad infantil y la esperanza de vida aumentó de los 65 a los 75 años. El número de viviendas también se incrementó, debido a las

⁵² Cfr. *Ibid.*, p.111

⁵³ Zanetti, Oscar, *La historiografía de Cuba en el siglo XX*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2005, p. 46.

⁵⁴ Cfr., Cantón, José, *Historia de Cuba, el desafío del yugo y la estrella*, Editorial SI-MAR, La Habana, 2001, p. 272

microbrigadas que se organizaron para construir las. Otro gran logro se dio en el área deportiva, pues se multiplicaron los títulos cubanos en competencias internacionales. Y, precisamente en 1980, Arnaldo Tamayo, nacido en esta isla, fue el primer astronauta latinoamericano. En el área del conocimiento científico, fue creado el Centro Nacional de Investigaciones Científicas, el Centro de Ingeniería Genética y el Centro de Trasplantes y Regeneración del Sistema Nervioso.

Frente al progreso cubano, impulsado también por la URSS, Estados Unidos llevó a cabo una serie de medidas de presión. La primera fue el embargo o bloqueo comercial impuesto a la isla, en 1960. Otro acontecimiento muy representativo del boicot estadounidense fue el Crimen de Barbados, perpetrado por agentes de la CIA (como más tarde se descubrió), quienes colocaron dos bombas dentro de un avión cubano que viajaba de Barbados a Cuba; los artefactos causaron la muerte de 73 pasajeros. De hecho, el historiador cubano José Cantón Navarro asegura que desde el triunfo de la revolución socialista, el espacio aéreo de su país ha sido constantemente violado por el gobierno estadounidense, con fines tales como incendiar cañaverales e introducir espías y saboteadores.⁵⁵ Otra medida para endurecer el bloqueo a Cuba fue la Ley Helms–Burton, puesta en vigor por el presidente Bill Clinton, en 1996; dicha ley estipula que las compañías estadounidenses que comercien con Cuba serán castigadas con multas e incluso con la prohibición de establecerse en el territorio de dicha potencia.

Un acontecimiento realmente trágico para la historia de Cuba fue la caída de la URSS, en 1991; puesto que la isla perdió 75 % de sus importaciones y más de 95 % del mercado externo.⁵⁶ Tras ello, sobrevino una gran crisis: hubo constantes apagones, muchas fábricas y comercios cerraron, disminuyeron los salarios y aumentó el desempleo. Entonces, el gobierno cubano declaró un *período especial*. A pesar de la dureza de esta situación, se tomaron las medidas pertinentes (como la estimulación del trabajo por cuenta propia y el ingreso limitado al mercado internacional), y comenzó una lenta recuperación alrededor de 1995. Sin embargo, es innegable que, debido a la pobreza, muchos cubanos han salido o muerto en el intento de salir de la isla, rumbo a Miami, en las últimas décadas.

⁵⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 266

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 260.

Finalmente, uno de los acontecimientos más importantes y recientes en Cuba es la renuncia de Fidel Castro a la presidencia, en el año de 2008, tras lo cual fue sucedido por su hermano Raúl Castro, quien actualmente da continuación a las políticas del comandante.

En suma, José Antonio “Ñico” ha vivido en dos Cubas: una intervenida y otra socialista, misma que actualmente resiste a los embates del gobierno estadounidense y destaca en muchos campos: en la educación, con 98 % de niños que tienen acceso a este derecho⁵⁷ y con una alta proporción de universitarios titulados; en el deporte, con los primeros lugares en los Juegos Panamericanos y en los Centroamericanos, y con un buen desempeño en las Olimpiadas (en Beijing, por ejemplo, obtuvo 24 medallas). Destaca, además, la solidaridad de Cuba con otros pueblos, pues su gobierno envía medicamentos y brigadas cuando ocurre un desastre natural; además, ofrece anualmente alrededor de 500 becas a estudiantes centroamericanos; y en el año 2000, se calculaba que 8, 220⁵⁸ extranjeros estudiaban en la isla.

En la segunda década del siglo XX aparecen en Cuba los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Su música se vio influenciada por las corrientes vanguardistas que se desarrollaban en Europa. Sus obras manifiestan un marcado interés por incluir sonoridades que exaltarán la presencia de los valores folclóricos cubanos, en especial los de procedencia africana.

Amadeo Roldán (1900-1939). Fue desde 1932 hasta su muerte, el director de la Orquesta Filarmónica y el Conservatorio Municipal de La Habana, entre sus obras más importantes figuran: “Tres pequeños poemas”, suite de “La Rebambaramba” y el ciclo de “Seis Rítmicas”. Alejandro García Caturla (1906-1940). A partir del estreno en Barcelona de su obra “Tres danzas cubanas”, su nombre y el de Amadeo Roldán se hacen conocer en la escena musical de América y Europa.

Entre 1943 y 1948 existió el “Grupo de Renovación Musical”. Esta generación se formó en las aulas del Conservatorio “Amadeo Roldán”, bajo las orientaciones del compositor

⁵⁷ Cfr. Ibid., p. 272

⁵⁸ Cfr. Ibid., p. 284.

José Ardévol. Sus integrantes fueron, entre otros, Harold Gramatges, Edgardo Martín, Argeliers León, Gisela Hernández y Serafín Pro.

Una nueva etapa aparece en la década de los sesenta y aún hoy se escribe la historia de la música cubana con la labor creadora de los compositores Juan Blanco, Carlos Fariñas, Jesús Ortega, Leo Brouwer, Magaly Ruiz, Efraín Amador, entre otros, también cabe mencionar a los cantantes Silvio Rodríguez y Pablo Milanés quienes han popularizado el estilo llamado nueva trova.

6.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

José Antonio “Ñico” Rojas (1921-2008)

El músico cubano José Antonio “Ñico” Rojas nació el 3 de agosto de 1921, en la ciudad de La Habana. Vivió en una familia en la que era muy importante aprender el amor por la música clásica y popular. Desde que tenía 13 años sus padres procuraron que estudiara y aprendiera a tocar la guitarra, pero fue durante su adolescencia que la estudió con Nicolás Montalvo, un profesor español que le impartió clases de armonía y solfeo y lo introdujo en la maravilla de los clásicos, al mismo tiempo que comenzó los estudios en la Universidad de La Habana para la carrera de Ingeniería Hidráulica. De manera que desarrolló su formación como músico paralelamente a su educación universitaria, pues con razón estimaba, como tantos antes de 1959, que la música no aseguraba el futuro en aquella Cuba, donde el arte era materia de cuarto orden.

En el año de 1942, mientras cursaba ya la mitad de la carrera, el joven de 21 años, “Ñico”, conoció al grupo de compositores fundadores del Movimiento Feeling, con quien compuso los boleros de *Mi Ayer*, *Ahora sí sé que te quiero* y *Se consciente*, ente otros, que fueron grabados por los maestros Pepe Reyes, Orlando Vallejo y Miguelito Valdés. Este descubrimiento trastornó y definió su futuro, sin que por ello incumpliera con el deseo de su padre. Por fin, sólo dos años más tarde, se graduaba de ingeniero hidráulico y luego se ocuparía de la profesión, aunque continuaría disfrutando junto a sus colegas iniciadores del gustado movimiento musical.

En el movimiento del Feeling, se formó en compañía de grandes autores de la música cubana, como, José Antonio Méndez, Aida Diestro, Felipe Durzaidés, Gilberto Aldanáz. Ñico aportó al grupo una visión que renovara la música de su tiempo, convenciendo a los otros 13 fundadores del Feeling de que había que escuchar la música de los grandes clásicos para lograr un desarrollo en el movimiento y en las futuras composiciones del grupo.

