



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**



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

**Sergio Assad, Roland Dyens, Julio Gentil Montaña, Astor  
Piazzolla, Manuel María Ponce.**

Que para obtener el título de:

**LICENCIADO EN MÚSICA (INSTRUMENTISTA – GUITARRA)**

Que presenta:

**MIGUEL ÁNGEL VELASCO TREJO**

Asesor del examen teórico y práctico:

**Mtro. Juan Carlos Laguna Millán**

**Ciudad de México**

**Año: 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todas y cada una de las personas que me ayudaron a concluir mis estudios musicales, que representan en retrospectiva, la mayor parte de mi vida.

A mi padre, **Miguel Ángel**, que me enseñó a amar la música y que influyó en mí para escoger el mejor de los instrumentos, a mi madre **Myriam**, por enseñarme que nuestras obras trascienden a la muerte, y a mi hermana **Daniela**, a quien quiero tanto y que me enseña a amar lo que hago, tal como ella.

A mi novia hermosa, **Diana Laura**, y su madre **Diana Tzilvia**, por su apoyo económico, moral y por anexarme a su hermosa familia, así como a mi tercera **abuelita María Eugenia**, pionera de la guitarra clásica en México.

A los profesores que me formaron con tanta paciencia, cariño y sabiduría: **Juan Carlos Laguna**, quien ejemplifica el tipo de músico y persona que quiero ser en la vida, por ayudarme a creer y crecer en mis capacidades, así como por motivarme siempre a seguir adelante. Al profesor **Luc Vander Borcht**, quien, con amor y disciplina, me brindó una nueva manera de ver y hacer la música. A todos los integrantes de **Fondation Turquois**, sobre todo a Monsieur **René Clerissi** y a mi muy querida **Florence Cagnolli** por su generosidad y por permitirme aprender la lengua y cultura de Mónaco y Francia, así como conocer a **los excelentes profesores de la Académie de Musique Rainier III**.

**A todos mis profesores de la Facultad de Música de la UNAM**, con mención especial a **Guillermo Hinojosa**, por sus clases tan amenas y a **David Domínguez**, eminencia de la enseñanza teórica musical.

A mis **asesores de proyecto**: **Juan Carlos Laguna**, de nuevo, infinitas gracias; a **Pablo Garibay**, un prodigio de la guitarra de nuestros tiempos y una persona de sencillez asombrosa; a **Omán Kaminsky**, un virtuoso excepcional que me enseñó un nuevo concepto de las palabras humildad y amabilidad; a **Eloy Cruz**, gracias a quien por sus objetivas críticas, fue posible mejorar y completar este trabajo; y a **Francisco Viesca**, que me enseñó disciplina y carácter para la música de cámara y a convertir la práctica musical en un trabajo de vida.

No puedo ser exhaustivo en la lista o deberé hacer un gran ensayo sólo enumerando la gran cantidad de personas increíbles que existen en mi vida, pero no puedo olvidarte a ti, **querido lector**, que mediante la lectura das vida al texto que escribí. Úsalo con responsabilidad pues está hecho con el cariño de un hijo: Juro que intenté que fuera lo más guapo posible.



## CONTENIDO

<b>Contenido</b> .....	1
<b>Introducción</b> .....	2
<b>Programa</b> .....	4

### **Estaciones Porteñas**

1.1 Biografía: Astor Piazzolla.....	5
1.2 Contexto histórico y particularidades.....	9
1.3 Análisis.....	15

### **Suite Colombiana No. 2**

2.1 Biografía: Julio Gentil Montaña.....	28
2.2 Contexto histórico y particularidades.....	30
2.3 Análisis.....	37

### **Hommage à Villa-Lobos**

3.1 Biografía: Roland Dyens.....	50
3.2 Contexto histórico y particularidades.....	53
3.3 Análisis.....	55

### **Sonata Romántica**

4.1 Biografía: Manuel María Ponce.....	68
4.2 Contexto histórico y particularidades.....	71
4.3 Análisis.....	75

### **Suite Brasileira No. 3**

5.1 Biografía: Sergio Assad.....	87
5.2 Contexto histórico y particularidades.....	89
5.3 Análisis.....	93

## INTRODUCCIÓN

Actualmente, nos encontramos en posición de afirmar, sin duda alguna, que la música para guitarra y la ejecución del instrumento se han ganado por derecho propio un lugar en la historia de la música académica de concierto a pesar de su origen y desarrollo temprano en la música popular. En un recíproco y singular juego que aún continúa, el diálogo entre la música académica y popular ha encontrado una constante re significación y enriquecimiento en la región de América Latina.

En los países de Latinoamérica, los compositores arraigados a la música académica de concierto se han sentido especialmente atraídos y han sabido jugar este magnífico juego que fusiona los elementos de la música popular y las raíces de sus pueblos con las también magníficas disposiciones de la academia y el arte clásico, encontrando una nueva forma de libertad creativa al diseñar una música mestiza, plural, rica en extremo y llena de profundos contrastes.

Es así, que valorizando fuertemente las obras para guitarra nacidas en ésta región del mundo, propongo el programa anexo, diseñado para ejemplificar y recoger importantes características de la identidad propia de su repertorio: Comienzo por las **“Cuatro Estaciones Porteñas”** (en transcripción para guitarra de Sergio Assad), donde encontramos a un Astor Piazzolla (1921 – 1992) en plenitud musical explorando y asimilando la melodiosa improvisación del jazz, la libre expresión académica de su tutora europea Nadia Boulanger o la creativa rigidez de formas clásicas como la fuga y mezclándolas con el que fungirá como el elemento amalgama: el *Tango*, del que se convertirá en el mayor renovador y figura clave.

Propongo, también, la **“Suite Colombiana No. 2”**, que examina el profundo amor y conocimiento teórico y práctico de su autor: el colombiano Gentil Montaña (1942 – 2011), sobre la música de su país, tomando como base la forma clásica de *suite* y con géneros tan integrados al folclor local como el *Bambuco* y el *Porro*, haciendo

de ellos no sólo obras de concierto, sino adaptándolos a necesidades pedagógicas propias de los aprendices de guitarra de América Latina.

Para mostrar también la influencia que han logrado en el extranjero compositores nacidos en Latinoamérica, como Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), cuyo estilo ha permeado en autores de la literatura musical de otros países, sugiero el **“Hommage à Villa-Lobos”** del multilaureado concertista, arreglista y compositor francés-tunecino Roland Dyens (1955 – 2016) que, mediante el uso explícito de temas del brasileño y la adición de un amplio imaginario personal que explora desde el *blues* hasta el *metal*, ha rendido expresos honores al compositor de Rio de Janeiro.

Así mismo, deseo presentar un caso análogo de extraordinaria calidad y repercusión internacional: el del mexicano Manuel María Ponce (1882 – 1948), que bajo su **“Sonata Romántica”** examina, con particular habilidad, a la histórica forma Sonata y el estilo de compositores como Franz Schubert (1797 – 1828), dejando para la literatura guitarrística un documento de incalculable valor expresivo y de trascendencia y dificultad plenas que profundizaron ampliamente en la estima de la guitarra como instrumento de concierto, además de posicionar a su autor como un pilar fundamental de la composición para guitarra a nivel mundial.

Para finalizar mi programa, propongo del compositor, arreglista y virtuoso guitarrista brasileño Sergio Assad (1952), la **“Suite Brasileña No. 3”**, una pieza de impecable calidad técnica e interpretativa, que coloca a su autor como una de las personalidades más influyentes del mundo guitarrístico de concierto: Siendo influenciada por el sincretismo cultural brasileño y latinoamericano, esta obra compuesta en 2013, nos muestra que el proceso de diálogo entre la música académica de concierto y popular continúa, evoluciona y se muestra más vivo y vigente que nunca.

## PROGRAMA

**Estaciones Porteñas** para guitarra sola

Astor Piazzolla  
(1921 – 1992)  
20'25"

- I. *Verano Porteño*
- II. *Otoño Porteño*
- III. *Invierno Porteño*
- IV. *Primavera Porteña*

**Suite Colombiana No. 2** para guitarra sola

Julio Gentil Montaña  
(1942 – 2011)  
18'40"

- I. *El Margariteño (Pasillo)*
- II. *Guabina viajera*
- III. *Bambuco*
- IV. *Porro*

**Hommage à Villa-Lobos** para guitarra sola

Roland Dyens  
(1955 – 2016)  
13'50"

- I. *Climazonie*
- II. *Danse caractérielle et Bachianinha*
- III. *Andantinostalgie*
- IV. *Tuhũ*

**Sonata Romántica** para guitarra sola

Manuel María Ponce  
(1882 – 1948)  
26'30"

- I. *Allegro moderato*
- II. *Andante espressivo*
- III. *Allegretto vivo*
- IV. *Allegro non troppo e serio*

**Suite Brasileira No. 3** para guitarra sola

Sergio Assad  
(n. 1952)  
25'50"

- I. *Cantoria Nordestina*
- II. *Capoeira*
- III. *Coco*
- IV. *Cantiga do Sertão*
- V. *Caboclinhos*

*Duración total 105'15"*

# 1. Estaciones Porteñas

## 1.1. Biografía: Astor Piazzolla.

Nacido el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina, **Astor Pantaleón Piazzolla** fue un prominente bandoneonista y reconocido compositor.<sup>1</sup>

En 1929, consiguió su primer bandoneón y eso le permitió realizar estudios formales con Andrés D'Áquila, su primer maestro en el fuele. Sus clases de música con Béla Wilda, un pianista alumno de Sergéi Rachmaninov, le permitieron hacer pequeños arreglos de música clásica, entre ellos de Bach.<sup>2</sup> Cabe destacar que Piazzolla pasó la mayor parte de su niñez en Nueva York y fue aquí donde en 1934, conoció a la legendaria figura del tango, Carlos Gardel, para quien llegó a tocar el bandoneón. Al parecer, Gardel elogió sus cualidades en el instrumento, pero no en el tango, “¡Pibe, tocás una maravilla, pero haciendo tangos tocás como un gallego!”<sup>3 4 5 6</sup> Poco después, Gardel se hizo amigo de la familia de Piazzolla y

---

<sup>1</sup> Pessinis, Jorge. Kuri, Carlos. *Astor Piazzolla: Cronología de una Revolución*.

<http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html> (Consultado el 07/02/2016).

<sup>2</sup> *ídem*.

<sup>3</sup> Rodari, Carlos, Ardiles Gray, Julio, Matamoro, Blas. (Fuente original). *Piazzolla – Astor Piazzolla, su infancia en Nueva York*. <http://www.todotango.com/historias/cronica/300/Piazzolla-Astor-Piazzolla-su-infancia-en-Nueva-York/> (Consultado el 07/02/2016). En la página se indican los autores del escrito y de la entrevista realizada al propio compositor, sin embargo, indican que es una “Nota a Astor Piazzolla, extraída de “La Opinión Cultural” (...) publicada el 30 de mayo de 1976”. Al parecer se trataría del periódico argentino “La Opinión”, del periodista Jacobo Timerman que estuvo en funcionamiento entre 1971 y 1977.

<sup>4</sup> Gorin, Natalio. *Astor Piazzolla: memorias*. Alba Editorial, España, 2003, p. 86 Aquí, Gorin parece hacer coincidir la anécdota de Gardel y Piazzolla, aunque no con las mismas palabras.

<sup>5</sup> Clavilier, Denise Anne, *Une nouvelle biographie de Astor Piazzolla (disques & livres)*. <http://barrio-de-tango.blogspot.mx/2009/07/une-nouvelle-biographie-de-astor.html> (Consultado el 01/02/2016). La autora nos hace notar que hay varias fuentes que cambian la palabra que usó Gardel con Piazzolla por “Yanqui” o hasta “Gringo”.

<sup>6</sup> Azzi, María, Collier, Simon. *Le grand Tango: The life and music of Astor Piazzolla*. Oxford University Press, Estados Unidos, 2000, p. 98. Los autores indican que la frase fue “No, pibe, eso no es tango”. Y en p. 16 “Mirá, pibe, el fueye lo tocás fenómeno, pero el tango lo tocas como un gallego”.

lo invitó a participar como extra en una escena de la película *El día que me quieras* (1934) en el papel de un diminuto *canillita*.<sup>7</sup>

Piazzolla regresó a instalarse definitivamente en Buenos Aires, Argentina en 1938, y en 1939 se unió como bandoneonista al conjunto-orquesta de bandoneones de Aníbal Troilo, uno de los mejores intérpretes del bandoneón de su época y uno de los más influyentes maestros en la manera de hacer tango de Astor.<sup>8</sup>

Inició estudios musicales académicos formales en 1942 de la mano de Alberto Ginastera.<sup>9</sup> <sup>10</sup> En 1946 creó su primer tango “El desbande” y su primer orquesta típica de bandoneones, que se deshace en 1949, donde también abandona por un tiempo la ejecución del bandoneón para dedicarse de lleno a sus estudios musicales.<sup>11</sup>

Viajó en 1954 a Francia, específicamente a París, becado por el gobierno francés con la compositora y directora de orquesta Nadia Boulanger. Al principio, Piazzolla trató de ocultar su pasado tanguero y de intérprete de bandoneón creyendo que su destino estaba en la música clásica. Este punto de conflicto quedó resuelto después de sincerarse ante Boulanger y de interpretar para ella su tango *Triunfal*. De allí surgió una recomendación histórica: "Astor, sus obras eruditas están bien escritas pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca".<sup>12</sup> <sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*. <http://dle.rae.es/?id=79KHwVr> (Consultado el 07/02/2016). Canilla es un vendedor callejero de periódicos. Canillita vendría a ser uno muy joven, dada la edad de Astor en el momento de realización de la película (12 años).

<sup>8</sup> Pessinis, Jorge. Kuri, Carlos. *ídem*.

<sup>9</sup> Rodari, Carlos, Ardiles Gray, Julio, Matamoros, Blas. (Fuente original). *Piazzolla – Astor Piazzolla, de New York a Mar del Plata*. <http://www.todotango.com/historias/cronica/303/Piazzolla-Astor-Piazzolla-de-New-York-a-Mar-del-Plata/> (Consultado el 09/02/2016). Se indica que Piazzolla tomó clases con Alberto Ginastera: “Y fui su alumno dos veces por semana a partir de las ocho de la mañana. Me acostaba a las cinco porque seguía con Troilo. Apenas dormía. Así pasaron cuatro o cinco años y estudié todo”, aunque no pude encontrar dónde se llevaban a cabo dichas reuniones.

<sup>10</sup> Buch, Esteban. *L'affaire Bomarzo. Opéra, perversion et dictature*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Francia, 2011, pp. 65 – 71. Extraído de <http://books.openedition.org/editionsehess/1838> (Consultado el 09/02/2016). En 1942, Ginastera se encontraba en Buenos Aires, ya premiado con la beca Guggenheim, pero negándose a salir a los Estados Unidos de América hasta concluida la guerra, en 1945.

<sup>11</sup> Pessinis, Jorge. Kuri, Carlos. *ídem*.

<sup>12</sup> *ídem*.

<sup>13</sup> Saavedra, Gonzalo (Fuente original). *Astor Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente*.

<http://www.piazzolla.org/interv/> (Consultado el 09/02/2016). En la entrevista podemos encontrar que al

Después de este episodio Piazzolla retornó al tango y a su instrumento, el bandoneón. Lo que antes era la música erudita o el tango, ahora ha de ser la música erudita y el tango, pero del modo más eficaz: tratar los recursos de la música erudita con la sangre del tango. En París, compuso y grabó una serie de tangos con una orquesta de cuerdas francesa y comienza a ejecutar el bandoneón de pié, apoyando una pierna sobre una silla, rasgo que va a caracterizar su puesta en escena.<sup>14</sup>

Después del exitoso episodio con Boulanger en París, Piazzolla volvió a Argentina en 1955. Comenzó a formar distintos ensambles entre los que destacaron el *Octeto Electrónico* (1955) y el célebre *Quinteto Nuevo Tango* (1959), que conformaron el inicio de la era del tango contemporáneo, introduciendo innovaciones compositivas e interpretativas que van rompiendo con la ejecución tradicional. Además, es de hacer notar que en su instrumentación ahonda en algo que se parece más a la música de cámara y menos al modelo clásico de la orquesta típica del tango: No hace uso del cantante ni los bailarines.<sup>15</sup>

Es en los años sesentas, década que se considera su consagración, que comenzó la producción de la obra que nos atañe en este trabajo, las *Estaciones Porteñas*, que inició en 1965 y concluyó en 1970<sup>16</sup> <sup>17</sup>. Además en la misma década hizo algunos éxitos como *María de Buenos Aires* (1968), *La serie del Ángel* (1957 – 1965) y *Fugata* (1969).

En 1972 realizó su primera actuación en el Teatro Colón de Buenos Aires, compartida con otras orquestas de tango. Y en 1973, luego de un período de gran

---

principio de su estancia con Boulanger, ella le indicó sobre sus obras: “*Acá usted se parece a Stravinsky, se parece a Bartok (...) ¿Pero sabe lo que pasa? Yo no encuentro a Piazzolla acá*”. Luego, Piazzolla se sinceró con ella, confesándole su pasado tanguero en cabarets y la ejecución del bandoneón. A continuación, Boulanger le pide que toque algo de su tango, y según palabras de Astor: “*(...) ella me tomó de la mano y me dice: ¡Pedazo de idiota, esto es Piazzolla!*”

<sup>14</sup> Pessinis, Jorge. Kuri, Carlos. *idem*.

<sup>15</sup> Pessinis, Jorge. Kuri, Carlos. *idem*.

<sup>16</sup> Gorin, Natalio, *op. cit.* p. 295. El autor no nos indica claramente los años de composición de las obras, sin embargo habla de que las *Cuatro Estaciones*, estaban ya grabadas en 1971 para RCA Víctor AVS 4013 LP “Concierto para quinteto”.

<sup>17</sup> Azzi, María, Collier, Simon, *op. cit.* p. 90. Nos indica al menos que el Verano Porteño, la primera de la serie, fue compuesta en 1965 para la película *Melenita de Oro* de Alberto Rodríguez Muñoz.

producción como compositor, sufrió un infarto que lo obliga a reducir su actividad artística.

En 1975, murió Aníbal Troilo y en su memoria compuso la *Suite Troileana*. En 1978, la segunda etapa del Quinteto lo consolidó en los escenarios el mundo y reinició una etapa donde se dedicó a las composiciones de carácter camerístico y sinfónico.

Los próximos diez años fueron los mejores de Piazzolla en cuanto a su difusión. Se intensificaron las giras por todo el mundo: Europa, Sudamérica, Japón y Estados Unidos. En un período que llega hasta 1990, realizó una vertiginosa serie de conciertos, fundamentalmente con el Quinteto, y también como solista de orquestas sinfónicas y de cámara; y en los últimos años con su última formación, el Sexteto, y cuartetos de cuerda. Se realizaron numerosas grabaciones en vivo de esos conciertos, editadas en CD. Este hecho confirma de algún modo algo que se ha dicho frecuentemente: la música de Piazzolla no existe si no es interpretada por él; lo físico es una característica de su estilo, al que podríamos definir como una estética del cuerpo en estado de música.

En 1985 fue nombrado Ciudadano ilustre de Buenos Aires y estrenó el *Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja*, con la dirección de Leo Brouwer en el Quinto Festival Internacional de Guitarra en Bélgica.

El concierto que tuvo lugar en 1987, en el Central Park de New York frente a un público masivo, poseyó para Piazzolla el valor de una reivindicación histórica. La ciudad donde pasó su infancia, donde quedó subyugado por la música de Bach y el Jazz y donde fracasó en 1958, finalmente le presta atención a su música. Los discos editados en USA en los últimos años de los 80's lo documentan: *Tango Zero Hour*, *Tango Apasionado*, *La Camorra*, *Five Tango Sensations* (con el Kronos Quartet), *Piazzolla con Gary Burton*, etc.

El 4 de Agosto de 1990, en París, sufrió una trombosis cerebral. Después de casi dos años de sufrir las consecuencias de esta enfermedad, muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.<sup>18</sup>

## 1.2. Contexto histórico y particularidades

Para comenzar el contexto histórico, me propuse como punto de entrada una definición básica del término “tango” apoyándome en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (RAE), en línea. Son muchos los sentidos, connotaciones y definiciones que otorga el diccionario a dicha palabra, lo que la convierte de entrada en un vocablo problemático, sin embargo, me parecieron interesantes y pertinentes en el aspecto musical las siguientes elegidas:

**Tango.**<sup>19</sup> Del ant. *tango*, 1.ª pers. de sing. del pres. de indic. de *tañer* 'tocar', porque gana quien lo toca.

Quizá voz onomat.

1. m. Baile rioplatense, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro.

2. m. Música y letra del tango.

Es interesante hacer notar entonces varias cosas. Primeramente, según la definición de la RAE, tango es un antiguo uso de conjugación del verbo “tañer”, que significa, según el *Diccionario panhispánico de dudas* de la misma institución (como verbo transitivo): *Tocar un instrumento de percusión o cuerda*,<sup>20</sup> lo que sin duda lo relaciona de inicio al ámbito musical. *Yo tango la guitarra*, sería, antiguamente, una manera válida de expresarse del tocar de este instrumento, sin

<sup>18</sup> Pessinis, Jorge. Kuri, Carlos, *ídem*.

<sup>19</sup> Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española / Edición del Tricentenario*. <http://dle.rae.es/?id=Z5ASC93|Z5B8JW0> (Consultado el 07/02/2016).

<sup>20</sup> Real Academia de la Lengua, *Diccionario panhispánico de dudas*. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=ta%F1er> (Consultado el 07/02/2016).

embargo, el mismo *Diccionario panhispánico de dudas* en su sección de *modelos de conjugación verbal*, no la indica.<sup>21</sup>

Posteriormente, la definición número uno nos delimita geográficamente a la región *rioplatense*. Esta región nos refiere a las cercanías del Río de la Plata y la cuenca formada por éste: Es un río que sirve de frontera entre Uruguay y Argentina, que escurre sus aguas en el Océano Atlántico. En su cauce, pasa por importantes ciudades de América del Sur entre las que destacan Montevideo y Buenos Aires.<sup>22</sup> Cabe destacar que aquí nos referimos solamente a la cuenca del Río de la Plata, que no a la Cuenca del Plata, mucho más grande y que abarca otros ríos de Argentina, Bolivia, Brasil, Uruguay y Paraguay (como el Río Paraguay, río Uruguay, Río Paraná, etc.).<sup>23</sup>

La mayoría de los estudiosos del tango, citan su origen aproximadamente durante la década de los años 1870 u 80, en una Buenos Aires que está poblada por la mitad de extranjeros de origen español, italiano, alemán e inglés, y la otra mitad endémica: criollos, mestizos e indígenas argentinos.<sup>24</sup> En las ciudades cercanas al Río de la Plata, nacen grandes comunidades de extranjeros que emigran de su país de origen buscando mejor fortuna en la América del Sur y gauchos que migran del campo a las grandes urbes.<sup>25</sup> Es aquí donde se desarrolla el tango (con el antecedente de las primeras milongas en los años 1860) como “*la argamasa rítmica de todos los lenguajes que no tenían nada en común, pero ahí confluyeron*”<sup>26</sup>; melodías pegadizas con versillos que exploran en su mayoría “*El intrascendente hecho cotidiano*” de las clases bajas en este singular caldo de

---

<sup>21</sup> Real Academia de la Lengua, *Diccionario panhispánico de dudas / Apéndice 1: Modelos de conjugación verbal*. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=ta%F1er> (Consultado el 07/02/2016). Nótese que para el presente singular del modo indicativo, se utiliza la forma “taño”.

<sup>22</sup> Presidencia de la Nación, *Mapa de la República Argentina, provisto por el Instituto Geográfico Nacional*. <http://www.argentina.gob.ar/advf/documentos/4e5d2b7bcfdff.pdf> (Consultado el 07/02/2016).

<sup>23</sup> Fundación Proteger Argentina (creador original en <http://www.proteger.org.ar/archivos/MapaCuencaPlata.jpg>), *Mapa de la Cuenca del Plata*. <https://archive.is/EvZz/image> (Consultado el 07/02/2016).

<sup>24</sup> Ferrer, Horacio. *El tango, su historia y su evolución*, Ediciones Continente, Argentina, 1999, p. 29.

<sup>25</sup> *idem*, p. 28.

<sup>26</sup> Varela, Gustavo. *Mal de Tango*, Paidós, Argentina, 2005, p. 30.

cultivo multiétnico.<sup>27</sup> En el año de 1871 (entre enero y junio) tuvo lugar en Buenos Aires la mayor epidemia de fiebre amarilla del siglo XIX, que despobló barrios *porteños* completos sin importar las clases sociales. Este abandono provocó, después de superada la crisis infecciosa, que las muchas casas y colonias fueran en los sucesivos años repobladas por gauchos pobres y emigrantes sin suerte.<sup>28 29</sup> De aquí nació el complejo sistema del *arrabal*, el barrio con más burdeles que escuelas públicas, donde se cosechó y comenzó a tomar forma el tango tripartita, como baile, como poesía y como música.<sup>30 31</sup>

Por 1890, el tango se tocaba por músicos “*orejeros*” improvisados<sup>32</sup> que comenzaron así, a formar la *Guardia Vieja* (1880 – 1920), denominación que se da a la primera fase del tango con las siguientes características: El ritmo se ejecutaba en burdeles y lugares de las orillas del Plata en las clases bajas hasta por músicos no profesionalizados. Es en ésta época donde se da la determinación tímbrica en sucesivas instrumentaciones: Primero, arpa, violín y flauta; segundo: Flauta, violín y guitarra; y tercero: Piano, violín y bandoneón.<sup>33 34</sup>

Luego nos encontramos con una época de internacionalización del tango y definición de su forma: La *Guardia Nueva* (1920 – 1960) con la siguientes características: El tango se resuelve en sus formas compositivas (3 partes de 16 compases cada una) y deriva en *tango milonga*, *tango romanza* o *tango canción/letra*. La letra está basada en la forma del habla *porteña* de los estratos populares: extractos de español, dialecto lunfardo, préstamos del italiano, alemán, prestamos indígenas e invención de *neologismos*. Aparece la figura del *cantor de tango* y de la *Orquesta típica*, nueva instrumentación formal del tango que permite

<sup>27</sup> Ferrer, Horacio, *ibídem*, p. 39.

<sup>28</sup> Varela, Gustavo, *ibídem*, p. 27.

<sup>29</sup> Caride Bartons, Horacio, *Apuntes para una geografía de la prostitución en Buenos Aires (1904 – 1936)*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Seminario de Crítica No. 132, extraído de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0162.pdf> (Consultado el 11/05/2016), pp. 27-31.

<sup>30</sup> Varela, Gustavo, *ibídem*, p. 110.

<sup>31</sup> Pizzorno, Ángel, *Fiebre Amarilla en Buenos Aires*, <http://www.centrocultural.coop/la-ciudad-del-tango/fiebre-amarilla-en-buenos-aires.html> (Consultado el 11/05/2016).

<sup>32</sup> *idem*, p. 113.

<sup>33</sup> Ferrer, Horacio, *ibídem*, p. 48.

<sup>34</sup> Varela, Gustavo, *ibídem*, p. 113, nos indica: “El tango es huérfano [por su compleja y no única organología] y adopta a un instrumento foráneo y desconocido: el Bandoneón”

reconocer un estilo propio de cada intérprete u orquesta, cuestión que no era reconocible en la *Guardia Vieja*. Por último, el tango se internacionaliza, alcanza el éxito como baile de salón y es incorporada como parte de la diversión de la burguesía de la época; es decir, encuentra un pasaporte al *mundo de lo permitido*.<sup>35</sup>

Después de la década de 1950, inicia en el mundo del tango el hito Astor Piazzolla, que toca tango con estruendosos acordes procedentes del jazz: le quita lo *bailable* al tango y se permite ejecutarlo sin letra. Algunos le consideraron el destructor y otros el renovador del tango.<sup>36</sup> Al respecto, en la revista *Antena*, Piazzolla dejó constatar:

*“Sí, es cierto, soy un enemigo del tango; pero del tango como ellos lo entienden. Ellos siguen creyendo en el compadrito, yo no. Creen en el farolito, yo no. Si todo ha cambiado también debe cambiar la música de Buenos Aires. Somos muchos los que queremos cambiar el tango, pero estos señores que me atacan no lo entienden ni lo van a entender jamás. Yo voy a seguir adelante, a pesar de ellos”*.<sup>37</sup>

Las *Estaciones Porteñas*, no parecen haber sido concebidas como una suite o como un conjunto que debía tocarse uno tras otro. Eso puede demostrarse en que cada una de ellas puede tocarse independientemente sin las otras, y en la datación de los años en que Piazzolla las creó. *Verano Porteño* parece haber sido la primera en ser compuesta (1965), año en que parece haber sido creada como música incidental de la película *Melenita de Oro* del director Alberto Rodríguez Muñoz.<sup>38</sup> En cuanto a las otras tres, *Otoño*, *Invierno* y *Primavera*, no pude encontrar una fuente exacta del año de composición, aunque parecen haber sido

---

<sup>35</sup> Ferrer, Horacio, *ibídem*, pp. 49-50

<sup>36</sup> Varela, Gustavo, *ibídem*, p. 111.

<sup>37</sup> No pude encontrar la fuente directa exacta aunque la cita es ampliamente utilizada en las bibliografías y biografías de Astor Piazzolla. Muchos autores lo citan como “Revista Antena, 1954”.

<sup>38</sup> Azzi, María Susana, Collier, Simon. *Le Grand Tango: The life and the music of Astor Piazzolla*. Oxford University Press, Estados Unidos, 2000, p. 90.

compuestas alrededor de 1968, pero raramente tocadas en vivo hasta que fueron grabadas las cuatro juntas en un disco de 1971 con Piazzolla y su quinteto.<sup>39</sup>

La primera composición de Piazzolla para guitarra se remonta a 1980. Ese año, tuvo la oportunidad de escuchar en concierto a su compatriota, el guitarrista Roberto Aussel (1954) ejecutando las *Five Bagatelles* del compositor inglés William Walton (1902 – 1983).<sup>40</sup> Fue así, que Piazzolla se animó a componer también para el instrumento, escribiendo y dedicando a Aussel sus *Cinco Piezas*,<sup>41</sup> que, como dato adicional, figuran como las únicas obras escritas para guitarra sola en el catálogo de ambos compositores<sup>42</sup>. Podemos asumir por las fechas de composición de otras obras que involucran a la guitarra, que fue aproximadamente en su última década de vida cuando Piazzolla se interesó en el instrumento. De ella, forman parte *Tango Suite* (1984), *Concerto pour bandoneón et guitare “Hommage á Liège”* (1985) e *Histoire du tango* (1986).<sup>43</sup> No encontré ningún dato que sugiera que Piazzolla haya intentado hacer por sí mismo, o comisionado personalmente un arreglo para guitarra de alguna de sus otras obras.

Es de destacar en la relación entre Astor Piazzolla y Sergio Assad, persona que se encargó de este arreglo de las *Estaciones*. Ellos se conocieron después de un concierto que el propio Piazzolla brindó en París, Francia, en algún momento entre 1983 u 84. Parece ser que cuando Piazzolla acudía a París, no iba a ningún restaurante, sino que gustaba comer la comida casera de Jacqueline, esposa de su amigo Michel Ponce. En casa de éste conoció a los *Hermanos Assad*, dueto de guitarras conformado por Sergio Assad y su hermano, Odair Assad, que

---

<sup>39</sup> Tanenbaum, David. *Astor Piazzolla's Inierno Porteño*. Guitar Review No. 100 (Winter 1995), New York, Society of the Classical Guitar, p. 11

<sup>40</sup> Grotmol, Tom & Lundestad, Sven. *The guitar Works of Astor Piazzolla*. Guitar Review No. 101 (Spring 1995), New York, Society of the Classical Guitar, p. 3.

<sup>41</sup> Cosentino, Salvatore, *Roberto Aussel: An Interview*. Guitar Review No. 103 (Fall 1995), New York, Society of the Classical Guitar, p. 25.

<sup>42</sup> The William Walton Trust, *William Walton's Compositions*.

<http://www.waltontrust.org/williamwalton/?search=guitar#> (Consultado el 07/02/2016). Nótese que de las únicas dos obras que compuso con guitarra, una es para guitarra solista, la otra, *Anon, in love*, es para guitarra y voz.

<sup>43</sup> Grotmol, Tom & Lundestad, Sven, *op. cit.* pp. 3-8.

interpretaron para él su arreglo de *Escolaso*. Piazzola quedó tan impresionado que esa misma noche, comenzó a escribir para Sergio y Odair la *Tango Suite*.<sup>44</sup>

En el año de la muerte de Piazzolla, 1992, habían existido ya varios intentos de transcribir sus *Estaciones Porteñas* en guitarra. Destacaron Agustín Carlevaro, su hermano Abel Carlevaro y Baltazar Benítez (quien en su página web, afirma haber contado con la aprobación y autorización del propio Astor). Sin embargo, David Tanenbaum, guitarrista y editor de la revista trimestral neoyorquina *Guitar Review*, nos hace notar que debido a la falta de edición de las *Estaciones* y al no poseer partituras, e incluso disponer más fácilmente de grabaciones de Piazzolla para hacer las reducciones a la guitarra “de oído”, los arreglos varían demasiado de uno a otro cambiando su tonalidad, indicaciones de agógica, carácter, etc. Tanenbaum nos indica que él mismo intentó, sin éxito, hacer sus propios arreglos, llegando a transcribir a partitura, incluso, uno de los pocos que lo satisfacía completamente (*La muerte del ángel*, arreglada por Leo Brouwer (1939))<sup>45</sup>. Después de muchas tentativas, supo que el compositor y arreglista brasileño, Sergio Assad (1952) había hecho un arreglo del *Verano* de Piazzolla, que fue finalmente de su agrado. Después de contactar a Assad, le comisionó transcribir el ciclo completo. El proyecto, fue auspiciado por *The Augustine Foundation*, con asistencia de New Albion Records y se publicó en *Guitar Review*<sup>46</sup>.

Específicamente, podemos encontrar publicadas cada una de las *Estaciones* en los siguientes números trimestrales:

- **Invierno Porteño:** *Guitar Review*, No. 100 (Winter 1995).<sup>47</sup>
- **Primavera Porteña:** *Guitar Review*, No. 101 (Spring 1995).<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Chaves de Andrade Oliveira, Thiago, *Sergio Assad: sua linguagem estético –musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. Disertación para el programa de posgrado de la Universidade de São Paulo, extraído de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-23122009-132443/publico/DissertacaodeMestradoThiagoOliveira.pdf> (Consultado el 23/02/2016). pp. 30-31.

<sup>45</sup> Tanenbaum, David. *op. cit. ídem*.

<sup>46</sup> *ídem*.

<sup>47</sup> Assad, Sérgio. *Invierno Porteño (Winter)*. *Guitar Review* No. 100 (Winter 1995), New York, Society of the Classical Guitar, pp. 12 - 16.

<sup>48</sup> Assad, Sérgio. *Primavera Porteña (Spring)*. *Guitar Review* No. 101 (Spring 1995), New York, Society of the Classical Guitar, pp. 10 - 14.

- **Verano Porteño:** *Guitar Review*, No. 102 (Summer 1995).<sup>49</sup>
- **Otoño Porteño:** *Guitar Review*, No. 103 (Fall 1995).<sup>50</sup>

### 1.3. Análisis.

#### ❖ *Verano Porteño*

A				B		A'	
1-36				37-61		62-78	
Introd. + a		a'	a''	b	b'	a + coda	
1-4	5-16	17-26	27-36	37-52	53-61	62-74	75-78

El Verano Porteño comienza con un marcado énfasis en el bajo, mismo que permanece así por el resto de la obra. Debemos decir también, que de entre las *4 Estaciones Porteñas*, es ésta la de la tonalidad más amigable con el instrumento; al menos hasta las modulaciones de la parte final. Aquí, marcadas en amarillo, presento las soluciones que propone Sergio Assad en su arreglo para los característicos bajos que hace el contrabajo en el quinteto tanguero original.



En compás 10 y 12, podemos observar que las disonancias hechas por el bandoneón y el violín en el original, son resueltas por medio de disonancias de segunda menor en la guitarra.

<sup>49</sup> Assad, Sérgio. *Verano Porteño (Summer)*. *Guitar Review* No. 102 (Summer 1995), New York, Society of the Classical Guitar, pp. 34 - 37.

<sup>50</sup> Assad, Sérgio. *Otoño Porteño (Fall)*. *Guitar Review* No. 100 (Fall 1995), New York, Society of the Classical Guitar, pp. 31 - 35.



En el compás 20, Assad decide incluir las cuartas paralelas completas, en un recurso de particular maestría y conocimiento de las posibilidades armónicas del instrumento, aunque también de iguales dificultades técnico interpretativas.



De nuevo, en el compás 25, podemos observar la insistencia de Assad en las figuras disonantes de segundas y cuartas.



En 52, en uno de los mejores momentos climáticos de transición de nuestra obra, Assad despliega, a manera de *cadenza*, una escala hecha tanto de notas al aire, como notas pulsadas y armónicos para enfatizar el carácter emocional del momento. Destaca también el trino en el 53 con efectiva suerte.

A partir de 62, las tonalidades se vuelven menos amistosas o comunes con la guitarra en camino hacia su modulación final a do menor.

De los compases 66 al 69, se establece do menor como la tonalidad en la que terminará el movimiento. Resulta especialmente notable la manera en que Assad se vale de la dificultad de conservar los bajos en esta tonalidad para realizar una serie de movimientos complicados pero muy efectivos, que incluyen numerosas disonancias para lograr el efecto *contrabajo* del quinteto de Piazzolla y aun así, tener la capacidad de concentrar correctamente el acompañamiento y la voz superior.

❖ *Otoño Porteño*

A			B				A'	
1-31			32-65				66-100	
Introd.	a + puente		b	a'	c+puente		a' + coda	
1-8	9-28	29-31	32-45	46-54	55-62	63-66	86-93	94-100

El Otoño porteño es quizá, el arreglo más *guitarrístico* en cuanto concierne a las *Cuatro Estaciones Porteñas*. Las tonalidades son más amistosas desde el punto de vista histórico de la guitarra: destacan *La menor* y *re menor*.

Observamos en primera instancia, la introducción: En los compases uno a ocho existe un juego entre el bajo, siempre presente en Piazzolla y acordes disonantes con *glissandi*, que inmediatamente meten en atmósfera al escucha.

The image shows a musical score for the introduction of 'Otoño Porteño'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It features a series of chords and melodic fragments, including a prominent glissando (indicated by a '+' sign) and various accidentals. The bottom staff is in bass clef and shows a complex bass line with many chords and accidentals, including a trill and a triplet. The music is characterized by dissonant harmonies and a rhythmic pattern typical of Piazzolla's style.

En el compás 9, nos encontramos con el tema principal del otoño porteño, donde Assad exprime el contrapunto original de la obra dejándolo casi intacto, a tres voces.

The image shows a musical score for the main theme of 'Otoño Porteño'. It is a single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The accompaniment consists of a steady bass line with chords and accidentals. The overall mood is melancholic and expressive.

En el compás 21, sin bajar la intensidad, Assad introduce el bajo de milonga (negra con punto, negra con punto y negra) sobre una melodía llena de escalas virtuosas y los *glissandi* característicos con disonancias.



Tal como Piazzolla, utiliza una pequeña *cadenza* con la cual el pulso baja progresivamente hasta llegar a la parte B, mucho más lenta. Mostramos aquí, del compás 28 en adelante.



La parte lenta se compone en general de explotar una serie de progresiones rítmicas. Primero, como vemos en 32, se expone firmemente la tonalidad con un *la menor* del cual se desprenden una serie de virtuosas y melancólicas notas al estilo de las improvisaciones de Piazzolla que casi siempre danzan, giran y vuelcan para caer sobre el mismo tono. Nótese la indicación de carácter *Rubato e espressivo* que da cuenta de la libertad que puede tomarse en esta sección.



Podemos ver ahora un proceso similar en 44, donde se establece el acorde lentamente y se alterna con rápidas figuras.



Y de nuevo, en la siguiente parte lenta, en el compás 66, el mismo proceso, ahora en *Re menor*.



Al final, en el 99 y 100, observamos un recurso que es característico de otros arreglos históricos de Piazzolla para guitarra (como Benítez, Brouwer y Carlevaro). Un rasgueo o *dedillo* que se ejecuta rápidamente para dar un efecto *tutti* y frenético a la obra, y que casi siempre finaliza con un acorde disonante en glisando.



#### ❖ *Invierno Porteño*

A				A'			A''					
1-47				48-95			96-124					
a+punte		a'+punte		a'+punte		a'+punte	A'+punte		A+coda			
1-16	17-19	20-44	45-47	48-64		65-78	79-95		96-109	110-111	112-119	120-124

Podemos hallar en el *Invierno* uno de los trabajos más serios y refinados de la historia del arreglo contemporáneo para guitarra. Sergio Assad se da aquí a la

tarea, a la que no muchos se atreven, de ejecutar un arreglo en la *scordatura* estándar del instrumento (mi, la, re, sol, si, mi) pero con tonalidades muy diferentes a las habituales. En el *Invierno*, podemos hallar tonalidades como *do menor*, *sol menor*, y *mi bemol mayor*, que no corresponden con las tonalidades típicas de la guitarra histórica. Sin embargo, a pesar de lo dificultoso de la obra, Assad se las arregla para adaptarla, demostrando un esfuerzo enorme que termina por ser tremendamente efectivo.

Podemos considerar al *Invierno*, una forma rondó algo atípica. Su estructura, descrita más a detalle arriba, sería una variación sobre un tema, de la forma: A A' A'' A''' A''', etc., con evidente carácter unitemático. De este tema solitario, mediante el recurso de la variación, Piazzolla se arregla para crear todo un espectro de colores y atmósferas que quedan plasmadas a su vez, en el arreglo de Assad para guitarra.