Después de su graduación comenzó a laborar en Matanzas, lugar en el que conoció a su pareja, Eva, a quien le dedicaría todos sus boleros. El destacado músico confesaría a

su biografía: “Los instrumentales sí son homenajes a amigos, a sitios geográficos, pero la existencia de Eva se mantiene asociada a mis sentimientos más íntimos”.⁵⁹

En esta etapa de su vida es influido por la música clásica de Chopin, Rachmaninoff, Debussy y Ravel, la música popular de Antonio Arcaño, Arsenio Rodríguez, Miguel Matamoros y Nat King Cole, de los rumberos de Matanzas, Saldiguera y Viullilla y la música campesina, que escuchaba cuando construía carreteras y acueductos. Así surgió en 1950 una forma de componer música instrumental para guitarra, hasta entonces sin antecedentes en ese estilo, teniendo la suerte de crear música para guitarra, ubicada entre lo clásico y lo popular, basada en distintos ritmos cubanos. Según diversos musicólogos cubanos, “Ñico” Rojas es el creador de instrumentales para guitarra con ritmos cubanos, dedicados en su mayor parte a familiares, amigos queridos, personas y lugares que admira.

Para él era muy importante el apoyo que su familia le diera, en Matanzas se casó con Eva Montes, el matrimonio tuvo cuatro hijos. Ese apoyo cálido que le brindó su familia, y el cuál él mismo sintiera en reciprocidad, además de la belleza de los paisajes que le rodeaban en su país, lo impulsó a crear los distintos motivos para componer 52 instrumentales, de los cuales 24 fueron interpretados y grabados en 2 discos de larga duración en la EGREM, en 1964 y 1977 respectivamente. El primero tuvo gran éxito en la Expo Montreal 1967.

Fue compositor de 20 boleros y canciones con textos y música propios, los cuales fueron grabados por maestros como Elena Burke, Argelia Frago, Omara Portuondo, Ester Borja, Vilma Valle, Lino Borges, Carlos Díaz, Nancy Alvares, Pablo Milanés, Luis Gracia, Raúl de Mesa, Gilberto Aldanáz, Quinteto Instrumental de Música Moderna, Tito Puentes, Frank Emilio, trío hermanos Rigual, trío Tesis, trío Propuesta 3 y José Antonio Méndez.

La EGREM edito un primer libro con 7 instrumentales para guitarra. Ese organismo se dio a la tarea de editar toda la música compuesta por “Ñico”, el cual, además,

⁵⁹ “Un nuevo y valioso título: Ñico Rojas” en *Cubarte*, disponible en: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/un-nuevo-y-valioso-titulo-nico-rojas/17389.html> Gonzales López Waldo.

recientemente había compuesto una suite homenaje al feeling, con 24 instrumentales nuevos que se basan en preludios, canción, son, mambo, cha cha chá, batanga, tumbao, bolero, guajira, etc. Todos con motivaciones de “feeling”.

En 1994 recibió el premio anual de la UNEAC, en el 2001 la distinción Amadeo Roldan de la UNEAC, además ostenta la distinción por la Cultura Nacional y otras órdenes nacionales, como la “Raúl Gómez García”, la “Armando Mestre”, la “Alejo Carpentier” y la “Félix Varela”.

Su fama siguió avanzando por el mundo, al grado de que su instrumental *Tony y Jesusito* fue interpretado en el festival Montreal 1997. En enero de 1998 fue invitado al Lincoln Center de Nueva York donde ofreció 2 conciertos como trovador, interpretando tres boleros de su autoría. Más tarde, en agosto de 1999 grabó junto al formidable pianista Frank Emilio un CD con 16 canciones de su autoría.

Además de compositor y músico, “Ñico” Rojas era ingeniero y tuvo grandes logros, entre ellos, proyectó y construyó decenas de carreteras y acueductos en Matanzas y obras de acueducto y alcantarillados en la Habana, donde ejerció sin cobrar un centavo desde 1971 hasta 1983. Fue profesor de la asignatura “Acueducto” en el Instituto de la Construcción “José Martí” en Rancho Boyeros, de ahí publicó un libro *Acueducto*, que sirve hoy en día de consulta a técnicos e ingenieros hidráulicos.

Los reconocimientos a su labor en el área de ingeniería no se hicieron esperar y así es que ostentó el premio nacional Hidráulica 2000. En marzo de 2008 se estrenó en la ciudad de La Habana, el primer documental “Ñico Rojas, arpegios en el camino” basado en la trayectoria profesional de “Ñico”.

Finalmente, y después de tan memorable vida, José Antonio “Ñico” Rojas Beoto fallece el 21 de noviembre del 2008, a la edad de 87 años, siendo víctima de un paro respiratorio en la Ciudad de La Habana.

6.3 ANALISIS DE LA “GUAJIRA A MI MADRE” DE JOSÈ ANTONIO “ÑICO” ROJAS.

Guajira:

Danza popular cubana, de origen discutido, de ritmo alternado $6/8$ y $3/4$, alegre y rítmica; escrita generalmente en el tono de A mayor, con su correspondiente Dominante y Sub-Dominante. En Cuba se da el nombre de “*Guajiro*” al campesino de raza blanca.

Tal vez el nombre de esta danza tenga reminiscencias venezolanas y colombianas, ya que “La Guajira” es la provincia de Colombia, lindante con el mar Caribe, el extremo norte del golfo de Venezuela y con la República de Venezuela; además, encontramos danzas que comparten la misma amalgama rítmica, en Venezuela el *Joropo* y el *Bambuco*, y en Colombia el *Pasillo*. Cabe notar que estos cambios de ritmo en una misma danza, los vemos en la “*Zarabanda Española*” y “*Canarios*” de Gaspar Sanz en 1697.

La *Guajira* flamenca se inspira en la estructura del *Punto cubano*, género musical de esta isla, llamado popularmente, *Punto guajiro*. El guitarrista Julián Arcas, escribió una “*Fantasia sobre el Paño o sea Punto de La Habana*”; el tema de esta obra se presenta con la alternancia de los ritmos $6/8$ y $3/4$.

En el instrumental “Guajira a mi madre”, no se percibe ninguna combinación de ritmos en $6/8$ y $3/4$, pero si se aprecian otros cambios de compás, se caracteriza por su ritmo sincopado y su riqueza armónica.

ESTRUCTURA GENERAL

Compases	1 a 3	4 a 59	60 a 85	86 a 107	108 a 111
Estructura	Introducción	A a-b-c-d- e-f	B a-b	A' c-b-g	Coda
Tonalidad	Em	m	Em	Em	Em

ESTRUCTURA POR SECCIONES.

Compases	1 a 3
Estructura Introducción	Introducción muy corta de solo tres compases, con indicación de agógica de <i>Lento ed espressivo</i> , se percibe un cambio de compás de 4/4 a 2/4 al final de la sección.
Tonalidad	Em/Em Em7/C7 6agr. F#º Cm/F7

Lento ed espressivo (ca. 74)

Compases	4 a 11
Estructura A a	Esta sección inicia con un cambio de agógica, y otro cambio de compás a 4/4, ahora la indicación es <i>Moderato</i> , se aprecian seis subsecciones que podemos señalar como a, b, c, d, e y f. La primera subsección abarca del compás 4 al compás 11, es rítmicamente muy dinámica, se podría tomar como otra introducción a la melodía principal.
Tonalidad	Em Am B/B7 Am/Em Am B/B7 C/Em G7 D7 B/ B F#º Em/Em G7 F#m/B7 A7

Moderato (ca. 115)

Compases	Anacrusa al 12 a 25
Estructura A b	Sub-sección "b" de A que inicia en la anacrusa del compás 12 al compás 25, se percibe claramente una melodía sincopada y con algunos rasgueos en la zona aguda de la guitarra.
Tonalidad	Em/Em A#° A9/D#° A9 4agr. E7/C#° A#° A#7 B9/B A7 Em/Em A#° A9/D#° B A9 Agr. E7/C#° A#° A#7 B9/B7 D#°/ E7 4agr. C7 B7/B7 Am Em/Em Am C7 B7/Am Em/Em Dm Em Am B/B D#°

The image displays two staves of musical notation for guitar. The top staff features a melodic line with chords labeled C.II, C.VIII, and C.VII. The bottom staff shows a bass line with chords labeled C.VIII and C.VII. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers.