Comenzamos en el compás 1, donde se expone con claridad el tema principal de la obra, su materia prima, en *fa# menor*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff is labeled 'CII' and begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a series of notes and rests, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket. The second staff continues the melody, also in treble clef and 3/4 time, featuring several triplet markings. The third staff is marked 'Piú mosso' and begins with a treble clef, the same key signature, and a 3/4 time signature. It shows a sequence of notes and rests, with a circled '3' at the beginning, likely indicating a triplet or a specific fingering. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

En compases 18 y 19, Assad nos presenta una muy ingeniosa *cadenza* al estilo de Piazzolla.

precipitando

sempre agitato

rall.

Lento

Es de particular dificultad el compás 32 en adelante, con arpeggios virtuosos y acentuando el movimiento por cuartas para dar sensaciones de *tutti*.

Piú mosso e marcato

stacc. e marcato

1/2Cl

De nuevo, en el 48, el tema en *sol menor*, haciendo énfasis en el bajo y las sonoridades oscuras de la guitarra.

1/2Cl

Y en 64, en *la menor*, destaca el ritmo de habanera.

1/2Cl

En el compás 81, nuevamente, y de particular dificultad por la cantidad de voces presentes (4) y por la tonalidad (*do menor*), hallamos el tema.



Al final de la pieza, encontramos en tonalidad de *mi bemol mayor*, una referencia al famoso *Canon* (*Canon y giga en re mayor para tres violines y bajo continuo*), del compositor del Barroco alemán Johann Pachelbel (1653 – 1706).



#### ❖ Primavera Porteña

A				B		A'			
1-49				50-64		65-115			
Introd.+a		a'+puente		b+puente		Introd.+a'		A'+coda	
1-17	18-34	35-43	44-49	50-63	64	65-72	72-88	89-106	107-115

La *Primavera Porteña* es la pieza más virtuosa de la suite. Comparte también, vista como un arreglo, las mismas dificultades que expusimos atrás con el *Invierno*. Se encuentra predominantemente en *sol menor*, tal como la original, una tonalidad no muy frecuente en las obras clásicas del repertorio estándar de la guitarra clásica. Cabe destacar nuevamente el gran esfuerzo y resultado que emana de Sergio Assad, quien se abstiene de hacer también aquí una *scordatura*, entre ellas, una que pareciera lógica para hacer más accesible la tonalidad: en este caso, bajar la sexta cuerda a *re*.

La obra comienza con una introducción relativamente grande para el tamaño de la pieza.



El tema, en el compás 10, da paso a un muy complicado contrapunto *fugato* a dos voces, que es, hay que decirlo, una de las secciones más complicadas de toda la obra, y que demuestra la habilidad polifónica de Astor Piazzolla, y el milimétrico conocimiento del diapasón y las posibilidades del instrumento por parte de Assad.

Comienza, así pues, en el compás 18, el tema principal a.

En compás 32, podemos observar cómo resolvió Sergio Assad esta sección, usando un pedal de dominante en *re* y posiciones semifijas como arpeggios en las tres primeras cuerdas para completar el acompañamiento.



Presenta también una muy ingeniosa solución para conservar la polifonía en la sección del compás 35.



Aquí, en la sección final del puente entre las partes A y B de la obra, que disminuye progresivamente la velocidad, entre los compases 48 y 50.

46 4 3 1 4 0 5

♩ VIII rit. 4 1 gliss.

49 pizz.

Presento ahora, en perspectiva general una parte representativa de la sección B (52-57), que se caracteriza por el uso de tres voces bien definidas, un bajo en figuras redondas que se mantiene prácticamente durante toda la sección al igual que un pesado acompañamiento en la voz media con figuras de negra y una melodía que hace el trabajo de improvisación.

52 2 1 3

♩ III 3

55 4 3

En la última parte de B, encontramos una *cadenza* culminante de la sección entera. Se trata de un acorde de *do mayor* en primera inversión que, quizá no sobra decirlo, es también la única ocasión de la pieza, dada la complicada

tonalidad, en que es posible tocar tanto la sexta cuerda al aire como las 6 cuerdas en conjunto.



El final de la obra presenta una extensión-coda de la reexposición y está hecha con material del tema principal, variado: después de unos frenéticos rasgueados que representan el *tutti* sobre *mi bemol mayor*, a partir del compás 107, termina con un furioso acorde de *sol menor*

109 *sempre cresc.* *sfz* *cresc.* *sfz* CVIII  
 4 2 3 4 1  
 113 *molto cresc.* *ff*

## 2. Suite Colombiana No. 2

### 2.1. Julio Gentil Montaña: Biografía.

Gentil Montaña nació en el municipio de Purificación o de Ibagué, según distintas fuentes, pero ambos dentro del departamento de Tolima, Colombia, el 24 de noviembre de 1952.<sup>51</sup> <sup>52</sup> <sup>53</sup> Inició sus estudios en el Conservatorio de Ibagué, a la edad de 7 años. Al parecer a la edad de 13 años se decidió por la guitarra sobre el violín. A la edad de diecinueve años comenzó su carrera como concertista, llevando a cabo su primer recital en el Teatro Lido de Medellín; desde entonces se destacó como el precursor de la guitarra clásica colombiana. En Europa adelantó estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell y posteriormente se especializó en instrumentación con los maestros Blas E. Atehortúa y Gustavo Yepes.

Participó en el primer concurso mundial de guitarra *Alirio Díaz*, efectuado en la ciudad de Caracas en 1975, donde obtuvo el tercer premio.<sup>54</sup> En 1994 y en el 2002, este mismo concurso invitó al maestro a participar como jurado e intérprete.

---

<sup>51</sup> Fuentes que indican a Ibagué como su lugar de nacimiento:

Wade, Graham, *About this recording: Guitar Music, Colombia*.

[http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.573059&catNum=573059&filetype=About%20this%20Recording&language=English#](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573059&catNum=573059&filetype=About%20this%20Recording&language=English#) (Consultado el 21/02/2016).

Guilombia, *Guitarra Colombiana*.

<http://guilombia.guitartistica.com/index.php/guiteratura/archivosweb/arreglos/archivosweb/Bambuco%20n%BA2%20en%20Re.pdf> (Consultado el 21/02/2016).

<sup>52</sup> Fuentes que indican a Purificación como su lugar de nacimiento:

ElColombiano.com, *Falleció el prodigioso guitarrista Gentil Montaña*.

[http://www.elcolombiano.com/historico/gentil\\_montana\\_guitarrista\\_colombiano\\_fallecio\\_en\\_bogota-AAEC\\_147474](http://www.elcolombiano.com/historico/gentil_montana_guitarrista_colombiano_fallecio_en_bogota-AAEC_147474) (Consultado el 21/02/2016).

Semana.com, *¿Quién era el maestro Gentil Montaña?*

<http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3> (Consultado el 21/02/2016).

ElPaís.com.co, *Murió en Bogotá el Maestro Gentil Montaña a sus 68 años de edad*.

<http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/murio-en-bogota-maestro-gentil-montana-sus-68-anos-edad> (Consultado el 21/02/2016).

<sup>53</sup> Stover, Rico. *Gentil Montaña: The new Barrios?* Classical Guitar Magazine, Volume 20, No. 5 (January 2002), United Kingdom, Ashley Mark Publishing Company, p. 11.

<sup>54</sup> Stover, Rico, *op. cit.* p. 12.

Se desempeñó como solista con las orquestas: Filarmónica de Bogotá, Sinfónica de Colombia, Sinfónica de Antioquia, Collegium Musicum, Cámara de Colombia, entre otras.

Con gran éxito, realizó conciertos en las principales salas de Colombia y del mundo: España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Venezuela, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos e Inglaterra.

Fue docente en la Academia Luis A. Calvo, en los períodos 1966 - 1972, y desde 1983 hasta el año 2001. Enseñó además en la Universidad Pedagógica Nacional desde 1985 hasta 1996, y en el Conservatorio de la Música de la Universidad Nacional en 1991.

Participó como jurado en concursos de guitarra en Colombia y en el exterior; Primer Concurso Iberoamericano de Guitarra, auspiciado por la Fundación Arte de la Música y la Móvil, "Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz"<sup>55</sup>, en el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas, en el Festival del Pasillo Colombiano y el "Colono de Oro" en Florencia y en el Festival "Príncipes de la canción" en Ibagué. Fue ganador de una beca de Colcultura (Ministerio de Cultura de Colombia) en la modalidad de composición. Residió en diversos países de Europa (Francia, Grecia) desde 1976 hasta 1981, cuando regresó a residir permanentemente en Bogotá, Colombia.<sup>56</sup>

Además de su gran éxito como intérprete, Gentil Montaña es un reconocido compositor, campo en el que se le considera destacado junto con grandes virtuosos y compositores latinoamericanos como Agustín Barrios-Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce.<sup>57</sup> Entre su extensa obra

---

<sup>55</sup> *idem*.

<sup>56</sup> Stover, Rico, *op. cit.* p. 12.

<sup>57</sup> La mayor parte del contenido citado, fue extraído de: Colarte, Patrimonio Cultural Colombiano, *Gentil Montaña*. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=17866> (Consultado el 21/02/2016). Debo decir que es la única fuente que cita a su vez a la página oficial "de facto", Fundación Artística Gentil Montaña <http://gentilmontana.org/> de la cual, dicen haber extraído la biografía. Hace algunos años (en 2013 o 2014), recuerdo haber accedido personalmente al sitio oficial y contenía información relevante acerca del maestro Montaña, entre las que destaca ésta biografía (a la que me veo

podemos encontrar cuatro *Suites Colombianas* y tres *Fantasías*, así como al menos una veintena de arreglos para guitarra sola que incluyen autores como José Barros, Luis A. Calvo y Antonio Carlos Jobim; un *Concierto para guitarra y orquesta* inacabado, tres duetos para guitarra, cuatro cuartetos para guitarra y varias obras para distintas instrumentaciones como estudiantinas, cuartetos para requinto, tiple y dos guitarras y duetos para requinto y guitarra.<sup>58</sup>

## 2.2. Contexto histórico y particularidades.

La Suite Colombiana No. 2, es una serie que presenta algunas de las danzas más representativas de Colombia e incluye 4 movimientos: *El Margariteño (Pasillo)*, *Guabina Viajera*, *Bambuco* y *Porro*. Las tres primeras danzas, son originarias de la región andina y la última de la región de la costa atlántica del país.<sup>59</sup>

Desafortunadamente, no pude encontrar información fidedigna que date el año de composición exacto de la Suite Colombiana No. 2. Sin embargo, en una grabación del sitio “Señal Memoria”, de Colombia, se destaca<sup>60</sup>:

*“Desde los años setenta, [Gentil Montaña] comenzó a escribir sus Suites Colombianas, conjuntos de cuatro danzas por lo general bambuco, pasillo, danza y guabina, y algunas tituladas sencillamente canción. Desde los mismos años setenta y sobre todo en los ochenta, el compositor trabajó el esquema de sus Suites con la instrumentación del llamado “trío típico” (bandola, tiple, guitarra). Esa fructífera labor la hizo al lado de, entre otros, Luis Fernando León (intérprete de la bandola, arreglista de gran cuantía) y Luis Eduardo Aguilar (saxofonista de profesión e intérprete del tiple), con el concurso del lutier Alberto Paredes. Posteriormente, Cuatro de las Suites serían grabadas en el disco Suites*

---

obligado ahora a citar a través del sitio de Colarte y que, en mi escasa memoria, me parece fiel al original). <http://gentilmontana.org/> (Consultada el 21/02/2016) ahora parece haberse convertido en una página promocional de la Escuela de Música de la Fundación Artística Gentil Montaña, que no muestra ya contenido biográfico ni adicional de soporte para la divulgación de vida u obra del maestro.

<sup>58</sup> Stover, Rico, *op. cit.* p. 13.

<sup>59</sup> García Quintero, Carlos Andrés. *Trabajo de análisis musical e interpretativo de grado, Suite Colombiana No. 2.* <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/4357/1/tesis83.pdf> (Tesis en formato PDF, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, consultado el 02/03/2016).

<sup>60</sup> Perrilla, José. *Suite Colombiana de Gentil Montaña en cuarteto filarmónico.* <http://www.senalmemoria.co/articulos/suite-colombiana-de-gentil-monta%C3%B1a-en-cuarteto-filarm%C3%B3nico> (Consultada el 21/02/2016). Aquí, podemos consultar un audio de “Señal Memoria”, proyecto de Radio Nacional de Colombia, que publica un clip de audio de la Biblioteca Señal Memoria, catalogado CD 18089, en el que indican que las suites colombianas se realizaron en los años setenta.

*Gentil Montaña del Trío Instrumental Palos y Cuerdas, publicado en 2004. Volviendo a la historia, de manera simultánea a la composición de las primeras Suites Colombianas, por parte de Gentil, Luis Fernando León también dio curso a la expresión de su vena creativa a través de esas obras. Con fecha 9 de octubre de 1977, la Fonoteca de Señal Memoria conserva la grabación de una de las Suites de Gentil Montaña, en versión para cuarteto de cuerdas realizada por “El chino León”, como se conoce en el medio musical a Luis Fernando.”<sup>61</sup>*

*El Margariteño (pasillo)* es el primer movimiento de ésta suite. El *pasillo* es un ritmo tradicional colombiano de la región andina<sup>62</sup>, llamada así porque la parte más septentrional (norte) de cordillera de los Andes pasa dividiendo en tres el país.<sup>63</sup> Los departamentos considerados como pertenecientes a la región andina son 10, y son los siguientes: Antioquía, Boyacá, Caldas, Cundinamarca, Huila, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander y Tolima.<sup>64</sup>

Parece ser que el nombre de “pasillo” deriva del hecho de que se trata de un ritmo y danza adaptado del vals europeo, que llegó a Colombia y se comenzó a acelerar, al punto en que fue imposible bailararlo con los pasos largos del vals y comenzó a bailarse dando pasos más rápidos y pequeños: *pasillos*.<sup>65</sup> El pasillo es un ritmo mestizo indígena-europeo originado a principios del siglo XIX por la burguesía de la época. Los autores hablan de 2 variantes del pasillo histórico: *Pasillo fiestero* o *instrumental* y el *pasillo de salón* que podía ser *instrumental* o vocal, que se distinguen entre sí básicamente por el lugar donde se bailan, el *pasillo fiestero* en corridas de toros, fiestas de pueblos y bailes de casorio en la calle. El *pasillo de salón* suele ser más lento, apto para reuniones sociales, con temáticas melancólicas o de rememoración, ejecutados en ambientes de salón

<sup>61</sup> *Ídem.*

<sup>62</sup> Colombia.com, *Folclor y tradiciones: El pasillo*, <http://www.colombia.com/colombiainfo/folclorytradiciones/bailes/pasillo.asp> (Consultado el 11/03/2016).

<sup>63</sup> Wikimedia Commons, *Mapa de la región andina de Colombia*, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Mapa\\_de\\_Colombia\\_%28regi%C3%B3n\\_Andina%29.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Mapa_de_Colombia_%28regi%C3%B3n_Andina%29.svg) (Consultado el 10/03/2016). En café, observamos resaltada la región andina de Colombia.

<sup>64</sup> Colombia.com, *Departamentos*, <http://www.colombia.com/colombia-info/departamentos/> (Consultado el 11/03/2016)

<sup>65</sup> Sistema Nacional de Información Cultural (SINIC Colombia), *Danza, Caldas: Pasillo*, <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221> (Consultado el 11/03/2016)

cerrados.<sup>66 67</sup> En cuanto al título de “El margariteño”, debemos tener en cuenta, como vimos en su biografía, que Gentil Montaña tiene una especial relación con Venezuela, de donde conoció al maestro y guitarrista a quien dedica la obra: Rómulo Lázare (1940), nativo de Isla Margarita, en ese país (de ahí el nombre). Como otro guiño a Venezuela, cabe destacar que el vals tiene una similar estructura tonal y tripartita con el *Vals Venezolano No. 3 “Natalia”* del también compositor venezolano Antonio Lauro (1917 – 1986).<sup>68 69</sup>

*Guabina Viajera*, es el segundo movimiento de la obra. La *guabina* es un ritmo y danza también originaria de la región andina colombiana.<sup>70</sup> El término *Guabina* es ambiguo, y tiene principalmente cuatro significados:

1. Es uno de los tantos nombres con que se conoce vulgarmente a *Hoplias alabaricus*, pez de agua dulce de la familia *Erythrinidae*, de amplia distribución en centro y Sudamérica.<sup>71 72 73</sup>
2. Persona que, interesadamente y con frecuencia, cambia de parecer o de filiación política, o que se abstiene de tomar partido.<sup>74</sup>
3. Aire musical popular de la montaña (Colombia).<sup>75</sup>
4. Persona cobarde.<sup>76</sup>

---

<sup>66</sup> *idem.*

<sup>67</sup> Rodríguez Melo, Martha Enna, *Música Nacional: El pasillo colombiano*. [http://www.academia.edu/attachments/34707543/download\\_file?st=MTQ1NzY3ODE3MiwYMDUuMTE5LjI0Ny4xMDM%3D&s=swp-splash-paper-cover](http://www.academia.edu/attachments/34707543/download_file?st=MTQ1NzY3ODE3MiwYMDUuMTE5LjI0Ny4xMDM%3D&s=swp-splash-paper-cover) (Consultado el 11/03/2016), pp. 3 y 6-16.

<sup>68</sup> Wade, Graham, *About this recording: Guitar Music, Colombia*. [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.573059&catNum=573059&filetype=About%20this%20Recording&language=English#](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573059&catNum=573059&filetype=About%20this%20Recording&language=English#) (Consultado el 21/02/2016). Nota: Traducción propia.

<sup>69</sup> Cabe mencionar que el pasillo en Venezuela no transformó su nombre, se conoce como “Valse”.

<sup>70</sup> Remítase a la nota al pie número 59, por favor.

<sup>71</sup> Agrupación Venezolana de Acuariofilia, *Guabina*, <http://www.ava.s5.com/Archivos/vzlaguabina.html> (Consultado el 11/03/2016)

<sup>72</sup> Fishbase.org, *Hoplias Alabaricus*, <http://www.fishbase.org/summary/Hoplias-malabaricus.html> (Consultado el 11/03/2016)

<sup>73</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española / Edición del Tricentenario*. <http://dle.rae.es/?id=JbC496G> (Consultado el 11/03/2016).

<sup>74</sup> *idem.*

<sup>75</sup> *idem.*

<sup>76</sup> *idem.*

La *Guabina* suele tocarse con un *triple*: cordófono pulsado de 12 cuerdas de acero acomodadas por 4 órdenes triples, *requinto*, con la misma configuración que el anterior, *bandola*, cordófono plectrado con cuerdas de acero y 6 órdenes dobles, y *alfandogue*, idiófono por sacudimiento de forma alargada cilíndrica, similar al *ganzá*.<sup>77</sup> Se suele escribir en un compás ternario, parecido a un vals lento, pero siempre muy firme en su triple acento, que carece casi siempre de las atrevidas síncopas que presenta, por ejemplo, el anterior *Pasillo*.<sup>78</sup> La *Guabina Viajera* de Gentil Montaña, está dedicada al más grande guitarrista venezolano del siglo XX y leyenda viva de la guitarra, Alirio Díaz (1923), quien junto con Antonio Lauro le animó a seguir componiendo para el instrumento.<sup>79</sup>

*Bambuco*, es, probablemente, el ritmo más mencionado como el fundador de la música nacional mestiza y el primer representante de la música nacional urbana colombiana.<sup>80</sup> El origen de la palabra es incierto, pero se ha dicho que puede provenir de una región comprendida entre Senegal y Mali llamada *Bambouk*, en el oeste de África,<sup>81 82</sup> aunque otros sostengan que los orígenes son vascos, chibchas o hasta negros antillanos con instrumentos de bambú.<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> Colombia.com, *La guabina*,

<http://www.colombia.com/colombiainfo/folclor/tradiciones/bailes/guabina.asp> (Consultado el 11/03/2016)

<sup>78</sup> Wade, Graham, *op. cit. idem*.

<sup>79</sup> Stover, Rico, *op. cit. p. 13*.

<sup>80</sup> Rodríguez Melo, Martha Enna, *op. cit. pp. 1-2*.

<sup>81</sup> Isaacs, Jorge, *María*, Ediciones Colihue, Argentina, 1982, pp. 117-118. En ésta novela del periodo Romántico colombiano, se señala: “Él le enseñaba las danzas de su tierra natal, los amorosos y sentidos cantares del país de Bambuk”. En las notas de la misma página se señala que autores como Cantú y Malte-Brun afirman el origen de danzas y cantos de la región como posible origen del bambuco (que no la consideran música indígena americana ni europea), a parte del evidente parecido entre *Bambuk* o *Bambouk* y bambuco.

<sup>82</sup> Wikimedia Commons, *Localisation du Bambouk (nord-est de la Sénégambie) sur une carte de Samuel Augustus Mitchell de 1839*,

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/West\\_Africa\\_1839\\_Mitchell\\_map\\_-\\_Kong.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/West_Africa_1839_Mitchell_map_-_Kong.jpg) (Consultado el 11/03/2016).

<sup>83</sup> Las citas son desafortunadamente muy confusas o inexistentes, no pude acceder a las fuentes originales referidas. Sírvase de leer: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5b.htm>  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5d.htm>  
<http://portalmusicacolombiana.blogspot.com/2011/02/guillermo-abadia-morales-la-musica.html>  
 (Consultadas todas el 11/03/2016).

A pesar de su origen dudoso, lo que sí está claro es que se desarrolló en el área andina colombiana.<sup>84</sup> La instrumentación original del bambuco es con tres instrumentos: Los ya mencionados *bandola* y *tiple* idénticos a los usados en la guabina y la *guitarra*.<sup>85 86</sup> Por último, hay que decir que Gentil Montaña tuvo a bien dedicar el *Bambuco* a Rodrigo Riera (1923 – 1999), eminente pedagogo y personalidad del desarrollo de la guitarra en Venezuela.<sup>87</sup>

El movimiento final, es un *Porro*, ritmo colombiano de la región Caribe (costa atlántica), que está formada por 8 departamentos: Atlántico, Bolívar, César, Córdoba, La Guajira, Magdalena, San Andrés Providencia y Santa Catalina y Sucre.<sup>88</sup> Al menos Sucre, Córdoba, Bolívar y Magdalena disputan su paternidad sobre el citado ritmo.<sup>89 90</sup> El origen de la palabra parece ser que uno de los tambores usados desde sus inicios para interpretarlo era llamado *Porro* o *Porrito*,<sup>91</sup> aunque también se ha propuesto como una derivación del verbo *aporrear*.<sup>92 93</sup>

Una de las características más destacadas del porro es su pulsante y distintivo bajo, que es parte esencial de su cadencia, ritmo y estructura musical, sobre el que podemos escuchar intrincados patrones rítmicos.<sup>94</sup>

---

<sup>84</sup> Colombia.com, *Bambuco, historia y tradición*, [https://www.colombia.com/turismo/ferias\\_fiestas/2003/junio/festival\\_bambuco/bambuco\\_historia.asp](https://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2003/junio/festival_bambuco/bambuco_historia.asp) (Consultado el 11/03/2016).

<sup>85</sup> *idem*.

<sup>86</sup> Martínez Ossa, Camilo Eduardo, *Composición de Bambucos y Pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*, <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis124.pdf> (Tesis en formato PDF, Pontificia Universidad Javeriana, Consultado el 05/04/2016) p. 23.

<sup>87</sup> Wade, Graham, *op. cit. idem*.

<sup>88</sup> Colombia.com, *Departamentos*, <http://www.colombia.com/colombia-info/departamentos/> (Consultado el 11/03/2016)

<sup>89</sup> Colombia.com, *Ferías y Fiestas*, [http://www.colombia.com/turismo/ferias\\_fiestas/2005/festival\\_porro/historia.asp](http://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2005/festival_porro/historia.asp) (Consultado el 05/04/2016)

<sup>90</sup> Secretaría de Cultura de Córdoba, *Guillermo Valencia Salgado: In memoriam*, [http://culturadecordoba.tripod.com/escritores/goyo\\_porro.html](http://culturadecordoba.tripod.com/escritores/goyo_porro.html) (Consultado el 05/04/2016).

<sup>91</sup> *idem*.

<sup>92</sup> Davidson, Harry C., *Diccionario Folklórico de Colombia: música instrumentos y danzas*, Banco de la República, Colombia, 1970, p. 95.

<sup>93</sup> Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española / Edición del Tricentenario*. <http://dle.rae.es/?id=3FrQkWe> (Consultado el 05/04/2016).

<sup>94</sup> Wade, Graham, *op. cit. idem*.

El *porro* representa una de las cúspides de la música de origen negro en Colombia,<sup>95</sup> y entre 1920 y 1950, el *porro* y la *cumbia* comenzaron a ser aceptados como parte de la expresión nacional de Colombia, sobre todo por su éxito comercial.<sup>96</sup>

La instrumentación del *porro* no es única, es decir, no está establecida con exactitud ya que puede interpretarse de muchas maneras. Algunos autores distinguen entre al menos dos:<sup>97</sup>

- *Porro pelayero*, no admite letra, es considerado simple, espontáneo y rural. La ejecución cambia por la agitación emocional del músico y los danzantes. De éste, serían sub variantes el *porro palitiao* y *porro tapao*, distinguiéndose uno del otro por la manera en que se ejecuta el *porrazo* o la *porra* que se le da al tambor. Su instrumentación serían tambores, pitos y gaitas
- *Porro sabanero*, el único porro que permite la adición de letra, considerado más urbano y elaborado por requerir de una partitura para ejecutarse como un arreglo fijo.

Debo decir que la información que encontré es confusa y contradictoria en extremo; los autores casi no concuerdan. Por ejemplo, algunos consideran que el *porro pelayero* es idéntico al *palitiao*, mientras que el *sabanero* es lo mismo que el *tapao*. También es cierto que no coinciden en sus instrumentaciones, que son fácilmente confundidas y mezcladas entre varios ritmos como la *cumbia* y la *gaita*.<sup>98 99 100</sup>

---

<sup>95</sup> Davidson, Harry C., *op. cit. ídem*.

<sup>96</sup> Castillo, Luis Carlos, *Etnicidad y nación: el desafío de la diversidad en Colombia*, Universidad del Valle, Colombia, 2007, p. 223.

<sup>97</sup> Valencia Salgado, Guillermo – Secretaría de Cultura del Departamento de Córdoba, *Guillermo Valencia Salgado "Goyo": in memoriam*. [http://culturadecordoba.tripod.com/escritores/goyo\\_porro.html](http://culturadecordoba.tripod.com/escritores/goyo_porro.html) (Consultado el 12/04/2016).

<sup>98</sup> Sistema Nacional de Información Cultural (SNIC), *Ritmos-Córdoba*. <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=23&COLTEM=222> (Consultado el 12/04/2016). Nótese que aquí, se ofrece una explicación que junta *pelayero* y *palitiao*, así como *sabanero* y *tapao*.

<sup>99</sup> Colombia.com, *Festival Nacional del Porro*, [http://www.colombia.com/turismo/ferias\\_fiestas/2004/junio/festival\\_nacional\\_porro/index.asp](http://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2004/junio/festival_nacional_porro/index.asp) (Consultado el 12/04/2016). Mismo caso que arriba.

Sin embargo, a pesar de la instrumentación incierta, según Covers y Ochoa<sup>101</sup> podemos distinguir una instrumentación que es casi común a todos los ritmos que devienen de la *música de gaiteros* (en la que se incluiría el porro):<sup>102</sup>

Gaita hembra, gaita macho, maraca, llamador (o tambor macho), tambor alegre, tambora y voz humana.<sup>103</sup>

El *porro* llegó a México entre finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta<sup>104</sup> con la oleada de artistas colombianos que encontraban en México un escalafón para la distribución internacional de su música. Durante esta etapa fue proporcionalmente popular a lo que actualmente es la *cumbia*, ritmo con el que se emparenta, también de origen colombiano y que actualmente goza de una altísima popularidad en territorio mexicano.<sup>105</sup>

Gentil Montaña dedicó el Porro de la Suite No. 2 a su hermano, Carlos Montaña, con el subtítulo *leyenda viva del requinto en Colombia*.<sup>106</sup>

<sup>100</sup> Nota: En “Ramírez, Fabio Enrique, *El porro está vivo, se canta y se baila*, <http://www.las2orillas.co/el-porro-esta-vivo-se-canta-se-baila/> (Consultado el 12/04/2016)” se hace una entrevista a William Fortich, autoridad de ritmos colombianos. Cito: “ (...) La hipótesis es que gracias a esa rica mezcla que se da entre los instrumentos indígenas, los instrumentos afros y algunos rasgos de la cultura española, surgen en los Gaiteros, géneros como la **Puya, la Gaita la Cumbia, el Fandango y, por supuesto, el Porro.** (...)” El origen común en la música de “gaiteros” podría explicar las confusiones que hay entre las distintas instrumentaciones organológicas propuestas.

<sup>101</sup> Convers Guevara, Leonor Eugenia, Ochoa Escobar, Juan Sebastián. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

<sup>102</sup> *ibid.* pp. 42-44.

<sup>103</sup> *ibid.* p. 42. Los autores indican que los géneros de la costa atlántica están evidentemente relacionados en los nombres de los ritmos, los tipos de fraseos melódicos y que “*Sólo un profundo análisis histórico y musical puede aclarar esas dinámicas*”.

<sup>104</sup> Perea León, Manuel, Silva Velandia, Jorge – CumbiaPoderPorro. *A los mexicanos les gusta el Porro colombiano*. <https://www.youtube.com/watch?v=jeuHz4LZueg> (Video del portal Youtube.com, consultado el 12/04/2016). (Aprox. 1:30 – 1:42). El autor estima que la máxima popularidad del porro en México se situó entre 1945 y 1952).

<sup>105</sup> *ídem.*

<sup>106</sup> Wade, Graham, *op. cit. ídem.*

## 2.3. Análisis.

### ❖ *Pasillo*

Nos encontramos aquí, con una estructura ternaria, AA BB CC. Cabe destacar que la tercera parte C es mayor, y es una emulación a las obras del maestro Antonio Lauro (1917 – 1986) conocidas como *Valses Venezolanos*, sobre todo al *Vals Venezolano no. 3 "Natalia"*, con el que guarda una estrecha relación armónica. Destacan: la tonalidad de las partes A y B en mi menor, y la tonalidad de C en mi mayor así como la tendencia a la hemiola 3/4 a 6/8 y ciertos aspectos estilísticos.

Estructura con repeticiones: **AA BB CC** + ampliación.<sup>107</sup>

A		B			C		
1-16		17-40			41-73		
A	a'	b	b'	b''	c	c' + ampliación	
1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-56	57-72	73

Tenemos un compás de introducción en el que se presenta el tema. Es importante hacer notar la presencia del tema rítmico porque se presentará frecuentemente después como el motor temático de la obra.



En los compases 5 y 6, así como en el 8 y 9, podemos destacar la relación temática rítmica de la que veníamos hablando, pero en otras tonalidades. La

<sup>107</sup> Algunos oyentes pueden opinar que es una estructura excesivamente larga y reiterativa.

primer nota de la negra con puntillo destacada es casi siempre un retardo de la armonía real.



En 13 y 14 nos encontramos con un cierre de la progresión temática, en un particularmente complicado arpeggio sobre fa mayor.



En el compás 19, encontramos el inicio de la parte B, con un paso cromático desde la tonalidad principal mi menor (en inversión y con séptima menor).



Encontramos en 27-28 y en adelante una progresión por tonos enteros, que basa su melodía principal en tematizar el inicio, aquí resaltado.

Musical score for measures 25-32. The top staff shows measures 25-28 with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5. The bottom staff shows measures 29-32 with a similar melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5. Both melodic lines are highlighted in yellow. The score includes fingering numbers (1-4), breath marks (A), and dynamic markings (mf).

La obra entra en su parte C en el compás 43; adviértase el paso hacia el relativo mayor (mi mayor), tal como en el *Vals #3 "Natalia"* de Lauro.

Musical score for measure 43, showing a key signature change from one flat to one sharp (F major to C major). The score includes a *rall.* marking.

En el compás 47, volvemos a encontrarnos con la tematización ya regular de la obra, pero en la tonalidad de mi mayor.

Musical score for measure 47, showing a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5. The melodic line is highlighted in yellow. The score includes fingering numbers (1-4), breath marks (A), and dynamic markings (*espressivo*).

Encontramos una similitud temática muy expresiva entre los compases 43 y 59, con un arrastre de terceras muy perceptible y un calderón que divide (en la primera) entre secciones B y C, y en la segunda las dos frases evidentes de C.



Hallamos en los dos compases finales del movimiento, una inesperada resolución hacia C7 (sexto grado armónico con séptima de mi mayor), venida de B7 y que finalmente termina en mi mayor, culminando la obra.



## ❖ II. Guabina Viajera

La guabina viajera es una forma binaria. Cada parte a su vez, se divide en dos secciones muy definidas. Es la obra más lenta y evocativa de la suite, y posiblemente, la más compleja a nivel armónico.

Estructura con repeticiones: **AA BB** + ampliación.<sup>108</sup>

A		B		
1-33		34-70		
a	a'	B	b' + ampliación	
1-16	17-33	34-53	54-69	70

<sup>108</sup> ídem

Primeramente, en los compases 1 y 2, ya podemos ver con claridad el bajo representativo de la música del bambuco, con acentos en los tiempos 1 y 3 de su andar ternario.



Básicamente, la segunda frase, a partir del compás 9, conserva la misma melodía de la parte primera, sólo que adornando el acompañamiento.



A partir del compás 17, encontramos un cambio en la tonalidad aparente: de mi mayor a sol mayor.



Aunque en 25, se revela que el sol sólo fue una inflexión a la tonalidad de mi menor.



Al final de la parte A, concretamente en el compás 32, podemos encontrar un sorprendente regreso al homónimo de mi menor, mi mayor, que se impondrá para

cerrar el ciclo de la primer sección de la obra en la tonalidad original, mi mayor, y que permitirá el inicio de la sección B en la misma tonalidad.



La segunda parte, B, se revela con la misma intención que la inicial, presentando primero la forma simplificada de la melodía con acompañamiento, para proseguir con variaciones rítmicas y melódicas en la parte media conservando la melodía. Observamos aquí la relación, en los compases 34-35 y 42-43.



En los compases 53 y 54, encontramos una osada modulación sin preparación de mi menor a do mayor (al sexto grado armónico de mi mayor). Gracias a ello, la perspectiva del color instrumental cambia de modo muy repentino, aunque sin perder la base de la guabina.



De 58 a 61, hay una serie de modulaciones muy al estilo del jazz, siempre presentes en el afán popularizador pero innovador de Gentil Montaña. Una de las partes que mejor ejemplifican la afinidad de estilos presentes que se mezclan en el colombiano.



El final del movimiento, corresponde casi igualmente al final del primer movimiento (*Pasillo*). Es, de hecho, en esencia casi idéntico, sobre todo a nivel armónico.



### ❖ III. Bambuco

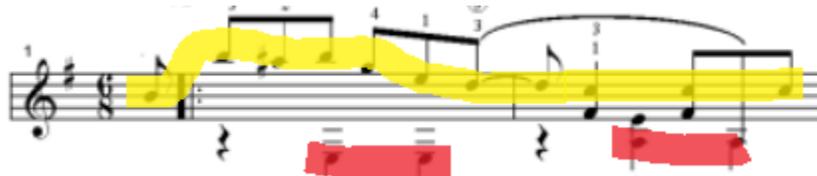
El bambuco está estructurado en forma ternaria, con dos partes cada una. Es quizá el movimiento más unitemático de la serie y el de la estructura más encuadrada en los moldes clásicos, casi siempre intercalando temas y fragmentos de 8 compases desde el principio hasta el final.

Estructura con repeticiones: **AA BB CC A B C** + ampliación.<sup>109</sup>

A		B		C		
1-16		17-32		33-49		
a	a'	b	b'	c	c' + ampliación	
1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49

<sup>109</sup> *ídem*

Desde el comienzo del bambuco, en el compás 1, podemos distinguir el bajo marcado en los tiempos 2 y 3, lo que le da su especial movimiento, aunado al canto en 6/8 en la parte superior que le otorga mucho dinamismo debido a la hemiola, que es muy evidente.



La parte A, se compone de células muy similares a ésta, pasando por distintos tonos a manera de progresión armónica simple hasta volver a mi menor.

La parte B, a partir del compás 19, se compone de manera muy similar, pero haciendo un juego con la melodía, alternando notas largas y cortas.

La parte C, a partir del compás 36, es la más contrastante. Sin perder jamás el ritmo de bambuco, comienza con una serie de progresiones por acordes de dominante, jugando con los saltos melódicos en la parte superior.

En el penúltimo compás interrumpe por vez primera y única al movimiento de bambuco, dándole una sensación de final más abrupto y directo, muy eficaz.

❖ *Porro*

El porro termina de manera brillante la suite. Presenta una forma ternaria irregular, mostrando las cualidades del compositor para adaptar la música popular, el jazz y otros géneros y plasmarlas en la guitarra.

Estructura con repeticiones: **ABC AB** + coda.

A			B			C	
1-24			25-61			70-85	
a	a'	a''	b	a	b'	c	c'
1-8	9-16	17-24	25-45	46-61	62-69*	70-77	78-85

\*CODA: Dos compases extras sólo en la última repetición.

En el compás 1, comienza el porro exponiendo tres elementos de textura armónico-rítmica muy claros: bajo, acompañamiento y melodía.



En el compás 4, presententa acordes disonantes que recuerdan mucho a los alientos metales de las grandes bandas de porro.



Sigue su discurso en los compases siguientes, sin perder ni un momento el ritmo de porro, sobre todo marcado por el característico bajo.



Del compás 19 en adelante (perteneciente a la parte B) hace gala de un manejo excepcional de las capacidades de la guitarra como un instrumento que puede imitar las sonoridades y contrastes de una banda de porro, haciendo alusión a los alientos madera, metales y hasta a las percusiones, sólo con el manejo rítmico de las voces. Aquí, para un mejor uso del color, pide indicaciones como *metálico*, *pastoso* y el *pizzicato*, para hacer una más clara distinción de la dotación instrumental que se propone imitar.

Musical notation for guitar, showing three systems of chords and melodic lines. The notation includes fingerings, dynamics (*pizzicato*, *pastoso*), and articulation (*CX*,  $\phi V$ ).

En el compás 27 hace una detención al estilo de los alientos metal. Posteriormente, realiza una virtuosa línea melódica que nos regresa a la tonalidad original en 30 y en 31. Los últimos dos tiempos del compás 31 presentan dos bajos en *mi* y *la* que recuperan la sensación del ritmo del porro para proseguir con su marcha.

The image shows a musical score for measures 27 through 31. Measure 27 has a melodic line with triplets (circled 1, 2, 3) and a bass line with rests. Measures 28 and 29 have a melodic line with rests and a bass line with eighth notes. Measure 30 has a melodic line with triplets (circled A, 3) and a bass line with eighth notes. Measure 31 has a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The score is annotated with yellow vertical bars, red shading, and blue shading.

Nuevamente, expone con claridad los tres niveles de ritmos y voces en el porro durante el puente, que inicia en el compás 36. Además, incluye algunos ritmos complementarios al bajo en los tiempos 3 y 4 para hacerlos menos monótonos y más ricos. La melodía y el acompañamiento son una serie de tensiones y distenciones que no resuelven del todo para mantener el interés. En la repetición, es este puente el que nos lleva a la coda final.

The image shows a musical score for measures 37 through 40. Measure 37 has a melodic line with triplets (circled 3) and a bass line with eighth notes. Measure 38 has a melodic line with triplets (circled 4, 2, 1) and a bass line with eighth notes. Measure 39 has a melodic line with triplets (circled 4) and a bass line with eighth notes. Measure 40 has a melodic line with triplets (circled 3) and a bass line with eighth notes. The score is annotated with circled numbers and a circled CII.

Nuevamente, en la parte inicial de C, hace indicaciones expresas de cambio de timbre para la distinción de la parte instrumental, entre ellas *metálico*, *pizzicato*, *brillante* y *pastoso*.

43 *metálico cresc*

46 *pizz* *ff brillante* *pizz*

CII

49 *p pastoso*

El último compás, es un acorde disonante, mi con novena mayor, también, con alusión a los metales.

⊕ *Final*

## 3. Hommage á Villa-Lobos

### 3.1. Roland Dyens: Biografía.

Reproduzco la **biografía oficial** de la página web del compositor.<sup>110</sup>

Hoy...

Los conciertos, la composición y la docencia llevan a Roland Dyens a recorrer sin descanso el ancho mundo; esta triple alianza es la base misma de su indiscutible éxito, así como de su constante evolución.

Los recitales de este músico, vaya donde vaya, son siempre un acontecimiento, impactante o impresionante, y una experiencia única. A muchos neófitos, les ha permitido acercarse al instrumento con otra mirada, y a otros les ha reconciliado con la guitarra clásica.

Su visión particularmente sensible y abierta de la música, le permite conjugar todos los estilos en un mismo programa. Sus conciertos, por su presencia en escena, por su interpretación, por su improvisación de inicio, por una suerte de comunión con el público, se convierten en un verdadero espectáculo, y en un placer compartido.

Su música, ligada para siempre y desde hace tiempo, al repertorio del instrumento, hace que sea miembro de la lista restringida de guitarristas actuales que gozan de este privilegio. Sus composiciones y arreglos son referencia en todo el mundo, y aportan de manera incontestable un aire nuevo a la guitarra, para la cual parece descubrir cada vez nuevos recursos.