Compases	Anacrusa al 26 al primer tiempo del 37
Estructura A c	Se aprecia claramente un pasaje de rasgueos seguido por una melodía con <i>glissandi</i> en la zona aguda de la guitarra.
Tonalidad	Em/Em Am B7/B7 Am Em / Em Am B7/ B7 Am Em 2agr./E7 D C7 B7/B D#°7 E7 4agr./ E7 D C7 B7/B D#m7 E7 4agr./ E7 D C7 B7/G C F4agr./A° C#° 4agr./ G B7 2agr. C7 B7/

The musical score consists of three systems of notation for guitar. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a melodic line with glissandi and a bass line with chords. Chord symbols C.I, C.V, C.VII, and C.V are placed above the staff. The second system continues the piece with similar notation, including a dynamic marking 'mf' and a key signature change to two sharps (F# and C#). Chord symbols C.VIII and C.VII are present. The third system shows further melodic and harmonic development, with a key signature change to one sharp (F#) and a 7/8 time signature. Chord symbols C.I and C.V are visible.

Compases	Del 37 al segundo tiempo del 45
Estructura A d	Se observa claramente una melodía en intervalos de sexta.
Tonalidad	Em Am Em/Em Em4agr. D#°/D#° F#° Em/ E7 4agr. F#°/F#° Em4agr./Em Em4agr. B7/B Em4agr./ Em Em4agr. B7/B A9

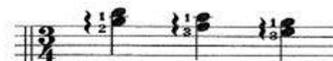
Compases	Segundo tiempo del 45 a 53
Estructura A e	La sub-sección "e" se caracteriza por una melodía en ostinato en la nota C, que repite 2 veces y termina en una serie de acordes en <i>glissando</i> .
Tonalidad	Em4agr./Em A9 B9/B A9 Em4agr./ Em A9 B9/ B A9 E9/G A#° B7/B7 G/E9 G A° B7/B7 G/

Compases	54 a 59
Estructura A f	Ultima sub- sección de A, consiste en una melodía de dos compases con carácter de coda que se repite tres veces.
Tonalidad	Em Am B7/B7 F Em/ Em Am B7/B7 F Em/Em F B7/B7 F/



Compases	60 a 70
Estructura B a	Sección contrastante B, se puede dividir en dos partes, la primera del compás 60 a 70 y la segunda del compás 71 a 85. La primera parte tiene un cambio de agógica a <i>Doloroso</i> y un cambio de compás a 3/4, se advierte un sentido triste y melancólico, posteriormente existen cambios de compases de 3/4 a 8/8, luego a 6/8, después a 6/8, continua a 7/8 y finalmente 4/4.
Tonalidad	G F#m Em/ F#m F# B/Am G F#m/ F#m7 E7 C G F/E E7 Am B/ F#m7 2agr./G7/ A#°9/D9 D9/ B B/B4agr./

Doloroso (♩-72)



Compases	71 a 85
Estructura B b	Segunda parte de B, la indicación de agógica cambia a <i>Poco più mosso</i> , ya no se presentan cambios de compás, se percibe una melodía sincopada en la voz superior.
Tonalidad	Em F#°/A#° C Gau 9/ Gau 9 Gau 9 Em Em G C#°7 E7/Em C#°2agr. Em7 D/ D D11/B7 A7B7 6agr./B G7 F#°/ A#° C Gau 9/ Gau 9 D#°Gau 9/ Gau 9 B B7 Em/Em C#°7 4agr./C#°7 4agr./B7 Dm/D#m4agr./

Poco più mosso

Compases	86 a 89
Estructura A' c	Inicio de A', pero con la parte "c" de A, es decir que el pasaje de rasgueos de la anacrusa al compás 26 al 29, es similar de los compases 86 a 89.
Tonalidad	Em Am B7/B7 Am Em / Em Am B7/ B7 Am

Moderato (♩=109)

Compases	Anacrusa al 90 a 101
Estructura A' b	Segunda parte de A', en este pasaje se toma la sub-sección "b" de A, ahora a partir de anacrusa del compás 90 y hasta el compás 94, es idéntico al fragmento que va de la anacrusa del compás 12 al 16. También se percibe que del compás 95 a la mitad del compás 99 es similar al pasaje del compás 19 a 23, este último fragmento termina con tresillos de figura de cuarto que rematan en una melodía sincopada.
Tonalidad	Em A#° A9/D#° A9 4agr. E7/C#° A#° A7 B9/ B A7 Em/Em A#° A9/A9 D#° 9/E7 4agr. C7 B7/B Am Em/Em Am C7 B7/Am Em/Em Am Em B/B D#°

Compases	Anacrusa al 102 a 107
Estructura A' g	Nueva sub-sección de A', este fragmento es diferente de los anteriores, razón por la que se puede asigna la letra "g", se aprecia una secuencia de acordes que se presenta tres veces pero con diferente ritmo y algunas modificaciones.
Tonalidad	Em/Em D°7 G7/F#°7 B7 4agr./ Em D°7 G7 F#°7/ B7 4agr. F#°7 F°4agr./ Em D°7 G7 F#°7/ B7 4agr. F#°7 4agr./

Compases	108 a 111
Estructura Coda	La Coda tiene la indicación de agógica de <i>meno e libero</i> , predomina el acorde de Em.
Tonalidad	Em E7/Em Em 2 4agr./ Em Em 2 4agr./ Em/Em//

Meno e libero

a ppo.

XII VII V

C.VII C.IX

espress. *morendo* *mp*

+

(tomb.)

3

6.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Como pudo observarse a través del análisis, esta pieza se caracteriza por reiterado uso de la sincopa, así como el empleo de variados elementos técnicos de la guitarra como rasgueos, *glissandi*, desmangues, etc., por lo que se hacen las siguientes recomendaciones.

Sugerencias técnicas:

Antes de abordar la pieza estudiar extensiones y posiciones fijas en mano izquierda

Realizar los *glissandi* limpios y claros, ya que es un recurso que cuando se emplea es para embellecer a la obra.

Mantener posiciones fijas cuando se necesite para mantener las sincopas, las cuales son el rasgo rítmico que caracteriza a esta obra.

Practicar ejercicios de rasgueos para mano derecha, con el propósito de realizarlos de forma clara y uniforme.

Resaltar la melodía.

Sugerencias interpretativas:

Identificar las melodías principales de cada sección.

Hacer *vibrato* en algunos pasajes de la sección B, ya que esta parte central es muy emotiva.

Equilibrar el sonido de los rasgueos, que no opaquen a las melodías.

Hacer sentir los cambios de compás de la sección B.

Enriquecer la obra con cambios de “color”.

CONCLUSIONES.

Al analizar las diferentes obras musicales del presente programa, es posible observar, el desarrollo de la técnica de la guitarra, así como la evolución de su lenguaje musical. Debido a que la importancia de la guitarra como instrumento de concierto va en aumento, es conveniente que el guitarrista se ocupe de conocer bien su repertorio; es común observar, no sólo en los guitarristas, que el intérprete se preocupe más por las dificultades técnicas de la obra, y soslayar la parte humanista, analítica e histórica de la música. Para reiterar lo anterior, me permito citar a Thurston Dart, quien en su libro, *Interpretación de la Música*, al referirse al repertorio antiguo (aunque bien puede ser extensivo a cualquier otro) dice: *La música antigua necesita tiempo para respirar, no es ni una carrera ni una cascada. Por sobre todo, el texto escrito no será considerado como un espécimen muerto de laboratorio; sólo está dormido y para despertarlo se necesitan amor y tiempo. Pero amor y tiempo se malgastarán si no se posee el sentido de la tradición y de la continuidad histórica, y estas no se heredan ni son fáciles de adquirir. La música es tanto arte como ciencia; como todo arte y toda ciencia no tiene otro enemigo excepto la ignorancia.* Creo que al familiarizarse, empaparse de algo que a uno le gusta, es posible compartirlo de una mejor manera, trátase de un paseo, un libro, o un concierto.