Si Roland Dyens agrupa cada vez más público en sus « master-classes », ha de ser tanto por su discurso rico e innovador como por su sincera cercanía con los

---

<sup>110</sup> Roland Dyens Official Web Site, *Biography*. <http://www.rolanddyens.com/biography/> (Consultado el 05/02/2016). Decidí extraer íntegramente la biografía tal y como se halla en el sitio web citado. Tuve problemas al encontrar otras fuentes, siendo que la que aquí aparece se considera “oficial”. Cualquier otra fuente que pude consultar, está fuertemente basada o reproduce textualmente de manera completa, o por secciones, la información aquí contenida. NOTA: El autor falleció durante la realización de este trabajo.

guitarristas de las nuevas generaciones. Busca con ellos un dialogo fluido, basado en la calidad y la emoción.

Es profesor del Conservatorio Superior Nacional de Música de Paris.

Ayer ...

Roland Dyens, intérprete, compositor, arreglista e improvisador, francés, nació el 19 de octubre de 1955. Con sólo nueve años inició sus estudios de guitarra, y cuatro años más tarde se convirtió en alumno del Maestro español Alberto Ponce, obteniendo en 1976, la “Licencia de Concierto”, titulación otorgada por la “Escuela Normal” de Música de Paris.

Compaginó sus estudios instrumentales con los teóricos, de la mano del célebre compositor y director de orquesta Desiré Dondeyne, logrando el Primer Premio de Armonía, de Contrapunto y Análisis del Conservatorio Superior de Paris.

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

Ha sido laureado por la fundación Menuhin y a los 33 años, fue clasificado por la famosa revista “Guitarist”, como uno de los 100 mejores guitarristas del mundo, incluyendo todos los estilos.

El 30 de septiembre del 2006, le fue entregada, por la Presidencia del Concurso Internacional “Città di Alessandria”, la “Chitarra d’Oro”, en reconocimiento al conjunto de su obra.

En el siguiente año, GFA (Guitar Foundation of America) lo honró al seleccionarlo para componer la pieza obligatoria de este prestigioso Concurso Internacional anual que, en 2007, se llevó a cabo en Los Angeles, California. Es de señalar, que en estos últimos seis años, tres alumnos de Roland Dyens del Conservatorio Superior de Paris han sido distinguidos en este evento guitarrístico mundial.

En este mismo año, durante su gira de otoño por Norte América, la Winnipeg Free Press (Canadá) le otorgó cinco estrellas por su excepcional recital del día 6 de Octubre en la ciudad de Winnipeg. Esta gran distinción ha sido concedida solo dos veces desde la fundación de este periódico en 1872.

El 27 de julio del 2008, Italia reconoció de nuevo la valía de su obra otorgándole el “Premio per la Composizione” en el 2º Festival Internacional de Guitarra “Città di Fiuggi”(Roma).

Algunos meses más tarde, Roland Dyens fue elegido y honrado para componer y dirigir la totalidad de la música del 20º aniversario que cumplirá y festejará la famosa Asociación "Guitar Ensemble Association of Japan". "Soleils levants" (Soles crecientes) saldrán a luz el 9 de noviembre 2008 y tocarán en la prestigiosa Nakano Main Hall de Tokyo.

El 21 de enero del 2010, Roland Dyens ha sido honrado con el privilegio de ser el único guitarrista clásico invitado a participar en un homenaje al gran Django Reinhardt conmemorándolo con un concierto por el centenario de su nacimiento y el cual se llevó a cabo en el legendario Théâtre du Châtelet en Paris.

En 2011, dentro del marco del prestigioso Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, la prensa publicó: “Roland Dyens, el mago de la guitarra”, adjudicándole, tras su actuación del 12 de julio, las codiciadas 5 estrellas, en reconocimiento al mejor concierto del Festival.

Entre los compositores en activo, Roland Dyens ocupa la posición más alta en el “Top 100” de las obras originales para guitarra más grabadas en el mundo. De hecho, 3 de sus piezas, forman parte oficialmente de esta clasificación, recogida en la destacada obra del musicólogo canadiense Enrique Robichaud “Guitar's Top 100”, publicada en 2013.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Aquí no se indica, pero hago una dolorosa actualización: Roland Dyens falleció el 29 de octubre de 2016 a los 61 años de edad, víctima de cáncer pulmonar. Fuentes pueden ser encontradas en los links siguientes:  
- Jackson, Blair, *Roland Dyens, 1955-2016: Tributes and Links to some 'CG' and Performances*  
<http://classicalguitarmagazine.com/roland-dyens-1955-2016-tributes-and-links-to-some-cg-interviews-and->

### 3.2. Contexto histórico y particularidades.

Quiero hacer resaltar y hacer notar un párrafo de su biografía, como introducción a la relación que existe entre Roland Dyens y Heitor Villa-Lobos:

*“Entre los muchos premios que obtiene desde los inicios de su carrera, cabe destacar el Premio Especial del Concurso Internacional “Città de Alessandria” (Italia), así como el prestigioso Gran Premio del Disco de la Academia “Charles-Cros”, en ambos casos logrados en acontecimientos de homenaje a Villa-Lobos”.*<sup>112</sup>

Esta información es importante para destacar el cariño que el compositor francés, siente por Villa-Lobos. El premio especial del concurso de Alessandria, lo ganó en 1979, año en el que se celebró una edición especial en presencia de Arminda Villa-Lobos, mujer de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), con motivo de su vigésimo aniversario luctuoso. Roland Dyens ejecutó en la final el *Concerto pour guitare et petit orchestre*.<sup>113 114 115</sup> Así mismo, el Gran Premio al Disco de la Academia Charles-Cros se le otorgó por la grabación de su disco de 1987 (en conmemoración de los 100 años del nacimiento del brasileño) *Heitor Villa-Lobos/Concerto pour guitare et petit orchestre*.<sup>116 117</sup> Dyens ha hecho igualmente arreglos de obras de Villa-Lobos en los que destaca el *Aria* de las *Bachianas Brasileiras No. 5* para guitarra sola.<sup>118</sup>

---

[performances/](#) (Consultado el 02/12/2016)

- Yanbékian, Annie, Odos, Valérie, *La disparition de Roland Dyens , génant de la guitare, artiste sans frontières* <http://culturebox.francetvinfo.fr/opera-classique/musique-classique/la-disparition-de-roland-dyens-geant-de-la-guitare-artiste-sans-frontieres-248131> (Consultado en 02/12/2016)

-Beavers, Sean. *Why Remember Roland Dyens?* <http://www.seanbeavers.us/why-remember-roland-dyens/> (Consultado el 02/12/2016).

<sup>112</sup> *idem*.

<sup>113</sup> Concorso Internazionale di chitarra classica Michele Pittaluga, premio Città de Alessandria, *Guitar competition: Winners*. <http://www.pittaluga.org/guitar-winners.asp> (Consultado el 21/02/2016).

<sup>114</sup> Concorso Internazionale di chitarra classica Michele Pittaluga, premio Città de Alessandria, *Guitar competition: editions*. <http://www.pittaluga.org/guitar-editions.asp> (Consultado el 21/02/2016).

<sup>115</sup> Summerfield, Maurice, J. *The classical guitar, its evolution, players and personalities since 1800*, Ashley Mark Publishing Company, Reino Unido, 2002, p. 220.

<sup>116</sup> Roland Dyens Official Website. *Recordings*. <http://www.rolanddyens.com/recordings/> (Consultado el 21/02/2016).

<sup>117</sup> EuloArts.com, *Roland Dyens*, <http://euloarts.com/2014/05/roland-dyens/> (Consultado el 21/02/2016).

<sup>118</sup> Roland Dyens Official Website. *Compositions*. <http://www.rolanddyens.com/compositions/> (Consultado el 21/02/2016).

Hommage á Villa-Lobos es una obra en 4 movimientos compuesta en 1987, editada en partitura por la casa Editions Henry Lemoine. Está dedicada a Patrick Belargant, un promotor y editor, que organizó numerosos conciertos veraniegos de música clásica en la región de Île de Paris y que fue quien organizó el concierto donde Dyens interpretó por vez primera esta obra.<sup>119 120</sup>

El primer movimiento, *Climazonie*, es un juego de palabras creado de la combinación de **Climat** (clima en francés) y **Amazonie** (Amazonia en francés), que nos evoca inmediatamente al clima cálido de las selvas y las regiones próximas al Río Amazonas y a una “aclimatación” o introducción a la obra completa.<sup>121</sup>

En el segundo movimiento *Danse caractérielle et Bachianinha*, Dyens hace una paráfrasis muy a su estilo de dos obras de Villa-Lobos, las *Danças Características Africanas* y sus *Bachianas Brasileiras*. Así, combina en el título tal y como lo hizo Villa-Lobos con sus *Bachianas Brasileiras*, al mismo tiempo una forma de música “culta” artificial: una *bachiana* (creación de Villa-Lobos haciendo a su vez un homenaje al compositor alemán Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)) y una danza característica, más apegada sobre todo rítmicamente al *Baião*, danza popular de origen brasileño.<sup>122</sup>

El tercer movimiento también hace un juego de palabras. *Andantinostalgie*, **Andantino** y **Nostalgie** (nostalgia en francés) o *nostalgia andantino*. Que nos describe el acercamiento que Villa-Lobos tuvo con la música blues, jazz y su mezcla con los ritmos populares del Brasil.<sup>123</sup>

El cuarto y último movimiento, *Tuhũ*, cierra con fiereza el ciclo, introduciendo y mezclando elementos del jazz, metal, rock y la música popular de

---

<sup>119</sup> Erikson, Franck, *Musique en l'île*, [http://www.lexpress.fr/informations/musique-en-l-ile\\_609082.html](http://www.lexpress.fr/informations/musique-en-l-ile_609082.html) (Consultado el 21/02/2016).

<sup>120</sup> Beavers, Sean, *Homage in the solo guitar music of Roland Dyens*, <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:175735/datastream/PDF/view> (Tesis en formato PDF, The Florida State University-College of Music, 2006, Consultado el 21/02/2016) p. 30

<sup>121</sup> *ídem*.

<sup>122</sup> *íbid.* pp. 33-34.

<sup>123</sup> Beavers, Sean, *op. cit.* p. 38.

Latinoamérica.<sup>124</sup> Según se sabe, Tuhū, es el sobrenombre que Villa-Lobos recibió cuando era un niño. He podido encontrar varias fuentes que lo sostienen,<sup>125 126 127</sup> incluido un libro de cuentos didáctico de ejecución teatral de la autora Karen Acioly que así lo muestra.<sup>128</sup>

### 3.3. Análisis.

#### ❖ I. Climazonie

Climazonie es una pequeña introducción rápida, que expone la mayoría de los motivos que aparecerán a lo largo de la obra.

A			B		
1-36			37-53		
Introducción + a		Extensión	b	b' + Extensión	
1-4	5-32	33-36	37-45	45-52	53

La obra comienza con el siguiente motivo melódico, de cuatro compases, que tiene influencias de solos de guitarra de blues y rock basados en la escala pentáfona de la menor, llena de adornos cromáticos que le dan una riqueza estilística particular. Destaca la cuarta aumentada (o quinta disminuída) *mib/re#* que sería la *blue note* de la escala blues.

<sup>124</sup> *ibid.* p. 39.

<sup>125</sup> Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, Ministerio da cultura/ Fundacao nacional pro-memoria, Brasil, 1978, p. 29.

<sup>126</sup> Appleby, David P. *Heitor Villa-Lobos: A life (1887-1959)*, Scarecrow, EU, 2002, pp. 7, 8, 10 et passim.

<sup>127</sup> Appleby, David P. *La música de Brasil*, FCE, México, 1985, p. 121.

<sup>128</sup> Acioly, Karen, *Tuhu, o Menino Villa-Lobos*. Rocco Jovens Leitores, Brasil, 1997.



Posteriormente, de los compases 5 al 28, Dyens utiliza un ostinato-pedal figurado sobre la nota *la* al que se le variará el acento en diversas ocasiones para hacerlo más atractivo.

En los compases 29 al 31, en el bajo aparece un motivo melódico que será una constante a modificar en los posteriores movimientos, sobre todo a nivel rítmico: Las notas *la*, *do#*, *re*, *mi*, *sol*, que aquí aparecen como un bajo sobre el cual se siguen un grupo de notas muy rápidas, algunas sin medida.

El movimiento acaba con una serie de rápidos arpeggios sobre las cuerdas 5, 3, 2 y 1. Deben ejecutarse hasta desaparecer, dejando la obra en un estado atmosférico de tranquilidad. La traducción de la indicación de carácter *faites des nuages*, significa “haga nubes”.

## ❖ II. Danse caracterielle et bachianinha

Podemos observar en el segundo movimiento de la suite, mucho más movimiento latino que en el anterior. Las adiciones del ritmo de *Baiao* y de *Bachianinha* en las secciones contrastadas son muy evidentes.

A			B		A'
1-34			35-65		65-77
Intr. + a	a'	b	a	a'	a + coda

1	2-16	17- 25	26- 34	35-48	49-64	65-73	74-77
---	------	-----------	-----------	-------	-------	-------	-------

La obra comienza con una indicación de *tempo di baião*, ritmo tradicional brasileño. El baião, como otros ritmos nordestinos brasileños (como podemos ver en el análisis de la *Suite Brasileña no. 3* de Assad, en éste mismo trabajo) está relacionado al uso de la escala lidia. Podemos dar cuenta de eso, por la adición de los *sol#* sobre una base primordial de re mayor en el trabajo del bajo y la melodía principal.

En el compás 5, vemos algunas referencias a metales del *funk*, acordes con extensiones disonantes en séptimas o novenas que se suceden rápidamente en síncopas. Similar el caso de compás 16.

En compás 21, se sugiere un recurso no muy usual, que sigue sugiriendo alusiones al funk y la música negra: *claquez des doigts* (chasqueé los dedos).



Desde el compás 26 podemos observar una transición que tiene elementos conservados desde el primer movimiento (el pedal figurado ostinato de la). También una línea melódica en figura constante y de una cierta polifonía oculta en la voz superior, identificada por el ritmo de octavo con puntillo y dieciseisavo que se va haciendo cada vez más intensa hasta llegar a un clímax en disonancias que dan paso a la *Bachianinha*, con el mismo ritmo base, pero en un tempo más lento.

La melodía de las *Bachianinha* es muy similar en estilo a lo que podemos encontrar en la *Bachiana Brasileira No. 5*. Aquí, muestro fragmentos de ambas en contraste. Cabe destacar que la *Bachianinha* de Dyens, tiene una inclinación pronunciada a utilizar el intervalo de tercera (décimas) o sexta a la inversión para dar forma a sus melodías y acompañamientos del bajo.

(*Bachianas Brasileiras No. 5 "Aria" Cantilena* – Villa-Lobos, arr. guitarra y voz).

(*Bachianinha* – Roland Dyens)

(*Bachianas Brasileiras No. 5 "Aria" Cantilena* – Villa-Lobos, original 8 cellos y voz)

Al finalizar la bachianina, en el compás 64, Dyens emula la nota aguda de la cantante en el final de la *Bachiana*, muy fina y en matiz *pianísimo*, haciendo uso

de una tambora suave y atmosférica, también con relación a la *Bachiana Brasileira* no. 5, en tiempo débil y venida de una escala descendente.

The image shows a musical score for guitar. The top staff features a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment, starting with *p sub.* and *tamb.* (tambora), then *rit.*, *a tempo*, and *f sub.* There are yellow highlights on specific notes in both staves. The score includes various performance instructions such as *rit. molto*, *Harm. XII Vif (8va) a tempo*, and *percussion légère sur la table*.

El movimiento termina con un par de compases de métrica irregular, que deben ser interpretados hasta *pppp* perdiéndose sin hacer *rallentando*. Inmediatamente después, debe sonar la primer nota del tercer movimiento, ya que tiene indicación de *attacca*.

This snippet shows a melodic line with a bracket indicating *Répéter jusqu'à pppp*. Below the line, the instruction *perdez-vous sans ralentir* is written. The word *attacca* is placed at the beginning of the next movement.

### ❖ III. Andantinostalgie

El tercer movimiento está desarrollado por medio de la variación y exhibe un gran conocimiento estilístico por parte de Dyens que va desde la improvisación, música clásica, funk, jazz y blues.

A			A'		
1-22			23-44		
<b>a</b>	<b>punteo</b>	<b>a'</b>	<b>a''</b>	<b>punteo</b>	<b>b</b>
1-10	11-12	13-22	23-29	30-34	35-44

El tema utilizado para iniciar el movimiento tiene una relación estrecha a nivel tonal e interválico con la *Gavotta-Chôro* de la *Suite Popular Brasileira*, que adjuntamos a continuación.

Allegretto moderato HEITOR VILLA-LOBOS

The image shows the beginning of a musical piece by Heitor Villa-Lobos. It consists of two staves of music in G major. The first staff is marked 'Allegretto moderato' and 'mf'. The second staff is marked 'mp' and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a second ending bracket. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Contrasta con el tema en mi bemol mayor, que regresa al tema de la *Gavotta-Choro*, golpeando con la mano izquierda sobre las cuerdas que acompaña.

The image shows a musical score for a bass line. It features a series of notes with accents and dynamic markings. Below the staff, there is a French instruction: "(frappez les notes basses avec la main gauche seule)".

Después de una relativa estabilidad en los compases precedentes, podemos observar un marcado cambio de acentuación en el compás 16, que indica otra sección de la obra.

A musical score snippet showing a change in dynamics and articulation at measure 16. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf sub.* (mezzo-forte sordina). Chord markings include CV, CH, and CHII.

En los compases 21 a 23, observamos una gran carga de polifonía oculta. En el 24, una reexposición modificada del tema.

A musical score snippet with highlighted polyphony and a modified theme. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Dynamics include *pp a tempo* (pianissimo a tempo). Chord markings include CII and CIIII. The word "chevalet" is written above the staff. The word "tendrement" is written below the staff. The word "rit." (ritardando) is written below the staff. The word "Harm. 12" is written below the staff. The word "gliss." (glissando) is written above the staff. The word "rit." (ritardando) is written below the staff. The word "Harm. 12" is written below the staff. The word "gliss." (glissando) is written above the staff.

En compases 27 y 28, hallamos una transición a un *nuevo estilo*, más parecido al rock y al blues, incluso también al pop ligero. La transición se hace primero convirtiendo la melodía en una serie de intervalos de cuartas descendentes paralelas y luego acordes con función de subdominantes y dominantes de la dominante (que es *la mayor*) a la que finalmente no resuelve, y es sustituida sorpresivamente por un acorde *cadencial* (de primer grado en segunda inversión sobre la tónica, *re mayor*) en amplio y virtuoso arpeggio.

A musical score snippet showing a transition to a new style. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Dynamics include *f* (forte), *violent*, *p sub.* (piano sordina), and *ff* (fortissimo). Chord markings include CII, CVII, and CVIIII. The word "de la rosace au chevalet" is written below the staff.

En el compás 32, si seguimos como directriz la grabación del *Homenaje a Villa-Lobos*, hecha por el propio Roland Dyens,<sup>129</sup> parece ser que hay una nota errada en la edición *Henry Lemoine* de dicha partitura. El *fa#* que se encuentra en el primer tiempo del citado compás 32, es tocado como un *sol* natural en la grabación, ligado desde el último tiempo del compás 31 hasta el siguiente *sol* del compás 32.

The image shows a musical score for guitar, likely for the piece 'Homenaje a Villa-Lobos'. It features four staves of music. The first staff is the melody, and the others are accompaniment. A red diamond highlights a note in measure 32, and a yellow bar highlights the preceding note in measure 31, indicating a slur across the measure boundary. The score includes various dynamics such as *p sub.*, *mf*, *f*, *sf*, *ff*, and *pp sub.*, as well as performance instructions like *(slap)* and *Harm. 24 (8va)*. The measures are labeled with Roman numerals *CV*, *CVI*, and *CVII*.

❖ *Tuhũ*

A		B			
1-28		29-63			
Introducción + a		b	punteo	c + Coda	
1-11	12-28	29-44	45-48	49-58	59-63

<sup>129</sup> Canal de Youtube, EverlastJazz, Roland Dyens – Hommage a Villa-Lobos [AUDIO], <https://www.youtube.com/watch?v=RhHjmlOPiXQ> (Consultado el 15/09/2016).

El movimiento comienza con una serie de notas rápidas con pedal de *re* a la octava, que ocasionalmente es alterado por una disonancia de cuarta aumentada.



En el compás 12, teniendo el mismo tema rítmico en el bajo, se agrega una voz en la parte superior en notas blancas.



En el compás 29 hallamos una de las citas a Villa-Lobos. En este caso, nos referimos al número 11 de los *Douze etudes (W235)* del brasileño. En la misma tonalidad, hace una variación del arpeggio del mítico estudio.

A partir del compás 36, encontramos una serie de interesantes técnicas extendidas en guitarra que crean efectos particularmente efectivos. Aquí marco:

En verde claro, notas pulsadas normalmente. En rosa, el bajo indicado todo en pizzicato. En amarillo, rasgueos en cuerdas que están tapadas con afinación indeterminada en la mano izquierda. En rojo, golpe sobre la tapa. En verde oscuro, tocar las cuerdas por la parte *no resonante* del instrumento, por encima del hueso del cabezal de la guitarra, y en lila un efecto de falso *bending*, que se ejecuta bajando la cuerda medio tono y regresándola a su afinación original por medio de accionar en ese orden la paleta del clavijero de la primer cuerda.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff includes dynamic markings *p sub.* and *ff*, and a yellow annotation "(6) (5) 4 en pizzicato". The second staff features a blue annotation "baisser la corde d'1/2 ton et la rehausser d'autant" and a *gliss.* marking. The third staff includes the instruction "H. XXIV 8va (m.d.)", a *(nat.)* marking, and a *mf* dynamic. Various other markings like *m*, *i*, *a*, *i*, *(m.g.)*, and *gliss.* are present throughout the notation.

También hace uso de dichos efectos en compás 52, en uno de los momentos culminantes de la obra.

This image shows a short musical passage for guitar. It features a series of chords and notes with dynamic markings *fff*, *p*, and *mp*. There are also performance instructions like *mf* and *p* above the notes.

Para finalizar el movimiento y la obra, Dyens utiliza el mismo tema que usó al inicio del primer movimiento, dando por terminado el ciclo del *Hommage* con una brillante re exposición de tema de *metal* de guitarra eléctrica.

come prima

*f*

*gliss.*

*gliss.*

*Fine*

*m p*

*pesant*

## 4. Sonata Romántica

### 4.1. Manuel María Ponce: Biografía.

Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas, hijo décimo segundo del matrimonio entre Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar.<sup>130</sup> Pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia (hasta los 18 años) en Aguascalientes, la que consideraba “su tierra”. A los 8 años enfermó de sarampión y escribió al terminar la enfermedad su primera obra: la *Danza del Sarampión*. Sirvió como organista del Templo de San Diego, Aguascalientes desde 1898.<sup>131</sup>

Viajó a la Ciudad de México en 1900 y tomó clases de piano con el madrileño Vicente Mañas. Regresó a Aguascalientes en 1902, donde se reunió para conversar frecuentemente con el pintor Saturnino Herrán y con el pintor Ramón López Velarde, con quienes parece haber coincidido en la idea de hacer “arte nacional”. Parece ser que el fruto más grande que cosechó en su viaje a la capital fue hacer contactos que le permitieron y que infundieron en él la idea de viajar a Europa.<sup>132</sup>

En 1904, partió a Italia, donde estudió con Cesare Dall’Olio, y entre 1905 y 1906 viajó a Alemania, donde estudió con Martin Krause en el Conservatorio Stern de Berlín, desarrollando una sólida disciplina y técnica pianística, coronada con una presentación en la “Beethoven Halle” de Berlín. Después de un año, en 1907, regresó a México y fue nombrado profesor de piano del Conservatorio Nacional de Música.<sup>133</sup>

De 1909 a 1912, desarrolló numerosos conciertos en la República Mexicana como solista, en conjuntos y presentando a sus alumnos. Sus composiciones comenzaron a ganar reputación entre sus pares, que culminaría con una

---

<sup>130</sup> Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida*, CONACULTA, México, 1998, p. 13.

<sup>131</sup> *ibid.* p. 14

<sup>132</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* pp. 15-16.

<sup>133</sup> *ibid.* pp. 21-23.

presentación en el Teatro Abreu el 7 de julio de 1912 donde estrenó algunas de sus obras, entre ellas, el *Concierto para piano y orquesta*, que interpretó él mismo bajo la dirección de Julián Carrillo.<sup>134</sup> A pesar de estar en plena Revolución Mexicana, Ponce siguió con su trabajo como compositor e intérprete. Sin embargo, accedió a un pequeño salario cedido por el gobierno huertista, que a la postre, se volvió contra él como una desventaja política, haciéndose de numerosos enemigos que le criticaban por ello. Después de la caída de Victoriano Huerta, en 1914,<sup>135</sup> Manuel abandonó México en marzo de 1915 hacia La Habana, Cuba.<sup>136</sup> Tuvo un efímero debut en tierras estadounidenses que no fue muy bien recibido (por cuestiones políticas también, pues coincidió en fechas con la invasión de Columbus, Nuevo México, por las fuerzas de Francisco Villa<sup>137</sup>) y tras su estancia en Cuba, regresó a establecerse de nuevo en México en junio de 1917.<sup>138</sup> En septiembre del mismo año, contrajo nupcias con quien sería su esposa hasta la muerte, Clementina Maurel.<sup>139</sup>

En 1923, Manuel comenzó su producción musical enfocada en la guitarra. Después de escuchar un concierto en el que, por primera vez en México, se presentaba el guitarrista español Andrés Segovia. Fue él quien encargó a Ponce su primera obra para guitarra, que sería después de algunas modificaciones, la *Sonata Mexicana*, que lograría éxito entre la crítica de los conciertos de Segovia.<sup>140</sup>

Comienza así, una fructífera colaboración entre el compositor mexicano y el guitarrista español. Fue Andrés Segovia quien dio a conocer a Ponce como compositor en la escena musical europea, dupla que benefició a ambos: Ponce,

---

<sup>134</sup> *idem*. pp. 26-29.

<sup>135</sup> Autores varios, *Distrito Federal. Monografía estatal*. Secretaría de Educación Pública SEP, México, 1994, p. 195. Huerta presentó su renuncia a la presidencia el 15 de julio de 1914 y los Tratados de Teoloyucan se firmaron entre el 13 y 14 de agosto del mismo año.

<sup>136</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* pp. 33-35.

<sup>137</sup> Garcíadiego, Javier, *Ataque de Pancho Villa a Nuevo México*, El Colegio de México-Académicos, p. 1. Extraído de

[http://www.colmex.mx/academicos/ceh/garciadiego/images/stories/EH/2009/08\\_050309%20ataque%20a%20columbus.pdf](http://www.colmex.mx/academicos/ceh/garciadiego/images/stories/EH/2009/08_050309%20ataque%20a%20columbus.pdf) (Consultado el 29/03/2016)

<sup>138</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* pp. 41-43, 45.

<sup>139</sup> Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México, EDAMEX, 1997, p. 27.

<sup>140</sup> *íbid.* pp. 31-33.

pudo ahora ser presentado regularmente en Europa como parte del repertorio de un gran virtuoso, y Segovia podía integrar a su repertorio (y al de la guitarra clásica) una obra de fuerte calidad y factura, reivindicando a la guitarra como un instrumento de concierto solista, y no sólo como un instrumento dedicado exclusivamente a la música popular.<sup>141</sup>

Ponce consiguió apoyo de la Secretaría de Educación para continuar sus estudios de composición en Francia, a donde partió junto con su esposa *Clema* el 25 de mayo de 1925. En París, estrecha su amistad con Andrés Segovia, quien le animó a seguir componiendo para el instrumento.<sup>142</sup> Del periodo en Francia surgen obras como el *Preludio para clavecín y guitarra*, *Sonata Clásica*, *Sonata III*, *Suite en La menor*, *Diferencias sobre la Folías de España* y *Fuga* y la obra aquí abordada, *Sonata Romántica*.<sup>143</sup> Finalmente, terminó sus estudios de composición en la Escuela Normal de Música de París en julio de 1932 y, aunado a ciertas dificultades económicas, regresó a México en 1933 acompañado de Andrés Segovia.<sup>144</sup>

En 1933, no sin reservas y anteponiendo su situación económica, aceptó cargos de docencia en el Conservatorio, del que después es nombrado director interino.<sup>145</sup> Entre 1933 y 1939, siguió desempeñándose en la docencia, en la edición de partituras y revistas musicales como *Cultura Musical*, en la dirección y composición de obras fundamentalmente orquestales.<sup>146</sup>

En 1940, el compositor obtuvo “por unanimidad”, el certificado de pianista y compositor del Conservatorio Nacional (institución que ya había incluso dirigido), título que necesitaba para que la Secretaría de Educación Pública le asegurara digna pensión y retiro.<sup>147</sup> En Febrero, Segovia regresó a México, y lo apremió a terminar el mítico *Concierto del Sur*, obra que entre ambos ya habían contemplado

---

<sup>141</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* p. 61-62

<sup>142</sup> Otero, Corazón, *op. cit.* p. 36.

<sup>143</sup> *íbid.* pp. 39-50.

<sup>144</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* pp. 67-68.

<sup>145</sup> *íbid.* pp. 73-74.

<sup>146</sup> *ídem.* pp. 75-82.

<sup>147</sup> *ídem.* p. 84

años atrás. El concierto, fue finalmente estrenado el 4 de octubre de 1941 en la Universidad de Uruguay<sup>148 149</sup>, durante una gira de conciertos dedicada a la música de Ponce y en la que Segovia fungió como solista. La obra fue un éxito inmediato y logró un alcance casi universal entre los guitarristas posteriores.

Entre 1940 y 1948, se hizo acreedor a numerosos premios, reconocimientos y homenajes por parte de diversas instituciones. Entre ellos, podemos nombrar: Diploma de la Sociedad de Artes y Letras de La Habana (1940), nombramiento como Director de la Escuela Universitaria de Música, la Medalla al Mérito Cívico del Consejo Consultivo de la Ciudad de México (1945), Medalla Melchor Covarrubias de la Federación Estudiantil de la Universidad de Puebla (1946), y el Premio Nacional de Artes y Ciencias de 1948. En 1946, Segovia estrenó en la Ciudad de México y en Nueva York el *Concierto del Sur* consagrando el éxito y reconocimiento de Ponce como compositor para la guitarra.<sup>150</sup>

Manuel María Ponce, falleció en su casa, en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948.<sup>151</sup>

#### 4.2. Contexto histórico y particularidades.

La *Sonata Romántica*, escrita en 1928,<sup>152 153</sup> es uno de los casos donde Ponce explora un estilo en histórico en particular, como alguna vez lo hizo también, en la imitación de formas barrocas con su *Suite en La*, por ejemplo. De este Ponce ecléctico hay una serie de sonatas que exploran los más diversos estilos: La *Sonata Mexicana* (1923) donde toma temas populares mexicanos, la *Sonata*

---

<sup>148</sup> Otero Corazón, *op. cit.* p. 105.

<sup>149</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* p. 85.

<sup>150</sup> *Íbid.* pp. 84-90.

<sup>151</sup> *ídem*, p. 91.

<sup>152</sup> Scinta, Parker S. *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata Romántica*. University of Louisville, Electronic Theses and Dissertations. Paper 1286. p. 2 <http://dx.doi.org/10.18297/etd/1286> (Consultado el 29/03/2016). Aquí, el autor indica que a pesar de que la *Sonata Romántica* no fue publicada sino hasta 1929, su composición inició en mayo de 1928. Debido a los retrasos y dificultades que tuvo con el cuarto movimiento, Segovia no lo ejecutó completamente sino hasta el 23 de marzo de 1929. Por lo general, autores como Ricardo Miranda y Corazón Otero citan como año de composición 1929.

<sup>153</sup> Cabe hacer notar que en 1928 se cumplía el centenario de la muerte de Franz Shubert, acaecida en 1828. Es probable que Segovia hubiera encargado una obra con esa referencia a Ponce precisamente ese año.

*Clásica* (1928) que experimenta en el estilo de compositores del periodo Clásico de la guitarra, específicamente de Fernando Sor (1778-1939)<sup>154</sup> o la *Sonatina Meridional* (1932) con las fiestas populares y el flamenco español.<sup>155</sup>

Es la *Sonata Romántica*, donde Manuel Ponce explora la relación de la guitarra con el Romanticismo a inicios del siglo XIX, en especial la obra del austriaco Franz Schubert (1797 – 1828)<sup>156</sup>. Ponce ya había trabajado sobre sus *pastiches*, imitando el estilo de uno u otro compositor (como lo hizo con Alessandro Scarlatti o Silvius Leopold Weiss) con gran dominio de la técnica y las posibilidades en la guitarra<sup>157</sup>; sin embargo acordó con Segovia no hacer de ésta sonata otro pastiche y atribuírselo directamente a Schubert,<sup>158</sup> sino una obra al estilo de Franz con el siguiente texto: *Hommage à Franz Schubert qui amait la guitare*,<sup>159</sup> <sup>160</sup> contribuyendo también con el afán de Segovia de revalorizar la guitarra como un instrumento de concierto, que si bien no tenía obras originales de un gran compositor de la talla de Schubert, sí había sido amada por él y la tenía en alta estima.<sup>161</sup> <sup>162</sup> <sup>163</sup>

<sup>154</sup> Daly, Andrew, *Fernando Sor: Allegro non troppo*, <http://www.musicweb-international.com/sor/> (Consultado el 05/04/2016)

<sup>155</sup> Miranda, Ricardo, *op. cit.* pp. 115-116.

<sup>156</sup> Brown, Maurice J. E., *Franz Peter Schubert*, Encyclopaedia Britannica Online, <http://global.britannica.com/biography/Franz-Schubert> (Consultado el 05/04/2016).

<sup>157</sup> Kun Frary, Peter, *Ponce's baroque pastiches for guitar*, [http://www2.leeward.hawaii.edu/frary/ponce\\_pastiches3.htm](http://www2.leeward.hawaii.edu/frary/ponce_pastiches3.htm) (Consultado el 05/04/2016)

<sup>158</sup> Scinta, Parker S., *op. cit.* pp. 14-16.

<sup>159</sup> Nota: Traducido del francés, significa *A Franz Schubert: quien amaba la guitarra*.

<sup>160</sup> Ponce, Manuel María. *Sonata Romántica*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1929. GA 123, p. 1.

<sup>161</sup> Scinta, Parker S., *op. cit.* p. 16. Coincido con el autor: Fue una jugada inteligente, ya que probar que Schubert sintió afecto por la guitarra, es tan difícil de probar como de refutar, y asumir que Schubert lo hacía daba al instrumento más reputación entre los compositores. La atribución funcionó, en parte, porque en los años 1920's el catálogo de Schubert no era bien conocido. El autor cita (p. 16, *cit.* 46), por ejemplo, que Sergei Rachmanninov admitió no conocer, en 1928, la existencia de las sonatas para piano de Schubert.

<sup>162</sup> Gibbs, Christopher H., *Vida de Schubert*, Cambridge University Press, España (traducción española), 2002, p. 92. El autor indica que algunos volúmenes de los *Lieder* de Schubert fueron puestos a la venta casi al mismo tiempo con un acompañamiento de guitarra alternativo realizado por el primer editor de Schubert, Anton Diabelli. Es probable que la confusión sobre si Schubert compuso para guitarra o no, pudo haber salido de ahí.

<sup>163</sup> En el manuscrito de la *Sonata para Arpeggione y Piano* de Schubert (que puede ser consultado aquí: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/84/IMSLP257727-PMLP39828-Schubert\\_-\\_Arpeggione\\_Sonata\\_D821\\_Nov\\_1824\\_for\\_arpeggione\\_and\\_piano\\_manuscript.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/84/IMSLP257727-PMLP39828-Schubert_-_Arpeggione_Sonata_D821_Nov_1824_for_arpeggione_and_piano_manuscript.pdf)) podemos encontrar en la página 4, un pequeño prólogo con letra del propio Schubert, describiendo la afinación de las cuerdas al

La realización de ésta sonata revela un despliegue de conocimiento excepcional de la sonoridad de la guitarra, de su color, de sus contrastes y de sus posibilidades de contrapunto.<sup>164</sup> Está formada por cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *Andante espressivo*, *Allegro vivo*, *Allegro non troppo e serio*.

Parker S. Scinta hace una interesante proposición y, en mi opinión, el más serio trabajo respecto a relacionar la *Sonata Romántica* con la obra de Franz Schubert. En *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata Romantica*,<sup>165</sup> propone que cada movimiento recoge de modo cronológico los trabajos de Franz Schubert a través de los estilos que podemos encontrar en sus sonatas para piano.

*Allegro moderato*, el primer movimiento, nos remite al periodo de las sonatas tempranas de Schubert, con una estructura más clásica, empática con las sonatas de Ludwig Van Beethoven. Ponce utiliza como modelo de composición el primer movimiento (también *Allegro Moderato*) de la *Sonata para piano D. 664*, con la que posee múltiples semejanzas a nivel estructural, temático y armónico. Se caracteriza por mantener una fijación temática hasta el final de la obra (al estilo de la *D. 664*) y partes muy bien definidas en la forma sonata clásica.

*Andante espressivo*, correspondería a uno de los estilos más particulares de Franz Schubert, el *Lied*. El uso de los *Andante* como segundo movimiento de las sonatas en cuatro movimientos de Schubert es habitual; sin embargo, el tratamiento que Ponce da a la voz superior en la guitarra, sugiere que puede estar relacionado con una obra de naturaleza vocal. Los cambios de tonalidad entre mayor y menor sugieren cierta relación con el lied *Der Lindenbaum*, aunque no a nivel temático. En ausencia de material de texto como soporte, Ponce logra crear una atmósfera evocativa y dramática que sugiere, entonces, a este segundo movimiento como una doble referencia: Los *Andanti* usados por Schubert en las sonatas de su adultez y los *Lieder* que tanto reconocimiento le aportaron.

---

aire del *Arpeggione*, instrumento de cuerda frotada de reciente creación (1824) y efímera vida, que es la misma que la de la guitarra de 6 cuerdas. Supongo que puede resultar otra fuente de confusión.

<sup>164</sup> Otero, Corazón, *op. cit.* p. 46.

<sup>165</sup> Sírvase remitir a la cita número 152.

*Allegro vivo*, parece ser el único movimiento por cuyo subtítulo: *Momento musical*<sup>166</sup> (omitido en la Edición Schott<sup>167</sup> de Andrés Segovia) podemos saber con seguridad que Ponce hacía una referencia inequívoca a los *Moments Musicaux op. 94* de Franz Schubert. Ponce propuso como modelo para la primer parte del *Allegro Vivo*, *Moments Musicaux No. 5*, y para la segunda (*piú lento espressivo*), *Moments Musicaux No. 6*, ambos catalogados como *D. 780*. El movimiento toma la forma de intermedio musical o *Scherzo*, típico de las sonatas de Schubert en 4 partes (emulando también su forma ABA) al tiempo que hace la referencia a las piezas cortas para piano del vienés.

*Allegro non troppo e serio*, cierra el ciclo de esta sonata de modo cronológico haciendo una doble referencia: Podemos encontrar la misma indicación de carácter (*Allegro non troppo e serio*) para el primer movimiento de la primera *Sonata para piano D. 157* y para el último movimiento de la última *Sonata para piano D. 960* de Franz Schubert. De ésta última es que Ponce parece extraer el prolongado (y bastante difícil) movimiento de semicorcheas que introduce en la guitarra en forma de arpeggios. La pieza emula también las últimas sonatas de Schubert en la parte formal: La forma sonata-rondó (variada en el caso de Ponce). Así, Ponce crea un gran final bajo el mismo indicador de *tempo* para ubicar el trabajo como un “resumen” del cuerpo entero de sonatas para piano de Schubert.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Podemos encontrar el título del tercer movimiento de la obra en “Ponce: Guitar Works, Schott GA 544” pp. 34, y en Alcazar, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, Étoile, México, 2000, p. 98.

<sup>167</sup> Ponce, Manuel María, *op. cit.* p. 8.

<sup>168</sup> Scinta, Parker S. p. 76.

### 4.3. Análisis.

#### ❖ I. Allegro moderato

A			B			A'			
1-52			53-100			101-150			
a + puente	b	coda	b	Puente temático	a''	a' + puente	b	coda	
1-17	18-21	22-41	42-50*	53-73	74-85	86-100	101-118	119-138	139-150

\*Coda más 4 compases en la segunda repetición de A.

Encontramos desde que comienza la obra, el tema que es una cita a la *Sonata para piano D. 664 (Allegro moderato)*. Hacemos notar que es semejante en el aspecto armónico y en el manejo del ritmo de la mayoría de la melodía, así como en el correr rítmico del acompañamiento.

The image displays two musical staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring various ornaments (accents, mordents, grace notes) and dynamics (p, m, f). A yellow highlight covers the main melodic theme. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. A yellow highlight covers the main accompaniment theme. The tempo 'Allegro moderato' is written above the second staff.

A partir del final del compás 23, Ponce juega con la repetitiva figura de octavo con puntillo que está presente en el tema principal (tanto suyo como de Schubert). Lo convierte en un contrapunto imitativo muy hermoso.



Al igual que en la sonata de Schubert, encontramos después de un puente ligero, una sección que juega con tresillos.

Del compás 57 en adelante, Ponce alterna entre pequeñas apariciones modificadas del tema original, que lo recuerdan vagamente, y el juego de los

tresillos, que ahora se convierte en el desarrollo principal de la parte B de la sonata. Estos tresillos tienen modulaciones bastante poco comunes por su tonalidad.

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains two triplet figures labeled III and IV. The second staff continues with triplet figures, including a dynamic marking 'p' and the instruction 'calmo'. The third staff features a triplet figure labeled VI, with dynamics 'ritard.' and 'dim.', and a final triplet figure labeled VII.

Al final de la parte tan modulante de los tresillos, se revela como tonalidad final *la bemol mayor*. A partir de esta tonalidad hace un puente de transición hasta la tonalidad del regreso o *ritornello*, a *la mayor*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is marked 'a tempo' and 'p tranquillo', featuring a triplet figure labeled IV. The second staff continues with a triplet figure labeled V and includes dynamics 'p' and 'calmo'.