Finalmente, y como lo expuse en la introducción, después de conocer el contexto de la obra y del compositor puedo tener una mejor comprensión de las obras del presente programa.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alcázar, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, Conaculta - Ediciones Étoile, México, 2000
- Anaya, Marco Antonio y Batista, Refugio (coord.), *Un mundo en lucha por su libertad*, Universidad Autónoma de Chapingo, 2002
- Atlas, Allan W. *Antología de la música del Renacimiento*. Ediciones Akal Música, Madrid, 1998
- Bennett, Roy, *Investigando los estilos musicales*, Ediciones Akal, Madrid, 1998
- Brazier, Chris, *Historia del mundo*, Interpón - Oxfam, Barcelona, 2008
- Cantón, José, *Historia de Cuba, el desafío del yugo y la estrella*, Editorial SI-MAR, La Habana, 2001.
- Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord. gral), *Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica*, Tomo II, ICCMU 2ª Ed. Madrid, 2006.
- Castellanos, Pablo y Mello, Paolo (rev. y rec.), *Manuel M. Ponce (Ensayo)*, Textos de Humanidades No. 32. Difusión Cultural UNAM, 1982
- Delius, Christoph, et al. *Historia de la Filosofía desde la antigüedad hasta nuestros días*. Konneman. Barcelona, 2005.
- Díaz, Emilio. R. de Díaz, Dolly. *Ponce, Genio de México, vida y época (1882-1948)*. Federación Editorial Mexicana. México 2003.
- Forkel, J. N., *Juan Sebastián Bach*, FCE, cuarta reimpresión, México, 1978.
- Gallo, Miguel Ángel, *De los liberales al EZLN*, Quinto Sol, México, 1995
- Gilly, Adolfo en Gallo, Miguel Ángel, *De los liberales al EZLN*, Quinto Sol, México, 1995.
- Gombrich, Ernst H, *Breve historia del mundo*, Ediciones Península, Barcelona, 2002.
- Grimberg, Carl, *Historia Universal*, Ediciones Daimon, serie Descubrimientos y Reformas, Núm. 6, México, 1987.
- Heck, Thomas F., *Mauro Giuliani-Birth and Death Dates confirmed*, Guitar Review No. 37. Fall 1972. Págs. 14-15
- Hernández, Alicia, *México, una breve historia. Del mundo indígena al siglo xx*, FCE, 2ª edición, México, 2002

- Herrera, Francisco, *Enciclopedia de la Guitarra*, 3ª edición, Editorial de Música Piles, Valencia España, 2004.
- Koonce, Frank (ed.), *Johann Sebastian Bach. The Solo Lute Works*, Neil A. Kjos Music Company, Second Edition, San Diego, CA 2002.
- Latham, Allison (comp.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009
- Le Riverend, Julio, *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
- Limón G. Daniel, *La guitarra, (Interpretación del repertorio del Renacimiento al s. XX)*, Ed. BUAP, Puebla, 1993
- Meyer, Lorenzo, *Historia general de México*, Tomo II, Colegio de México Distrito Federal, 1988.
- Nystel, David, *Survey Harmonics Materials in Thème variè et Finale*, Guitar Review No. 86. Summer 1991. Págs. 29-33
- Padilla, Antonio y otros, *Nueva Historia de España*, V.4, Editorial Descleé de Broker, Bilbao, 1980.
- Pijoan, José, *Breviario del mundo y de la humanidad*, Tomo II: Desde la Hégira hasta la mitad del siglo XX, Salvat, Barcelona-Buenos Aires, 1948.
- Poulton Diana, *John Dowland*, Faber and Faber, Limited, London, 1972.
- Sánchez Armesto, Julio (coord.), *Historia de España. Comentarios de textos históricos*, Port Royal, Granada 1997.
- Suárez Urtubey, Pola, *Historia de la Música*, 1ª edición Claridad, Buenos Aires, 2004.
- Toynbee, Arnold y otros, *Historia de España, Vol. IV: De Isabel II al desastre del 98*. Editorial Marin, Barcelona, 1981.
- Wells, H.G. *Breve historia del mundo*, Ediciones Siglo xx, Buenos Aires, 1974.
- Zanetti, Oscar, *La historiografía de Cuba en el siglo XX*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2005.

FUENTES CONSULTADAS EN INTERNET

(S/a), "Buscan por primera vez a 30, 000 españoles víctimas del franquismo" en *La República*, 15 de diciembre de 2006, consultado el 21 de octubre de 2010 en:

<http://www.larepublica.com.uy/mundo/235779-desaparecidos-en-espana>

Altozano, Manuel, "Garzón lanza la mayor investigación sobre los desaparecidos del régimen de Franco" en *El País*, Madrid, 2 de agosto de 2008, consultado el 21 de octubre de 2010 en:

http://www.elpais.com/articulo/espana/Garzon/lanza/mayor/investigacion/desaparecidos/regimen/Franco/elpepunac/20080902elpepinac_1/Tes

"Ñico Rojas José Antonio (1921-2008)" en *Delcamp Jean-Francois*, disponible en: <http://.delcamp.info/nicorojas.html>. Peñalver, Ivon.

"Un nuevo y valioso título: Ñico Rojas" en *Cubarte*, disponible en: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/un-nuevo-y-valioso-titulo-nico-rojas/17389.html> Gonzales López Waldo.

"José Antonio (Ñico) Rojas Beoto (1921-2008)" en *Penultimos Días*, disponible en: <http://www.penultimosdias.com/2008/11/23/11539/>

ANEXO I

(Información para programa de
mano)

Fantasia no. 7 en mi mayor para laúd de John Dowland.

La información acerca de John Dowland es más abundante a la que concierne a muchos compositores de su tiempo, esto es debido en gran parte al hecho de que él fue con mucho, bastante reservado acerca de sus propios asuntos. Sus primeros biógrafos de ningún modo son confiables, y algo de confusión se generó dentro de un tiempo comparativamente corto después de su muerte. Respecto a su nacimiento Dowland mismo nos da el año de su nacimiento, y lo menciona en dos textos separados. En la alocución "To the reader" (Al lector) en *A Pilgrimes Solace* (1612) dice: "being I am now entered into the fiftieth yeare of mine age" (existo ahora entrando a los 50 años). En "Other necessary observations belonging to the Lute" (Otras observaciones necesarias pertenecientes al Laúd) en *Varietie of Lute Lessons* (1610), dice: "for myself was borne but thirty years after Hans Gerle's book was printed" (nací, pero treinta años después de que el libro de Hans Gerle fuera impreso). Este libro fue *Tabulatur auff die Lauten*, impreso en 1533, en ambos casos el año indicado es 1563. El lugar de su nacimiento es desconocido, aunque la afirmación de Fuller de que era ciudadano de Westminster puede ser cierta.

Dowland padeció periodos de intensa melancolía durante toda su vida, *Melancholy Galliard* y *Lachrimae* están entre sus primeras composiciones. *Semper Dowland Semper dolens*, *Forlone Hope*, y *Farwell* son obras que permiten un despliegue de intensa y tierna emoción. La fecha exacta de la muerte de John Dowland sigue sin esclarecerse. Por otra parte su cuerpo estuvo sin sepultar durante un mes. Tres explicaciones han sido formuladas para entender el retraso entre su muerte y el funeral: a) que no hubiera dinero disponible para los gastos del sepelio; b) la existencia de circunstancias sospechosas conectadas con su muerte, y c) que el clima fuera tan frío como para cavar una tumba. De esta manera, John Dowland, de acuerdo al actual estado de conocimiento, se mantiene como una figura aislada, con su propio trasfondo tan nebuloso como la historia de su familia.