En la reexposición hayamos también, el mismo contrapunto basado en los octavos con puntillo, pero ahora en otra tonalidad.



❖ II. *Andante espressivo*

A		B		A		CODA		
1-19		20-46		47-60		61-73		
a	b	b	b'	a	a'	a	a'	amp.
1-12	13-19	20-31	32-46	47-58	58-60	61-66	67-70	71-73

El movimiento comienza presentando tres voces bien definidas. La voz superior es la más atractiva, como en los *lieder* de Schubert, mientras que el acompañamiento y el bajo hacen el trabajo del piano, muy expresivo, y con movimientos melódicos muy al estilo de un violoncello en la voz media.

En el compás 20, nos encontramos con un pequeño coral que fluctúa entre 3 y 4 voces. Con los contrastes que Ponce hace, tomando el mismo tema y haciéndolo en dos tonalidades homónimas (en este caso específico, *fa# mayor* y *fa# menor*), nos recuerda a algunos *lieder* como *Der lindenbaum* de la serie *Winterreise* de Franz Schubert.

De nuevo, encontramos el mismo recurso en el compás 39, ahora entre *si mayor* y *si menor*.

Otro ejemplo similar, casi al final en los compases 65 y 68, pero ahora no trasladando una sección completa al homónimo, sino solamente la resolución del acorde.

❖ III. Allegretto vivo

A			B		A'	
1-66			67-112		113-177	
a	b	trans.	b	b'	a'	b'
1-27	28-59	60-66	67-98	99-112	113-152	153-177

El *Allegretto vivo* delata un tratamiento más apegado al periodo clásico. A nivel de forma, armonía y ritmo, nos muestra con fuerza los remanentes de los *scherzi* al estilo de Beethoven (que Schubert también usó en sus Sonatas para piano), pero con un ligero acercamiento a la época del periodo Romántico, y demuestra el amplio conocimiento estilístico que Ponce tenía de ambos.

Destaca a primer plano, que, a diferencia de los movimientos anteriores, ahora se privilegia un poco el ritmo como motor de la obra, incluso por encima de la armonía.

**Allegretto vivo**

Destaca el uso de progresiones de dominantes.

En compás 28, modula a la dominante (*si mayor*), para la segunda parte de A.

En el compás 59, Ponce se vale de un movimiento climático astuto. En 58, aún se encontraba finalizando una variante del tema rítmico del principio en mi menor. Sin

embargo, utiliza una serie de octavas en *forte*, para detener el rápido galope llevado hasta ese momento. Al terminar en las octavas, modula al homónimo mayor (*mi mayor*) sin preparación, que será el inicio de la parte lenta donde una serie de acordes de 4 notas definen la nueva tonalidad.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments, including trills and slurs, and is marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff shows a bass line with chords and fingerings. The tempo marking "Più lento espressivo" is positioned between the two staves. The key signature is one sharp (F#).

Al finalizar la parte lenta, enfatizando la importancia que para Schubert parecía tener dicho cambio atmosférico – tonal, Ponce vuelve a modular sin preparación al homónimo menor (ahora *mi menor*), para retomar el tema A, el *ritornello*. (Compás 106).

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, and is marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff shows a bass line with chords and fingerings. The tempo marking "rit." is positioned above the upper staff. The key signature is one sharp (F#).

Para finalizar con el movimiento, cuya parte A' es casi una repetición literal del principio, Ponce usa de nuevo su genialidad para frenar el ritmo rápido en el que va encaminado. Ahora utiliza la misma melodía con la que normalmente continuaría, pero doblando en aumentación rítmica de las notas.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, and is marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff shows a bass line with chords and fingerings. The tempo marking "pp" is positioned below the lower staff. The key signature is one sharp (F#).

❖ IV. *Allegro non troppo e serio*

A				B			C	
1-82				83-141			142-178	
a	b	c+puente		a	b	a+puente	c	b'
1-35	36-57	58-75	76-82	83-110	111-125	126-141	142-168	169-178

El movimiento tiene una estructura de *rondó-sonata*. Como dijimos durante las particularidades de la obra, el *Allegro non troppo e serio* de la Sonata Romántica de Manuel Ponce comparte algunas características estructurales con el *Allegro non troppo e serio* de la Sonata D. 960 de Franz Schubert, de las cuales destacan sobre todo, las insistentes secciones en dieciseisavos y la adición interna de temas de carácter *scherzoso*.

En el compás uno, tenemos un pequeño tema a modo de coral, en *la menor*.



El tema evoluciona en compás 8 a un desarrollo contrapuntístico que conserva casi fielmente el bajo de nuestro primer compás y deja libre a la melodía.



Luego tenemos un desarrollo en dieciseisavos, similar al de la sonata D. 960 de Schubert. Comparamos aquí, los compases 15-16 de Ponce primero, con el compás 87-88 del movimiento homónimo de Schubert.



Aquí, en el compás 30, el cambio en el movimiento de dieciseisavos, que da vida al puente temático que nos envía a la segunda sección de la sonata. Nótese sobre todo el segundo tiempo, que detiene la constancia de las semicorcheas.



En el 36 comienza la segunda sección, en carácter típico de *scherzo*. Nótese el cambio de *la menor* a *la mayor*.



Mostramos un fragmento (48-50) de las modulaciones internas de la parte *b* que ya vaticinan un desarrollo más complejo que se encamina hacia do sostenido menor y fa sostenido menor. (iii y iv grados).



En el compás 57, llegamos a do# menor y Ponce comienza con un desarrollo polifónico, ligeramente al estilo barroco, con numerosos juegos pregunta-respuesta.



Para el compás 75, comienza nuestro puente destematizador, bastante más ambiguo, que nos llevará a la parte B de la sonata, pero reexponiendo la parte a, como un rondó.



Llegamos, pues, a la reexposición del tema a, parte B. Nuevamente se repite de manera casi literal el pequeño coral, pero ahora en *si menor*, ubicada en el compás 83. Cabe destacar que en esta repetición en otro tono, omite el desarrollo contrapuntístico que sí hizo en la menor basado en este coral.

Otro dato curioso es que la reelaboración del tema es está hecha en *si menor* (ii).



Repite también la sección de dieciseisavos en *si menor*.



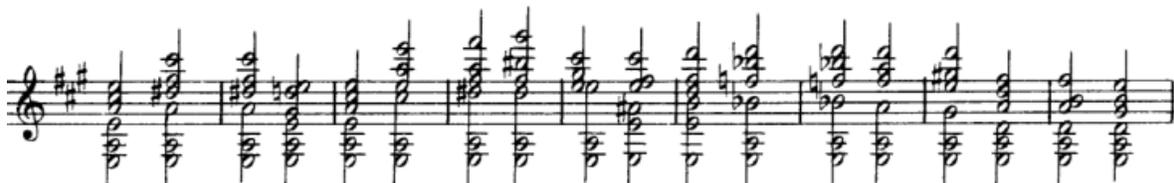
Idéntico el *scherzo*, ahora en *si mayor*. (98)



Aparece ahora, en el compás 126, de nuevo el tema coral (completando un rondó a tres partes), pero ahora en la tonalidad del homónimo, *la mayor*, y variado melódicamente en la voz superior, que, sin embargo, se sigue reconociendo como el tema coral *a*.



Entramos ahora a nuestra sección final, en 142, con un tema que no habíamos visto antes. Se trata de 27 compases compuestos por una serie de arpeggios, todos ellos de 6 notas, que fuerzan a la guitarra a arpegiarse para hacerlos fluidos. Esta parte, puede ser una intención de dar un carácter más orquestal o atmosférico al final de la obra entera. También hace que las resoluciones, algunas fluctuantes en cuanto a tonalidad, retrasen la resolución de la obra, que será en un *la mayor* extraído del tema *b* de la parte A, los dieciseisavos.



Como paralelo a este tipo de fenómenos en sonatas de Schubert, podemos mencionar el último movimiento, *Rondó*, de la *Sonata D. 845*, donde podemos apreciar estos acordes grandes con resoluciones disonantes poco usuales. (Compases 477 a 484 de Sonata D. 845).



Finalmente, el movimiento y la sonata terminan con un grandilocuente acorde de *la mayor*.



## 5. Suite Brasileira No. 3

### 5.1. Sergio Assad: Biografía.

Nacido el 26 de diciembre de 1952<sup>169</sup> dentro de una familia de músicos en Mococa, São Paulo, Brasil<sup>170</sup>, o en São João do Boa Vista, São Paulo, Brasil,<sup>171 172</sup> Sérgio Simão Assad comenzó a crear música para la guitarra no mucho después de iniciar a tocar el instrumento. Aprendió melodías folklóricas de su padre. A la edad de 14, se dedicó a arreglar y componer música para el dúo de guitarras que había formado con su hermano, Odair.<sup>173</sup> Él y Odair, comenzaron sus estudios bajo la tutela de la más renombrada maestra de la guitarra clásica de ese tiempo en Brasil, Monina Tavora (1921-2011), discípula formada por Andrés Segovia (1893 – 1987) y con Isaías Savío (1900 – 1977). Sergio estudió dirección en la Escola Nacional de Música en Rio de Janeiro y trabajó de manera privada con la maestra de composición Esther Sciliar (1926-1978).

Durante los últimos treinta años, Assad ha concentrado la mayoría de sus esfuerzos en construir un repertorio para el dúo de guitarras. Extendió las posibilidades de la combinación de dos guitarras mediante sus arreglos de música de la América Latina de compositores como Astor Piazzolla<sup>174</sup>, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera y Egberto Gismonti, así como música moderna y barroca de

---

<sup>169</sup> Chaves de Andrade Oliveira, Thiago, *Sergio Assad: sua linguagem estético –musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. Disertación para el programa de posgrado de la Universidade de São Paulo, extraído de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-23122009-132443/publico/DissertacaodeMestradoThiagoOliveira.pdf> (Consultado el 23/02/2016). p. 25.

<sup>170</sup> Wikimedia Commons, *Município de Mococa em São Paulo*, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/SaoPaulo\\_Municip\\_Mococa.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/SaoPaulo_Municip_Mococa.svg) (Consultado el 22/02/2016). Aquí se puede observar la situación geográfica del municipio de Mococa en la parte nordeste del estado brasileño de São Paulo.

<sup>171</sup> Chaves de Andrade Oliveira, Thiago. *op. cit. ídem*.

<sup>172</sup> Wikimedia Commons, *Município de São João do Boa Vista em São Paulo*, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/SaoPaulo\\_Municip\\_SaoJoaoBoaVista.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/SaoPaulo_Municip_SaoJoaoBoaVista.svg) (Consultado el 23/02/2016). Aquí se puede observar la situación geográfica del municipio de São João de Boa Vista, en la parte nordeste del estado brasileño de São Paulo.

<sup>173</sup> Para más información sobre el renombrado dúo de guitarras de los Hermanos Assad, sírvase ir al enlace: <http://assadbrothers.com/>

<sup>174</sup> Entre los que se incluye, por ejemplo, las *Estaciones Porteñas*, que también se abordan en este documento.

Scarlatti, Rameau, Soler, Bach, Mompou, Ravel, Debussy y Gershwin, entre muchos otros. Ha hecho más de trescientos arreglos para diferentes dotaciones de música de cámara y las ha interpretado al lado de Gidon Kramer, Dawn Upshaw, Yo-Yo-Ma, Nadja Salerno Sonnenberg, Paquito D’Rivera, Turtle Island String Quartet, y LA Quartet, entre muchos otros. Como compositor, Assad completó más de cien trabajos para guitarra, muchos de los cuales se han convertido en estándar dentro del repertorio guitarrístico. Obras como Aquarelle, Fantasia Carioca, Farewell, Sonata 1, y Eli’s Portrait son parte del repertorio de muchos famosos y reputados guitarristas en la actualidad. Escribió la pieza obligatoria para la Guitar Foundation of America Competition de 2008, nombrada “Valsa de Outono”. Las composiciones orquestales de Assad incluyen el ballet “Scarecrow”, el concierto “Mikis” para guitarra y cuerdas, “Fantasia Carioca” para dos guitarras y orquesta de cámara, “Interchange”, un concierto para cuarteto de guitarras y orquesta estrenado por Los Angeles Guitar Quartet con la San Antonio Symphony en 2009, el concierto “Origins” para violín, dúo de guitarras y orquesta grabado en vivo con la Orquesta Sinfónica do Estado de São Paulo ejecutando los Assad y Nadja Sonnemberg como solistas, el concierto “Phases” para dúo de guitarras y orquesta estrenado en 2011 por la Seattle Symphony Orchestra con los Hermanos Assad como solistas y el Concerto Popular do Rio comisionado por la GFA y el Festival de Guitarra de Córdoba para ser estrenado en 2015 con Pablo Villegas como solista.

Assad ha dado clases magistrales en conservatorios, universidades y escuelas de música en Estados Unidos, Europa, América Latina, Japón y Australia. De 1994 a 1996 enseñó en el Conservatoire Royal de Musique en Bruselas y de 2003 a 2006 en el Chicago College for the Performing Arts de la Roosevelt University. Actualmente se desempeña como profesor en el San Francisco Conservatory of Music.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Assad, Sergio. *Suite Brasileira No. 3*, Les Éditions Doberman-Yppan, Canadá, 2015, p. 1. Biografía extraída de la partitura original, traducción personal hecha desde el idioma inglés.

## 5.2. Contexto histórico y particularidades.

Políticamente hablando, la región del Nordeste Brasileño comprende los siguientes nueve estados: Alagoas, Bahía, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Río Grande do Norte y Sergipe.<sup>176</sup> Aquí, por la inmigración europea (portuguesa, holandesa y española sobre todo), la población nativa indígena y la introducción de esclavos de origen africano (Angola, Mozambique, Congo)<sup>177</sup> se ha desarrollado un folclor de lo más rico, desencadenando la más grande variedad de ritmos tradicionales del continente americano por su cantidad, y es ésta región la que inspira esta suite.

La Suite Brasileira No. 3 es una obra escrita en el año 2013, original para guitarra sola del brasileño Sergio Assad. Fue comisionada por y dedicada al guitarrista francés Thomas Viloteau (1985) y realizada con el apoyo y subsidio del *Northern Trust/Piper Enrichment Award* en Phoenix, Arizona.<sup>178</sup>

Está formada por cinco expresiones musicales de la región Nordeste de Brasil, involucrando entonces a los estados de Bahía, Pernambuco, Alagoas y Río Grande do Norte. El compositor eligió entre cinco danzas o expresiones tradicionales de la zona que iniciaran con la letra “c”. El resultado fue una obra de 19 páginas de extensión y cinco movimientos: *Cantoria Nordestina*, *Capoeira*, *Coco*, *Cantiga do Sertão* y *Caboclinhos*.

*Cantoria Nordestina*, es un tipo de música que parte de la tradición oral conocida como “Literatura de cordel”, donde pequeñas estrofas son escritas en pliegos de papel o cuadernillos y vendidos en tenderos de cuerda (de ahí el nombre).<sup>179</sup> La

---

<sup>176</sup> Wikimedia Commons, *Región Nordeste de Brasil*, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Brazil\\_Region\\_Nordeste.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Brazil_Region_Nordeste.svg) (Consultado el 09/03/2016). En el mapa podemos observar resaltado en rojo, la ubicación y delimitación político-geográfica de la región nordeste brasileña y la ubicación de sus nueve estados conformadores.

<sup>177</sup> Menezes Bastos, Rafael José de, *Las músicas tradicionales del Brasil*, UNESCO, Venezuela, 1971, p. 24-25.

<sup>178</sup> *ídem*.

<sup>179</sup> Wikimedia Commons, *Literatura de cordel*, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Literatura\\_de\\_cordel.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Literatura_de_cordel.jpg) (Consultado el 07/03/2016). Podemos ver aquí una foto de un tendero con literatura de cordel. Es curioso que aún pueden verse algunos quioscos y vendimias de éstos también en México, por influencia directa de los cordelistas españoles.

temática de la cantoria es diversa (desde temas cotidianos populares, religión, política, leyendas e Historia) y se suelen declamar los versos por los “cordelistas”, cantores que recitan las estrofas acompañados de la guitarra.<sup>180 181</sup>

*Capoeira*, es una mezcla de danza y arte marcial originada durante el periodo de la esclavitud en Brasil: Se trata de un juego atlético introducido por los negros de Angola, que es esencialmente de destreza (no fuerza) y exige gran flexibilidad del participante.<sup>182</sup> Históricamente, los practicantes (los *capoeiras*) fueron célebres por sus riñas, donde había heridos y muertos, aunque actualmente se practica sobre todo como un deporte en el estado de Bahía y va acompañado forzosamente de música. La música actúa como un regulador de la propia lucha, arengando o deteniendo la intensidad de ésta por medio de la dinámica y pulso de los cantos. Suele haber un declamador solista, un coro que lo imita (que son los espectadores de la *lucha* casi siempre) y un acompañamiento instrumental con berimbaus (birimbaos en español), consistente en un arco hecho de una vara delgada de madera con una calabaza resonadora en su parte inferior y un alambre tensado, ganzá (reco-reco), idiófono por agitación de forma cilíndrica y panderos.<sup>183</sup>

*Coco*, es un ritmo binario y danza de la región norte y noreste de Brasil, especialmente frecuente en la zona del litoral de origen mixto: negro e indígena.<sup>184</sup> Está relacionado y entreligado a la *Samba*.<sup>185</sup> Parece que el nombre proviene precisamente de *Côco*, el fruto de las palmeras. A los cantores del *Côco* se les conoce como *Cocadores*, sobre todo en el estado de Alagoas, aunque también se

---

<sup>180</sup> Bernabeu Morón, Natalia. *Cuaderno de apuntes: Prensa y literatura popular*.

<http://www.quadraquinta.org/documentos-teoricos/cuaderno-de-apuntes/prensalitpopular.html>  
(Consultado el 07/03/2016).

<sup>181</sup> Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre literatura de cordel*. Ediciones Istmo, España, 1990, p. 64.

<sup>182</sup> Alvarenga, Oneyda. *Música Popular brasileña*, FCE, México, 1947, p. 201.

<sup>183</sup> Alvarenga, Oneyda, *op. cit.* pp. 202-204.

<sup>184</sup> Menezes Bastos, Rafael José de, *op. cit.* p. 36. El autor incluso hace una división estilística, geográfica y musical llamada *Área del Coco*, que comprende sobre todo el litoral nordestino.

<sup>185</sup> Santos, Guga – Fundação Telefonica & Escola Digital de Batuque Tradicional. *Samba do coco – histórico*. <https://www.youtube.com/watch?v=x9sBwzyYUWQ> (Video del portal Youtube.com en portugués, consultado el 09/03/2016). Guga Santos nos indica, como tocador de *Côco*, que es prácticamente indistinto llamar *Samba do Côco* que *Côco* o alguna de sus denominaciones, incluso *Roda de Samba*. La diferencia reside en pequeñas variaciones estilísticas del lugar de origen. (Aprox. 6:07 – 6:43)

les denomina *Coquistas* o *Coqueros* indistintamente en el nordeste.<sup>186</sup> <sup>187</sup> La variedad de ritmos y danzas asociados con el nombre de coco son increíblemente numerosos. Entre éstos, podemos enumerar de manera no exhaustiva: *Samba do côco*, *Côco-de-praia*, *Côco-de-sertão*, *Côco-de-roda*, *Côco-de-oitava*, *Côco-martelo*, *Côco-em-dos-pés*, *Côco-desafio*, *Côco-rimado*, etc.<sup>188</sup> El *Côco* fue un canto y *danza de trabajo*<sup>189</sup>, es decir, un canto que se realizaba durante la penosa labor esclavista de la *quebra do côco* o rotura del coco para la extracción y procesado de sus productos. De las variedades de pasos para bailarlo, o de los nombres que se le ponían (casi siempre partiendo de a qué actividad se consagraba o en qué lugar se ejecutaba el *Côco*) nacieron las innumerables variedades del coco. Cabe destacar que la *samba* no se limita a un género musical, ya que está presente en todo el territorio brasileño. Santos Guga nos indica que la *Samba* (y la *Samba de Coco*, por ende) representa fiesta y unión, y era ejecutada sobre todo para huir de la esclavitud, no física, pero sí mental y espiritualmente.<sup>190</sup> Los instrumentos presentes en este ritmo son la *Alfaia* o *Zabumba de macaíba*, un tipo de bombo pequeño tocado con dos tipos diferentes de baquetas: *Birro*, para sonidos graves y *Bacalhau* para agudos; el *Pandeiro* (pandero); el *Ganzá* o *Mineiro*, un idiófono cilíndrico por agitación; *Maracas* y *Trupé*, un calzado de madera muy simple que se toca con los pies o con las manos.<sup>191</sup>

*Cantiga do Sertão*, puede ser traducida como *Cántiga del Sertón*.<sup>192</sup> El Sertón es una región geográfica brasileña delimitada por el llamado *Polígono das secas* (polígono de las sequías), que abarca 8 de los nueve estados del Nordeste, sólo

---

<sup>186</sup> Menezes Bastos, Rafael José de, *op. cit.* p. 36.