De las siete Fantasías que llevan el nombre de John Dowland, cinco están compuestas en forma diatónica, mientras las restantes son totalmente cromáticas; de aquellas que emplean material diatónico, la más ampliamente conocida es la que aparece como Fantasia no. 7 en *Varietie of Lute-Lessons*. Aún existen siete copias de esta.

El tema no es enteramente una composición propia de Dowland, y también fue usado con algunas ligeras variaciones por otros compositores. Aparece en la frase de inicio de un *lauda* italiano llamado "Alla Madonna", que está contenido en *Corona di Sacre Canzoni* (1675) de Matteo Coferati.

La mayoría de los *laude spirituali* existieron en un periodo considerablemente más reciente que la fecha de publicación del libro de Coferati, y él fue el recopilador más que el compositor de los contenidos del volumen. Si bien el autor no ofreció una copia o versión más antigua de este *lauda*, no parece descabellado suponer que estaba en boga en Italia en el tiempo que Dowland visitó este país, y que la melodía permaneció en su memoria para después emplearla en los primeros compases de esta Fantasía.

1. Preludio en re menor, BWV 999 y Fuga en la menor BWV 1000 para laúd de Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685, vivió en Eisenach, Turingia, sufrió la pérdida de sus padres siendo muy joven, primero de su madre Isabel Lemmerhirt cuando era aún un infante y después la de su padre Johann Ambrosius. Durante doscientos años los antepasados de Bach ocuparon múltiples cargos municipales y cortesanos como organistas, violinistas, cantores y profesores, aunque ninguno de ellos llegaría a alcanzar un especial renombre. Sin embargo, su apellido era en Turingia sinónimo de arte. En 1717 fue a Anhalt-Cöthen, donde entró al servicio del príncipe Leopoldo, quien le confió la dirección de su orquesta. Se inauguró para Johann Sebastian una de las etapas más felices de su vida, gozando de grandes consideraciones y estimación: aquí escribió la primera parte del "Clavecín bien temperado", los "Conciertos de Brandeburgo", música de cámara y obras que tituló "Sonatas", para violín, flauta, viola de gamba, etc. Bach murió de apoplejía a las 8 de la tarde del 28 de julio de 1750, después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado John Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales. Bach había ido quedándose ciego hasta perder totalmente la vista. Pocas horas antes de fallecer la recuperó, pero luego murió de apoplejía. Actualmente se cree que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar. Según ciertos médicos, padecía de blefaritis, enfermedad ocular visible en los retratos de sus últimos años.

Para finales del siglo XVII algunos compositores ya antecedían sus fugas con preludios escritos, pero correspondió a Bach la labor de elevar el preludeo y la fuga al nivel de un género en sí.

La única fuente de esta obra es una copia de Johann Peter Kellner (1705-1772), titulada "*Prelude in C moll / Pour la Lute. / di / Johann Sebastian Bach.*" El manuscrito, que forma parte de un portafolio de preludios para teclado coleccionados por Kellner, está ahora en posesión de la *Staatsbibliothek zu Berlin*.

Esta obra es frecuentemente editada como el tercero de los llamados "12 pequeños Preludios para Principiantes" en la que los preludios de la colección de Kellner son combinados con aquellos pertenecientes a *Clavierbuchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Sin embargo, se distingue de los otros preludios por la designación para laúd en su título. Esta pieza es ejecutable en un instrumento de 11 órdenes, aunque su propósito inicialmente pudo haber sido para teclado en un estilo de laúd. Este estilo arpegiado de escritura es una evocación de varios preludios del *Das Wohltemperierte Clavier*, por lo que se podría suponer que Bach lo compuso durante su estancia en Anhalt-Cöthen, ca. 1717-1723. Es un atractivo estudio de arpegio el cual ha sido, por largo tiempo, favorito de los guitarristas.

Esta fuga existe en tres versiones: para laúd, violín y órgano. Para laúd las más significativas copias que han llegado a nuestros días son:

1. Copia titulada "*Fuga / del Signore Bach*" en tablatura para laúd por Johann Christian Weyrauch (1649-1771). *Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Sammlung Becker III. II. 4).
2. Transcripción de "*Pièces pour la luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach,*" a notación moderna de teclado por Carl Ferdinand Becker (1804- 1877)
3. Copia anónima del siglo XIX en notación moderna para teclado. *Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Poel. Mus. Ms. 30, 2). Copia de la transcripción de Becker.

El manuscrito autógrafa para violín y la confiable copia de Anna Magdalena Bach son las únicas versiones que pueden ser consideradas como auténticas. Los investigadores Ulrich Siegele y Dietrich Kilian del *Bach Institut* han cuestionado seriamente que Bach sea el autor de la versión para órgano. Sin embargo, consideran que la versión de laúd probablemente habría sido basada sobre una transcripción original de Bach debido a su

más alta calidad. No es posible determinar una fecha exacta para la versión de laúd; sin embargo, la versión autógrafa para violín es de, aproximadamente, 1720.

2. Grande Ouverture Op. 61 en la mayor para guitarra.

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano nació el 27 de Julio de 1781 en Bisceglie, Italia; y murió el 8 de Mayo de 1829 en Nápoles, Italia. Sus padres, fueron Michele Giuliano y Antonia Tota. Sus estudios comienzan desde muy temprana edad. En su infancia, Mauro Giuliani estudia la flauta y la guitarra, y compone varias obras; entre ellas, una *Misa*, cuando contaba tan sólo con dieciséis años de edad. En 1813, colabora en el estreno de la *VII Sinfonía* de Beethoven, junto con Hummel, Meyerbeer y Moscheles. Ignoramos qué instrumento tocó Giuliani, quizás la flauta; Beethoven les agradecerá su ayuda por medio de una carta publicada en los periódicos de Viena. Su obra encierra un enorme interés. Digamos, ante todo, que se le atribuye el haber sido el primero en escribir para guitarra "polifónicamente", es decir: dirigiendo las plicas de las notas en distintos sentidos con el fin de indicar con más precisión las diferentes voces de la obra a ejecutar. Mauro Giuliani fue uno de los más celebrados guitarristas de su generación y un compositor prolífico para la guitarra. Su técnica le permitió explotar las cualidades dramáticas de la guitarra en obras de gran estilo de las cuales la Grande Ouverture es un buen ejemplo.

3. Thème Varié et Finale de Manuel M. Ponce C.

Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Manuel María Ponce nace el 8 de diciembre de 1882, al pertenecer a una familia católica y considerando su fecha de nacimiento, se le encomienda a la virgen María, razón por la cual, es bautizado el día 12 del mismo mes y lleva como segundo nombre el de la virgen. Consideró un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional. La música para guitarra es una parte esencial del repertorio instrumental de Ponce, y sus obras más conocidas son *Variaciones y Fuga sobre 'La Folía'* (1929), así como *Sonatina meridional* (1939). También escribió un concierto para guitarra, *Concierto del sur*, dedicado a su viejo amigo y virtuoso de la guitarra Andrés Segovia. El 24 de abril de 1948 ya delicado de salud desde largo tiempo fallecía víctima de un ataque de uremia,

dejando un profundo vacío en la vida musical de México. Su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón de Dolores en el Distrito Federal. Por lo que respecta al *Thème Varié et Finale*, fue editado por B. Schott's Söhne, en 1928, sin embargo en esta versión, Segovia agrega una repetición, tanto al tema como a las variaciones que no figura en el original, además de alterar el orden de éstas y suprimir las variaciones I, VIII y IX del manuscrito de Ponce. De acuerdo a una carta de Segovia del 21 de Agosto de 1926, el estreno del *Thème Varié et Finale* tuvo lugar en Francia, en Evian-les-Bains, unos días antes sin mencionar la fecha exacta. Después Segovia estuvo tocando la obra en Europa y durante su gira de presentación en Estados Unidos. En esta obra, Ponce se aparta un poco del lenguaje impresionista del *Prelude* y vuelve al lenguaje un poco más romántico de la *Sonata I*.

4. Pièces caractéristiques de Federico Moreno Torroba.

Federico Moreno Torroba nació en Madrid el 3 de marzo de 1891. Compositor y empresario. Fue una de las personalidades más influyentes, como compositor y gestor, del último periodo creativo de la zarzuela. A él se deben obras de gran popularidad así como importantes iniciativas que contribuyeron a establecer el repertorio histórico del género. La importancia de Segovia en el establecimiento del repertorio moderno guitarrístico y la constante aplicación de Moreno Torroba a componer música para él, determinó que sea la música para guitarra, junto a la música lírica, las dos facetas más reconocidas de la actividad creativa del compositor. Se mantuvo siempre fiel a unos principios estéticos que definió dentro de la categoría de "casticismo" y de los que nunca le interesó apartarse porque le satisficieran completamente. Esta fidelidad a sus principios se refleja también en lo que fueron sus últimas composiciones: una colección de seis preludios para guitarra, dedicada a Andrés Segovia, y terminada poco antes del fallecimiento del compositor a los 91 años de edad, el cual tuvo lugar en Madrid el 12 de septiembre de 1982. Las *Pièces caractéristiques* son 6 piezas que Federico Moreno Torroba dedicó a Andrés Segovia, son de carácter variado y llevan como título: *Preámbulo*, *Oliveras*, *Melodía*, *Los Mayos*, *Albada* y *Panorama*.

5. Guajira a mi madre de José Antonio "Ñico" Rojas Beoto.

El músico cubano José Antonio "Ñico" Rojas nació el 3 de agosto de 1921, en la ciudad de La Habana. Vivió en una familia en la que era muy importante aprender el amor por la música clásica y popular. Desde que tenía 13 años sus padres procuraron que estudiara y

aprendiera a tocar la guitarra, pero fue durante su adolescencia que la estudió con Nicolás Montalvo, un profesor español que le impartió clases de armonía y solfeo y lo introdujo en la maravilla de los clásicos, al mismo tiempo que comenzó los estudios de Ingeniería Hidráulica en la Universidad de La Habana. Es influido por la música clásica de Chopin, Rachmaninoff, Debussy y Ravel, la música popular de Antonio Arcaño, Arsenio Rodríguez, Miguel Matamoros y Nat King Cole, de los rumberos de Matanzas, Saldiguera y Viullilla y la música campesina, que escuchaba cuando construía carreteras y acueductos. Así surgió en 1950 una forma de componer música instrumental para guitarra, hasta entonces sin antecedentes en ese estilo, teniendo la suerte de crear música para guitarra, ubicada entre lo clásico y lo popular, basada en distintos ritmos cubanos. Según diversos musicólogos cubanos "Ñico" Rojas es el creador de instrumentales para guitarra con ritmos cubanos, dedicados en su mayor parte a familiares, amigos queridos, personas y lugares que admira. Finalmente, y después de tan memorable vida, "Ñico" Rojas Beoto fallece el 21 de noviembre del 2008, a la edad de 87 años, siendo víctima de un paro respiratorio en la Ciudad de La Habana. La guajira es una danza popular cubana, de origen discutido, de ritmo alternado $6/8$ y $3/4$, alegre y rítmica; escrita generalmente en el tono de A mayor, con su correspondiente Dominante y Sub-Dominante. En Cuba se da el nombre de "Guajiro" al campesino de raza blanca. Tal vez el nombre de esta danza tenga reminiscencias venezolanas y colombianas, ya que La Guajira es la provincia de Colombia, lindante con el mar Caribe, el extremo norte del golfo de Venezuela y con la República de Venezuela; además, encontramos danzas que comparten la misma amalgama rítmica, en Venezuela el *Joropo* y el *Bambuco*, y en Colombia el *Pasillo*. Cabe notar que estos cambios de ritmo en una misma danza, los vemos en la "Zarabanda Española" y "Canarios" de Gaspar Sanz en 1697. La *Guajira* flamenca se inspira en la estructura del *Punto cubano*, género musical de esta isla, llamado popularmente, *Punto guajiro*. El guitarrista Julián Arcas, escribió una "Fantasía sobre el Paño o sea Punto de La Habana"; el tema de esta obra se presenta con la alternancia de los ritmos $6/8$ y $3/4$. En el instrumental "Guajira a mi madre", no se percibe ninguna combinación de ritmos en $6/8$ y $3/4$, pero si se aprecian otros cambios de compás, se caracteriza por su ritmo sincopado y su riqueza armónica.

ANEXO II

(Partituras)

VII

Composed by *John Dowland*, Batchelar of Musicke.

The musical score is written for guitar in G major (one sharp). It consists of seven staves of music. The notation includes various fret numbers (0-4), accidentals (sharps, naturals), and dynamic markings. Key markings include 'c IV', 'c II', and '1 c II' with a '2' below it. The music consists of a single melodic line with a complex harmonic accompaniment.

[] One octave lower in original.

c IV c II c IV c II

c II c II c II c II c II c II

The musical score consists of seven staves of music. The first three staves show a sequence of eighth-note patterns with various fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and chord diagrams below. The fourth staff is labeled 'c II' and features a different rhythmic pattern with some rests. The fifth staff is labeled 'c IV' and continues with eighth-note patterns. The sixth and seventh staves return to eighth-note patterns similar to the first three staves. A star symbol (*) is placed under a note in the fifth staff, indicating it is one octave lower in the original.

* One octave lower in original.

The musical score consists of six systems of notation. Each system begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first five systems are primarily eighth-note patterns with fingerings 0, 1, 2, 3, and 4. The sixth system is more complex, including sixteenth-note runs and a final cadence with a double bar line.

Here endeth the Fantasies.

PRELUDE

BWV 999
(Originally in C minor)

Edited for Guitar by Frank Koonce

Johann Sebastian BACH

③

3

2 4 1

* *i m a m i*

6

3 4 1

9

I₅

12

15

18

V₃

5. Three consecutive notes occur on one string here and in mm. 31-34 and m. 38. There will be no audible consequence if the guitarist is careful to articulate these notes as though playing the normal cross-string arpeggio. Also, throughout the piece, one should observe the rests in the bass (see p. xvii, "Articulation, Texture, and Voicing") and avoid a common tendency to accent notes played by the 'a' finger.

23. The surviving manuscript shows the first bass note a half step higher. This is most likely a mistake.

M129.4
B33
BWV 1000



15167
EUTERPE

FUGUE

pour le luth

Transcription pour Guitare par
Konrad RAGOSSNIG

(BWV 1000)

J.S. BACH
(1685-1750)



Copyright 1970 by
Editions MAX ESCHIG
48, Rue de Rome, PARIS VIIIe.

ME-7896

Tous droits réservés
pour tous pays

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

This page of musical notation for guitar consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingering numbers (1-4) for the left hand. Key features include:

- Staff 1: A melodic line with a slur over the first four measures and a triplet of eighth notes in the fifth measure.
- Staff 2: A melodic line with a circled '2' above the second measure and a circled '3' below the first measure.
- Staff 3: A melodic line with a circled '4' below the first measure.
- Staff 4: A melodic line with circled numbers '3', '2', '3', '3', '2', and '4' below the measures.
- Staff 5: A melodic line with a circled '4' below the first measure, a circled '4' below the second measure, a circled '5' below the third measure, and a circled '4' below the fourth measure.
- Staff 6: A melodic line with a circled '5' below the fifth measure.
- Staff 7: A melodic line with a circled '3' below the first measure and a circled '7' below the second measure.

Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The notation is written on a single treble clef staff.

M129.4
B33
BWV 1000

ENM
UNAM



15167
EUTERPE



ME-7896

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

The musical score consists of seven staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents (*acc.*), slurs, and dynamic markings (*p*, *f*). Fingering is indicated by numbers 1-4 above notes. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: VII, III, II, VII, and IX. A dashed line at the top indicates a section boundary. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata.