<sup>187</sup> Santos, Guga - Fundação Telefonica & Escola Digital de Batuque Tradicional, *op. cit.* (Aprox. 5:45 – 5:50)

<sup>188</sup> Alvarenga, Oneyda, *op. cit.* pp. 123-124.

<sup>189</sup> Alvarenga, Oneyda, *op. cit.* p. 184. “La costumbre universal de acompañar el trabajo con cantos que regularicen y coordinen los movimientos, o que alivien la fatiga del trabajador”

<sup>190</sup> Santos, Guga - Fundação Telefonica & Escola Digital de Batuque Tradicional, *op. cit.* (Aprox. 6:43 – 7:07).

<sup>191</sup> Santos, Guga – Fundação Telefonica & Escola Digital de Batuque Tradicional. *Samba do coco – instrumentos*. <https://www.youtube.com/watch?v=PXbVhvcaliM> (En portugués, consultado el 10/03/2016). Aprox. 0:00 – 13:25.

<sup>192</sup> Nota: Traducción propia.

excluyendo a Maranhão.<sup>193</sup> Es una región semiárida, de temperaturas muy constantes debido a su localización a la altura de la línea imaginaria del Ecuador, con precipitaciones bajas y periodos largos de sequía.<sup>194</sup> Por sus condiciones no aptas para la agricultura, la figura preponderante de la región es el ganadero o *vaquero sertanejo*, siendo la ganadería la mayor fuente de ingresos del Sertão, que es el cantador por excelencia: canta durante el trabajo, para el trabajo y después de él con melancólica y dulce voz.<sup>195</sup> Los temas de las *cantigas* son diversos aunque las figuras de la ganadería y su trabajo son constantes: Caballos, bueyes de arado y animales de corral, el tiempo estático, tranquilo y árido, la rudeza del trabajo en los sertones, así como historias de amor y desencanto entre rancheros y sus mujeres. Siguiendo el fenómeno de emigración desde los *sertão* (tradicionalmente una de las zonas más pobres y desposeídas de Brasil) la nostalgia del nordestino por los sertones como temática también es recurrente. Básicamente se interpretan con guitarra y voz, aunque actualmente no hay una instrumentación definida.<sup>196</sup>

*Caboclinhos*, de *Caboclo* (mestizaje entre indígena y blanco)<sup>197</sup> es el nombre genérico con que en los estados de Paraíba, Pernambuco y Rio Grande do Norte se designan a las danzas de inspiración amerindia que se llevan a cabo por Carnaval. Cabe destacar que los *caboclinhos* es la única danza de origen exclusivamente indígena brasileña que se aborda en la suite, y es también, desafortunadamente, la más escasamente documentada de todas, como la música indígena brasileña en general.<sup>198</sup> En los *caboclinhos* puede llegar a

---

<sup>193</sup> Wikimedia Commons, *Subregiones del nordeste de Brasil*, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e9/Brazil\\_Region\\_Nordeste\\_Subregions.svg/2000px-Brazil\\_Region\\_Nordeste\\_Subregions.svg.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e9/Brazil_Region_Nordeste_Subregions.svg/2000px-Brazil_Region_Nordeste_Subregions.svg.png) (Consultado el 10/03/2016). Marcada con el número dos, vemos la localización geográfica del Sertão.

<sup>194</sup> Cunha, Euclides da, *Los sertones*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980, pp. 13, 19-24, *et passim*.

<sup>195</sup> Alencar, José de, *O Sertanejo*, Verde Mares, 1998, p. 68.

<sup>196</sup> La información es muy dispersa por la amplitud del fenómeno sertão, sin embargo, encontré un buen artículo en <http://www.ahistoria.com.br/musica-sertaneja/> (consultado el 12/05/2016) que recomiendo al lector como referencia inicial.

<sup>197</sup> Menezes Bastos, Rafael José de, *op. cit.* p. 32

<sup>198</sup> Menezes Bastos, Rafael José de, *op. cit.* pp. 25-26. El autor nos indica que la música indígena de Brasil está pobremente documentada por sí misma y en comparación con la música de origen negro y europeo del país.

participar el canto algunas veces, pero es predominantemente instrumental. Se ejecuta generalmente por pifes y zabumbas, a los que se añaden a veces, el taró y el caracaxá. La participación de la palabra hablada parece ser rara.<sup>199</sup>

Lo más importante de los *Caboclinhos* es su coreografía. La habilidad de los danzantes es admirable, sus pies, piernas y cuerpos, realizan increíbles proezas de movimiento. Casi siempre, la vestimenta de los danzantes es penacho y exuberantes taparrabos.<sup>200</sup>

### 5.3. Análisis.

#### ❖ I. Cantoria Nordestina

La estructura de nuestro primer movimiento es una forma binaria simple **A A'**, cada una formada por 8 compases y sub secciones ligeramente contrastantes, ambas, con estructura **a b**. La introducción posee 5 compases y la coda 3, dando como resultado 24 compases.

Introducción (5)	A (8)		A' (8)		Coda (3)
1-5	6-13		14-21		22-24
	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	
	6-9	10-13	14-17	18-21	

Lo más resaltable a primera vista del primer movimiento, es el pedal de tónica (sobre el mi de la 6° cuerda). Dicho pedal, se mantiene estable e invariable en un ritmo de negras desde el primer hasta el último compás.

<sup>199</sup> Alvarenga, Oneyda, *op. cit.* pp. 77-78.

<sup>200</sup> *ídem*

El primer tema (a y b) se muestra a continuación (5° compás). Está basado en una escala de mi mayor, pero con el cuarto grado ascendido (#4) y el séptimo descendido (b7), ambas alteraciones respectivamente características del modo lidio y mixolidio, están muy presentes siempre en la música nordestina brasileña.

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 4-6) shows a 5-measure rest, followed by a melodic line with a 'rit.' marking, and another 5-measure rest. The second staff (measures 7-8) continues the melodic line with a yellow highlight and a 'gliss.' marking. The third staff (measures 9-10) continues the melodic line with a yellow highlight and a 'gliss.' marking. The fourth staff (measures 11-12) continues the melodic line with a yellow highlight and a 'gliss.' marking. Each measure from 7 to 12 includes a 5-measure rest for the bass line.

En la sección A', compás 13, aparece de nuevo el tema con doble modo, que era principal también de A. Además, se agrega una nueva voz que es en su mayor parte una escala cromática. El tema A se mantiene invariable en la soprano hasta el compás 21, donde cambia a mi de la primer cuerda, traste XII.

The image displays three staves of musical notation for guitar, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various guitar-specific techniques and fingering instructions:

- Staff 1 (Measures 13-15):** Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a sequence of chords and melodic lines. A bracket labeled "5" spans measures 14 and 15, indicating a five-finger exercise. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. A circled "3" is present in measure 14, and a circled "2" in measure 15. The notes are highlighted in yellow and red.
- Staff 2 (Measures 16-18):** Measure 16 begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It shows a sequence of chords and melodic lines. A bracket labeled "3" spans measures 17 and 18. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. The notes are highlighted in yellow and red.
- Staff 3 (Measures 19-24):** Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a sequence of chords and melodic lines. A bracket labeled "5" spans measures 20 and 21, indicating a five-finger exercise. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. The notes are highlighted in yellow and red. The text "poco rit. pesante" is written above the staff in measures 22 and 23. A circled "IX" is present in measure 23. The text "l.v. sempre" is written below the staff in measure 24.

Al finalizar la obra, compás 24, el pedal se mantiene invariable y encontramos una mención de *attacca* al segundo movimiento.

The image shows a musical notation snippet for guitar. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). A bracket labeled "5" spans the first five notes of a sequence, indicating a five-finger exercise. The notes are highlighted in yellow and red. The text "rit." is written above the staff, and the text "attacca" is written below the staff. The notation ends with a double bar line.

## ❖ II. Capoeira

A		B		C				A'
1-20		21-44		45-116				117-129
A+puente		a	b	a	a'	b + puente		
1-18	19-20	21-33	34-44	45- 60	61- 87	88- 105	106- 116	

El movimiento comienza con un *ostinato*, que imita el instrumento tradicional *berimbau*. El recurso que utiliza para su imitación, es el *slap*, golpeo de la cuerda cerca del puente con el dedo pulgar. El efecto es particularmente efectivo dejando chasquear un poco la cuerda, tal y como lo hacen los tocadores del *berimbau*.

♩ = 62 *come un berimbau (irregolare)*  
slap *p* on fretboard

ord.

El ostinato se mantiene en el bajo, ya sin el efecto de *slap*, pero se agregan percusiones con ritmo no definido, que son atmosféricas en su mayoría. Sólo se indica la altura subjetiva que de la percusión *alta*, *media* y *baja a más baja*.

high percussion

medium percussion

Esto continúa más adelante, cambiando las percusiones con acordes creadores de atmósferas armónicas, que llevan como característica siempre, la adición de un armónico que queda sonando.

low to lower percussion

allarg.

8

12

En el compás 19, encontramos una sorpresa. En lugar de terminar el *ostinato* en la nota la, como lo venía haciendo, lo termina en #fa, una resolución no esperada. A partir de esta nota en el bajo, realiza una transición con arpeggios que crecen progresivamente y culminan en una serie de sobrearmónicos indeterminados y al azar a partir del traste 24.

a m i accel.

\*\*\* 5 5 5 6 rit.

gliss.

sfz

20

p i m a p i

harm after 24<sup>th</sup> fret, random

Ter libe

Da así, inicio la sección B, con un tema principal con base en el ritmo de la *batucada*, una sección del ritual del *capoeira* (dieciseisavo, octavo, dieciseisavo).



Encontramos una transición en los compases 26 al 27, que modifica tomando como base el tema principal de la sección B, y usando un bajo que debe tocarse solamente con la mano izquierda, parecido a las improvisaciones en *berimbau* de los tocadores tradicionales. El compás 28, es el regreso al ritmo de *batucada*, y en el 29 escribe otra transición, haciendo rápidos arpeggios sobre el acorde de *la disminuido*. Así, regresa al tema de la *batucada* de nuevo en 30 – 31.

26

all lower pattern played with left hand

27

29

Luego aparece, de pronto, después de subir el tema *dieciseisavo-octavo-dieciseisavo* en intensidad, el tema *tempo primo*, que está relacionado con el tema

principal del *slap* en la sección A. Hago destacar, con flechas, las notas relacionadas entre los compases 1 – 2 y 34 – 36.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. The first system (measures 1-2) is marked 'slap p on fretboard'. The second system (measures 31-32) includes a 'rit.' marking. The third system (measures 35-36) continues the melodic line. Red arrows indicate relationships between notes in measures 1-2 and 34-36. Red shading highlights the primary melodic lines in each system.

Al finalizar ésta sección más libre, en el compás 45, aparece un pedal sobre la nota re, que se convertirá temporalmente en tónica. Este pedal de tónica, se convierte en un pedal figurado sobre re, en los compases 56, 59 y 60, modificando en ellos también el ritmo, que cambia de octavo con punto y dieciseisavo ligado a dos octavos, a tresillos.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. Measure 45 is marked 'gliss.' and 'with pulse'. Measures 56, 59, and 60 show figured bass notation (3, 3, 4, 0, 3, 3) and are marked 'gliss.'. Red shading highlights the bass line in each system.

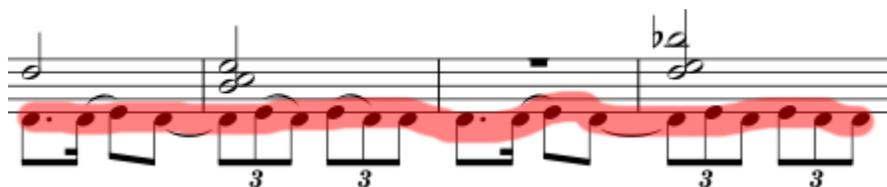
Conservando el pedal, aparece en compás 65, basado en el ritmo de batucada, un nuevo tema, que está basado en la escala lidia, tradicional de la música nordestina y del capoeira.

Éstas secciones muy temáticas, se alternan con otras que mantienen el pedal figurado, pero sobreponen acordes con disonancias que van desembocando hasta el compás 87, que revela la tonalidad de re mayor, casi ya establecida o anunciada desde el re lidio de las intersecciones anteriores.

A partir del compás 88, encontramos una de las partes más interesantes y complicadas de la obra. Es un contrapunto a dos voces: La voz más grave, se basa en un ritmo que no se modifica de octavo con punto y dieciseisavo ligado a un octavo y que se mueve casi siempre por quintas o sextas. La voz superior es alegre y movida, se comunica efectivamente con la del bajo con figuras rítmicas que se parecen más bien a la *samba do coco*.



Pasado este punto muy tematizado, desde el compás 105, aparece de nuevo el pedal figurado en re y una serie de acordes e intervalos disonantes en su mayoría, que destematizan y sirven de transición hacia la reexposición. El autor se sirve mucho de los tresillos contra el octavo con punto y dieciseisavo ligado a dos octavos como un efectivo freno de fuerza e intensidad para arribar nuevamente al tema lento del *berimbau* del inicio.



### ❖ III. Côco

A		B		A'
1-68		69-108		109-140
A	b	b	b'	
1-46	47-68	69-84	85-108	

El movimiento comienza con un tema rítmico, posiblemente emulando las relaciones entre los toques que pueden darse al tambor de la samba de coco, ya sea con *baqueta* o *bacalau*, en los compases 1 y 2.



Inmediatamente, sobre la misma base rítmica, aparece otro tema, también basado en otros instrumentos e improvisaciones típicas de la samba de coco.



En el compás 14, encontramos un motivo en arpeggios con el motivo del *ganzá*

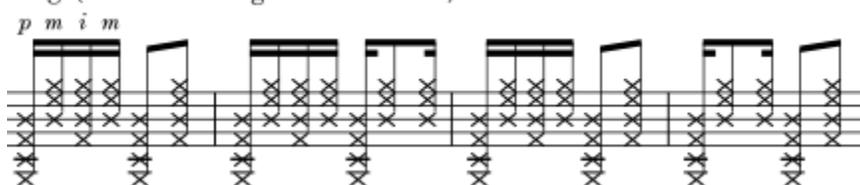


En los compases 24 – 25, se introduce en notas del sobreagudo, un fragmento con motivos del ritmo del pandero en la *samba do coco*.

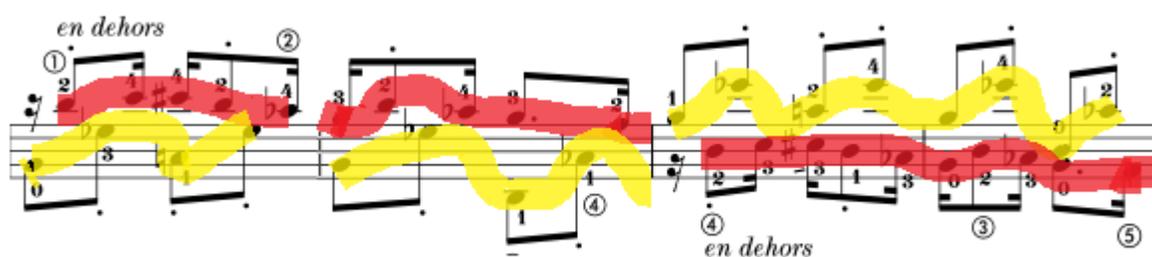


De nuevo, aparecen temas rítmicos con varios con elementos de la samba do coco en compases 27 a 30, con las cuerdas apagadas con la mano izquierda, mientras se rasguea en la derecha.

rasg. (mute the strings with left hand)



Hay una curiosa relación entre la polifonía de los compases 5 a 8 y 36 a 38. Las voces se invierten de manera exacta, sin modificar una sola nota y tampoco el ritmo, pero cambiando el orden de bajo y voz superior por voz superior y bajo.



En el compás 45 y 46, la obra modula de sol menor a mi menor pero conservando el bajo con el ritmo base



En el compás 69, se tematiza la samba, ahora pasando de mi menor a mi mayor, mediante un pedal figurado de mi que sirve de transición entre la parte A y B.



Hay muchas maneras de digitar y de hacer resaltar varias voces en los compases 77 a 80 y 93 a 100. Por guardar una mejor relación con lo que se hace entre voces

graves y agudas al estilo de los tambores de la samba, sugiero destacar las líneas melódicas extremas y no convertirla en una voz única, sino en dos o tres cuando sea necesario.

De nuevo, encontramos las cuerdas apagadas y rasgueos, en una sección más desarrollada, que prepara el final. Recomiendo improvisar sin modificar la cantidad de compases indicada entre 133 a 139.

#### ❖ IV. Cantiga do Sertão

Introducción	A			B			A'			Coda
1-3	4-18			19-27			28-41			41-46
	a	a'+extensión		b	b'+puente		a	b	a'	
	4-9	10-15	16-18	19-22	23-26	27	28-31	32-35	36-40	

El movimiento comienza con un arpeggio descendente de *mi* con la cuarta aumentada añadida, que se mantiene durante toda la fase de introducción, que dura 4 compases y que van revelando poco a poco la tonalidad en *mi* menor.



Sugiero sustituir en el compás 3, el arpeggio de notas reales de *mi con séptima menor* por las mismas notas pero ejecutadas en armónicos del traste XII.



En el compás 7, los armónicos vienen digitados como armónicos artificiales, que se ejecutan con la mano derecha en los trastes 19, 16 y 19. Propongo que se modifique esa digitación por armónicos naturales, que son más profundos y sonoros. Interpretese el *re* como armónico natural de la cuarta cuerda traste V, el *do sostenido* como armónico natural de la quinta cuerda traste IV, el *la* como armónico natural de la quinta cuerda traste V y finalmente el *mi* en la sexta cuerda, traste V.



En el compás 19, hay un cambio en el motivo melódico como se muestra a continuación. Se trata del inicio de la sección B, *poco movido*.

**Poco movido** ♩=90

En el compás 22, nos encontramos con esta figura. La digitación propuesta me parece buena, pero propongo un cambio que deje resonar las 6 cuerdas de la guitarra, permitiendo emitir una gran cantidad de armónicos y dejando a la melodía perderse un momento. *Do* en sexta cuerda traste VIII, *mi* en quinta cuerda traste VII, *sol* en tercera cuerda al aire, *la* como cuarta cuerda traste VII, *si* al aire y *mi* de igual forma.

En el compás 27, encontramos un puente muy pequeño, de transición a la reexposición.

*rit.*

De particular dificultad para cantar correctamente el pasaje en la voz superior, nótese el compás 32 en el sobreagudo.

En los compases 41 a 45 podemos encontrar la coda del movimiento. Está formada por notas de la región sobreaguda de la guitarra y acordes con las cuerdas al aire de las cuerdas 6, 4 y 3 o 5, 4 y 3.

#### ❖ V. Caboclinhos

Introducción		A		Puente		A'		Coda	
1-40		41-104		105-120		121-152		153-171	
a	a'	a	b	a	a'	a'	b'	a'	Extensión
1-20	21-40	41-72	73-104	105-112	113-120	121-136	137-152	153-168	168-171

En el último movimiento, cabe destacar su elevadísima velocidad indicada: 152 la negra, lo que la hace muy difícil de interpretar.

Comienza con un tema muy grácil, que incorpora una serie de adornos que intentan evocar a las aves.

En el compás 17, podemos encontrar el inicio de un pedal figurado de re, que incluye el ritmo base de los caboclos.

ord.



Sobre esta base de pedal, en los compases 25 en adelante, se añaden unas voces disonantes con un canto por segundas menores armónicas y cuartas aumentadas melódicas.



En el compás 41, encontramos un cambio de tonalidad. De re menor a Fa mayor, el relativo mayor. Tienen el ritmo base de los caboclinhos e incluyen la indicación *molto preciso*, ya que luego agregarán otra voz que será importante.



En compás 57 se conserva, pues, el anterior tema como un bajo tematizado. Ahora se añade una voz superior independiente en fa mayor también. Cabe destacar la dificultad de conservar el canto en ambas voces tanto de manera expresiva como técnicamente hablando.



En el compás 73, encontramos un tema ligeramente contrastante, que mantiene el ritmo de los caboclos pero añadiendo una polifonía que recuerda más a las músicas rápidas del periodo barroco por el tipo de progresiones y movimientos que a las anteriores y festivas melodías carnavalescas.



Al finalizar éste motivo, se utiliza una cadencia movida y rápida melódicamente hablando, que culmina en fa mayor. Posteriormente se usa el mismo motivo pero en la coda. (101-103)



Coda en 153.



En el compás 159, nos encontramos con una detención estratégica, en la que la base rítmica pasa de dieciseisavos a octavos: Sirve como descanso para el frenético ritmo que hasta ahora ha llevado el intérprete, y también permite llevar la pieza a su final, aún más frenético.



En 165, cuando parece ser que ha llegado el final, se propone una extensión de la coda con el siguiente motivo:



Finalmente, de los compases 168 a 170, nos encontramos con una culminación particularmente difícil que da conclusión a la obra: Un paso rápido de notas cromáticas que ascienden y descienden a los grados del acorde de fa mayor y posteriormente de do mayor y finalizan en una cadencia armónica perfecta V-I.