The musical score consists of seven staves of notation, primarily in treble clef. The first staff begins with a circled '5' and contains a sequence of notes with various fingerings (e.g., 4, 2, 1, 2, 0, 1, 3, 2, 3, 0). The second staff features a circled '7' and includes a bracketed section labeled 'VIII' with a 'V' dynamic marking. The third staff starts with a circled '6' and contains a bracketed section labeled 'VII' with an 'X' marking above it, followed by sections labeled 'VIII' and 'V'. The fourth staff begins with a circled '3' and includes a '4-4' marking. The fifth staff starts with a circled '4' and includes a '4-4' marking and a series of 'm i m i m i m i m' articulations. The sixth staff begins with a circled '3' and includes 'p' dynamics and a circled '5'. The seventh staff starts with a circled '3' and includes 'III' markings and a circled '3' at the end.

This page of musical notation for guitar consists of seven staves of music. The notation includes various techniques and fingerings:

- Staff 1:** Features a melodic line with slurs and accents. The notes are labeled with *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *a*, *i*. A circled 3 is present below the first measure.
- Staff 2:** Labeled with *IX* at the beginning. It continues the melodic line with slurs and accents. Notes are labeled with *a*, *i*, *m*, *i*, *a*, *i*. A circled 2 is below the second measure.
- Staff 3:** Continues the melodic line with slurs and accents. Notes are labeled with *a*, *i*, *m*, *i*. A circled 2 is below the second measure, and circled 4s and 3s are below the final measures.
- Staff 4:** Features a bass line with slurs and accents. Roman numerals *IV* and *II* are placed above the staff. A circled 5 is below the second measure, and circled 3s are below the final measures.
- Staff 5:** Continues the bass line with slurs and accents. Roman numerals *V* and *III* are placed above the staff. A circled 3 is below the second measure, and circled 3s are below the final measures.
- Staff 6:** Features a melodic line with slurs and accents. Notes are labeled with *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *m*. A circled 2 is below the second measure, and circled 3s are below the final measures.
- Staff 7:** Continues the melodic line with slurs and accents. Notes are labeled with *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *m*. A circled 2 is below the second measure, and circled 3s are below the final measures.

The musical score is written on six staves of five-line music paper. It features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *m* (mezzo). Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-3 on the right hand. Specific techniques are marked with *tr* (trills) and *II* (double bar lines). A section of the score is enclosed in a dashed box and labeled *III*. The piece concludes with a final chord marked *V*. The notation is dense and characteristic of a technical guitar exercise.

Konrad Ragossing
6.12.1969

This page of a musical score for guitar contains eight systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). It also features numerous fingering numbers (1-4) and slurs. A double bar line with a repeat sign is present at the beginning of the first system. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

pp *cresc. poco*

a poco

sf

sf

mf

f

mf

p pp ppp

a) Orig.

mf

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with the instruction 'p i p i' and a dynamic marking of 'p'. The second staff has a 'p' marking, followed by a section marked 'III' and 'a)' with a dynamic of 'f'. The third staff features 'sf' and 'f' markings, and includes circled numbers 2 and 3. The fourth staff has 'f' and 'p' markings. The fifth staff has 'f' and 'p' markings. The sixth staff has 'p' markings. The seventh staff has 'ff' markings. The eighth staff has 'mf' markings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-4).

a) Orig. anche nella misura successiva
il basso albertino si presenta così:

A short musical fragment on a bass clef staff, showing a sequence of notes and rests.

This page of musical notation for guitar consists of eight staves. The first seven staves are melodic lines with various dynamics including *sf*, *mf*, and *p*. They feature intricate fingering (1-4) and fretting (0-4) patterns, often with slurs and accents. The eighth staff is a chordal accompaniment, with chords labeled with Roman numerals IV, VI, IV, and II, and dynamics *p* and *sf*.

This page of musical notation is for guitar, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into seven staves, each containing complex melodic and harmonic lines. The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, and *sf*. Fingering is indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Articulation marks like accents and slurs are used throughout. Rehearsal marks II, III, IV, and V are placed above the staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of classical guitar repertoire.

IV

p

dolce

pp

cresc. - - - - - *poco* - - - - - *a*

poco - - - - - *f*

VIII

sf

sf

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains eight staves of music. The first staff begins with a Roman numeral 'IV' and a dynamic marking 'p'. The second staff is marked 'dolce' and includes fingerings such as 1, 2, 3, 4, 5. The third staff features a 'pp' dynamic and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The fourth staff continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The fifth staff is marked 'pp' and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The sixth staff is marked 'cresc.' and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The seventh staff is marked 'poco' and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The eighth staff is marked 'sf' and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The score concludes with a Roman numeral 'VIII' and a final 'sf' dynamic marking.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The music consists of a series of chords, each with a finger number (1 or 2) written below it. A *cresc.* (crescendo) marking is placed below the staff towards the end of the first line.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The music continues with chords and fingerings. A *poco* (poco) marking is written below the staff, followed by a *a* (accanto) marking.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The music continues with chords and fingerings. A *poco* (poco) marking is written below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. This staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and includes a section marked with a Roman numeral *IX*.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. This staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and includes a section marked with a Roman numeral *IX*. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is written below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. This staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and includes a section marked with a Roman numeral *IX*. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is written below the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. This staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and includes a section marked with a Roman numeral *IX*. The dynamic marking *f* (forte) is written below the staff.

A Andrés Segovia

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich
verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law,
and may result in criminal or civil action.

Thème varié et Finale

Edité et doigté par
Andrés Segovia

Manuel M. Ponce
1882—1948

Andante un poco mosso

Musical score for the main theme, 'Andante un poco mosso'. It consists of three staves of music in G major, 4/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled 2. The second staff features a triplet of eighth notes and continues with various fingering instructions. The third staff concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking.

VAR. I Allegro appassionato

Musical score for Variation I, 'Allegro appassionato'. It consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff features a *f* (forte) dynamic and includes a circled 4. The third staff concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a *rall.* (rallentando) marking. The score includes various chordal patterns and fingering instructions.

VAR. II Molto moderato

Musical score for Variation II, 'Molto moderato'. It consists of two staves of music in G major, 4/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes various chordal patterns and fingering instructions. The second staff concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a *rall. p* (rallentando piano) marking. The score includes various chordal patterns and fingering instructions.

VAR. III Allegro moderato

p

$\frac{1}{2}$ C V

C IV..... C II C III

rall.

C II.....

1. *f rall.* 2. *f rall.* *a tempo*

rall. - p

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
BIBLIOTECA

VAR. IV Agitato

p

C III.....

cresc.

C II.....

C V.....

C III.....

C II.....

dim.

VAR. V Vivace

VAR. VI Molto più lento

FINALE Vivo scherzando

This page of musical notation is for guitar and consists of eight staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various chord diagrams, such as C V II, C IV, C VII IV, C VIII, C VI, C III, and C I, which are indicated by dotted lines above the notes. Performance instructions include *cresc.*, *f*, and *p*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and some notes are circled. The page concludes with a small number '1' at the bottom right.

C IV.....

C II.....

p

f *p* *cresc.*

a tempo *poco rall.*

rall. *p* *a tempo*

$\frac{1}{2}$ C V..... C III.....



C V..... C III.....

C II.....

p *cresc. sempre*

ff

C IX..... C I..... C II.....

ff *dim.*

p

C III..... C VI..... C I.....

p

p

accel. e dim.

II Oliveras

Allegretto
C. III.....

p

$\frac{1}{2}$ C. V..... $\frac{1}{2}$ C. VII.....

f

$\frac{1}{2}$ C. VII..... C. III.....

f *p*

cresc.

C. III..... C. II.....

ff

C. III..... *m i a i a*

p

Detailed description: This page contains six staves of musical notation for the second movement, 'II Oliveras', in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff is marked 'Allegretto' and 'C. III.....' with a dynamic of *p*. The second staff is marked ' $\frac{1}{2}$ C. V.....' and ' $\frac{1}{2}$ C. VII.....' with a dynamic of *f*. The third staff is marked ' $\frac{1}{2}$ C. VII.....' and 'C. III.....' with dynamics of *f* and *p*. The fourth staff is marked '*cresc.*'. The fifth staff is marked 'C. III.....' and 'C. II.....' with a dynamic of *ff*. The sixth staff is marked 'C. III.....' and '*m i a i a*' with a dynamic of *p*. The score includes various technical markings such as slurs, accents, and fingering numbers (0-4).

III Melodia

Lento C.II.....

C.IV.....

C.III..... C.II.....

C.VII..... *ff*

C.VII..... *ff*

Staff 1: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. A circled '4' is present below the first measure.

Staff 2: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. A circled '3' is present below the first measure. Labels 'C.V' and 'C.II' are positioned above the staff.

Staff 3: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. Dynamic markings *f* and *p* are present. A circled '3' is present below the first measure.

Staff 4: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. Dynamic markings *f* and *p* are present. A circled '3' is present below the first measure.

Staff 5: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. Dynamic marking *p* is present. Labels 'C.I' and 'C.IV' are positioned above the staff.

Staff 6: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. Dynamic marking *p* is present. Label 'C.IV' is positioned above the staff. The instruction *cediendo* is written below the staff.

Staff 7: Musical notation with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers 1-4 are shown above the notes. Dynamic marking *tempo* is present. The instruction *accel.* is written below the staff.

p

ritard. *ten. ten.*
Dal Segno al ♯

pp

p

p

p

poco ritard. *pp*
Arm 12

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a starting dynamic of *p*. It features a circled 5 below the first measure and a circled 4 below the eighth measure. Above the staff, the labels "C. V" and "C. II" are positioned over the fifth and eighth measures, respectively.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a starting dynamic of *f*. It features a circled 5 below the eighth measure and a circled 3 below the thirteenth measure. Above the staff, the labels "C. VII" and "C. IV" are positioned over the seventh and thirteenth measures, respectively.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a starting dynamic of *f*. It features a circled 5 below the eighth measure and a circled 3 below the thirteenth measure. Above the staff, the labels "C. III" and "C. IV" are positioned over the third and fourth measures, respectively.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a starting dynamic of *ff*. It features a circled 1 below the first measure, a circled 2 below the second measure, a circled 3 below the third measure, and a circled 4 below the eighth measure.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a starting dynamic of *p*. It features a circled 2 below the eighth measure and a circled 4 below the thirteenth measure.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a starting dynamic of *p*. It features a circled 1 below the first measure, a circled 2 below the second measure, a circled 3 below the third measure, and a circled 4 below the eighth measure. Above the staff, the label "C. VII" is positioned over the seventh measure.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a series of chords and melodic fragments. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano) at the end. Fingering numbers 0, 3, 0, 1 are visible.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps. Includes a circled '2' above the staff. Annotations include "Arm 12" and "normal" below the staff, and "C. VII....." above. Dynamics include *cresc.* (crescendo). Fingering numbers 2, 1, 0, 1, 2, 0, 1, 4, 3 are visible.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps. Includes circled numbers 5, 4, 5, 6 above the staff. Annotations include "C. VI....." and "C. IX" above. Dynamics include *f* (forte). Fingering numbers 3, 4, 1, 3, 1, 1, 3, 4, 2, 1, 3, 3, 2, 3, 4, 3 are visible.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps. Includes circled numbers 5, 4 above the staff. Annotations include "C. VII" above. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Fingering numbers 1, 2, 4, 0, 1, 2, 1, 1, 2 are visible.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps. Includes circled numbers 4, 2, 1, 2, 4, 1 above the staff. Dynamics include *p* (piano). Fingering numbers 0, 1, 0, 1, 4, 1, 0, 2, 0, 1 are visible.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps. Includes circled numbers 2, 1, 4, 2, 4 above the staff. Dynamics include *p* (piano). Fingering numbers 2, 1, 4, 2, 4 are visible.

V Albada

Allegro gracioso

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with fingerings (1, 3, 4, 1, 4, 3, 1, 1, 4, 3, 1, 1, 3, 1, 4) and a bass line with notes 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. Dynamics include *f* primera and *p* segunda. The second staff features chords labeled C.VII and C.V, with first and second endings. The third staff includes a *f* dynamic and a *v* (vibrato) marking. The fourth staff has chords C.VII, C.II, and C.IV, with a *p* dynamic. The fifth staff includes a *p* dynamic and the instruction *con soltura*. The sixth staff features chords C.V and C.IV, and dynamics *f* primera and *p* segunda.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic fragments. It ends with a dynamic marking of *f* and a fermata over a final chord.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *p*. A section labeled "C. III" is indicated by a dotted line above the staff. The staff contains a sequence of chords and melodic lines, ending with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *f*. The staff contains a sequence of chords and melodic lines, ending with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *p*. A section labeled "C. III" is indicated by a dotted line above the staff. The staff contains a sequence of chords and melodic lines, ending with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines, ending with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines, ending with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *p*. A section labeled "C. III" is indicated by a dotted line above the staff. The staff contains a sequence of chords and melodic lines, ending with a dynamic marking of *pp*. The text "poco ritard." is written below the staff.

VI Panorama

Lento

Allegro

p

ritard.

C.I

C.III

C.V

C.II

C.VII

f

cresc.

ff

p

C. II

C. III

ff *ff* *p* *ff*

pp

$\frac{1}{2}$ C. VIII

molto rit.

Allegro

$\frac{1}{2}$ CVII

ff

f ritmico

②.....
C. II.....
⑤ ⑥

③
⑤

③
f

C. VII C. VI..... C. IX C. IV.....
①
⑤

C. VII.....
②
③
④
⑤
p

Bien cantado
p

②
③
C. V.....
ppp

f
⑤.....

para Ángela Beato
Guajira a mi madre

José Antonio (Ñico) Rojas
transcripción: Martín Pedreira

Lento ed espressivo (♩=ca.74)

The first system of musical notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a circled '5' below the first measure. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Chordal changes are marked with 'C.III' and 'C.I' above the staff. The system concludes with a fermata over the final notes.

Moderato (♩=115)

The second system continues the piece with a moderate tempo. It starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melodic line is more active, featuring eighth and sixteenth notes. Chordal changes are marked with 'C.II' above the staff. The system ends with a fermata.

The third system continues the melodic and harmonic development. It features a circled '4' below the first measure. Chordal changes are marked with 'C.I' above the staff. The system ends with a fermata.

The fourth system continues the piece. Chordal changes are marked with 'C.II', 'C.VIII', and 'C.VII' above the staff. The system ends with a fermata.

The fifth and final system of the page continues the piece. Chordal changes are marked with 'C.VIII' and 'C.VII' above the staff. The system ends with a fermata.

marcato il canto

C.VII

p

C.VII

6

C.VII

C.II

C.I

C.I

Doloroso (♩=72)

mp molto espress.

Guajira a mi madre

C.IV C.IV C.III C.II

(sul tasto) son. nat.

(C.II)

C.II C.I

(d.s.)

Moderato (♩=109)

f

C.VIII C.VII

mf

Guajira a mi madre

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Above the staff, the labels "C.VIII" and "C.VII" are positioned. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. This staff continues the rhythmic pattern from the first staff, with similar beamed notes and rests. The notation is dense and intricate.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. This staff includes a triplet of eighth notes marked with a "3" above the notes. The label "Φ.VII" is placed above the staff. The music continues with complex rhythmic figures.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. This staff features a triplet of eighth notes marked with a "3" above the notes. The label "C.I" is positioned above the staff. The music concludes with a fermata over a final chord, followed by the instruction "(sul t.)" below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. This staff begins with a fermata over a chord, followed by a series of notes. The label "XII" is placed above the staff. The music continues with complex rhythmic patterns.

Meno e libero

XII XII VII V
a tpo.
rit.
p

(♩) C.VII C.IX
espress. morendo mp
(tamb.)

Ossia:

3' 40" aprox.