



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

TÍTULO

Apropiación y desarrollo del lenguaje guitarrístico por compositores latinoamericanos durante los siglos XX-XXI y algunas de sus aportaciones adoptadas a nivel mundial.

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

“NOTAS AL PROGRAMA”

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

QUE PRESENTA:

ATLAS DAVID ZALDÍVAR BRISEÑO

ASESOR TEÓRICO: JUAN GUILLERMO CONTRERAS ARIAS

FaM-UNAM y CENIDIM-INBA

ASESOR PRÁCTICO: ALEJANDRO P. SALCEDO AVENDAÑO

CIUDAD DE MÉXICO, 2018



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

Mi eterno agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme las puertas y a través de sus infinitas virtudes, brindarme la gran oportunidad de crecer como persona, formándome en torno a mi pasión y desarrollando en mí una visión social y cultural con la que me siento orgulloso de decir “Por mi raza hablará el espíritu”.

Dedico este texto a todos los maestros que con su entrega fueron parte esencial en mi formación, la responsabilidad con la que ejercen la labor docente, augura un mejor futuro para las generaciones de estudiantes que año con año se gradúan. Especialmente agradezco a mi maestro Alejandro Salcedo por aceptarme durante toda la carrera y brindarme la confianza para evolucionar cada vez. De igual modo agradezco al maestro Guillermo Contreras por apoyarme en cada proyecto emprendido, por aceptarme y asesorarme en este proceso de titulación y por inspirarme como ejemplo dedicado a la música tradicional mexicana. Por haber sido parte fundamental en mi desarrollo, agradezco a los maestros: Roberto Ruíz Guadalajara, Margarita Muñoz, Iduna Cecilia Tuch, Rodrigo Lara, Francisco Viesca y René Báez. De igual modo dedico este trabajo a los maestros: Daniel García Blanco, Ramón Reyes, David Armas, Francisco Rafael Contreras y José Luis Cerón, por enseñarme y desarrollar en mí el amor por la Música mexicana.

Cuando era niño tenía la idea que había sido bendecido con la mejor familia del mundo, nada más cierto que eso, hoy agradezco los cimientos y la formación que cada uno de los que estuvieron cerca de mí se preocuparon por brindarme. Gracias a mi mamá Flor por darme la vida y siempre alentarme a tomar el camino de la música, apoyándome en cada paso dado y siendo un ejemplo por todas sus enseñanzas, su tenacidad para sacarnos adelante a mi hermano y a mí y sobre todo por el inconmensurable amor que siempre nos brinda. A mi papá Carlos por darme la vida y procurarme lo mejor, estando siempre pendiente de mi desarrollo personal y profesional. A mis abuelitos Carlos y Salud de quienes aprendí y disfruté del amor consentidor que sólo ellos eran capaces de dar. A mi tío Marco quien ha sido un

padre para mí, inspirándome y forjando valores indispensables que me han permitido desarrollar como un mejor ser humano. Le dedico de manera especial a mi hermano Leelean que con su espíritu indomable, carisma y todo su amor ha sido el sujeto de mi admiración desde los recuerdos más felices de mi infancia hasta la fecha, enseñándome además, el mejor ejemplo de perseverancia. A mis hermanas Estrella y Angélica a las que quiero con todo mi ser y de quienes aprendo la disciplina y el esfuerzo para realizar sus sueños día con día. A mis tíos Mauricio, Susy y Roger, que han sido parte muy importante en mi camino personal y musical, dándole alegría y unión a la familia.

Al amor de mi vida, mi esposa Cecilia. Fue en 2008 cuando decidimos confiar en volar juntos, mismo año en que tuve la fortuna de iniciar mi formación en la entonces Escuela Nacional de Música, contar con tu apoyo y compañía en cada momento de esta travesía, fue fundamental para la culminación de esta maravillosa etapa. Este logro es de ambos, gracias por la oportunidad de ser feliz a tu lado, te amo.

Toda mi gratitud a mis amigos, Rigo López, Francisco Rafael, David Armas, Mauricio Castroarenas, Felipe Hernández, Guillermo Soriano, Benjamín Soriano, Leonardo Echeverry, Sebastien Huet, Diego Sánchez y Héctor Ocampo, con quienes he compartido innumerables alegrías y que con todo su cariño me han enseñado a ser mejor persona.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo 1. La guitarra en Latinoamérica	8
1.1 Antecedentes de la guitarra en Europa y Latinoamérica	8
1.2 “Boom guitarrístico latinoamericano”	10
1.3 Trascendencia	12
Capítulo 2. Manuel María Ponce Cuellar	13
2.1 Semblanza	13
2.2 Manuel M. Ponce y Andrés Segovia	20
2.3 Suite en La menor (1929)	24
Capítulo 3. Julio Gentil Albarracín Montaña	33
3.1 Semblanza	33
3.2 Suite colombiana No. 2	34
Capítulo 4. Antonio Lauro Cutroneo	48
4.1 Semblanza	48
4.2 Música llanera - Joropo	50
4.3 Seis por derecho	51

Capítulo 5. Juan Leovigildo Brouwer Mezquida	54
5.1 <i>Semblanza</i>	54
5.2 <i>La ciudad de las columnas: Variaciones sobre "Pieza sin título No. 1" (2004)</i>	59
Capítulo 6. Eduardo Martín Pérez	71
6.1 <i>Semblanza</i>	71
6.2 <i>Son del barrio</i>	74
6.3 <i>Acrílicos en la sonrisa</i>	77
Capítulo 7. Julio Cesar Valenzuela Oliva	80
7.1 <i>Semblanza</i>	80
7.2 <i>Concierto del amor</i>	83
Conclusiones	93
Anexos	94
<i>Programa</i>	94
<i>Síntesis para programa de mano</i>	96
<i>Bibliografía y mesografía</i>	102

Introducción

Debido a sus características y modos en que se ha desarrollado la guitarra en el mundo, resulta uno de los instrumentos más ampliamente difundido entre músicos y más arraigado en el gusto del público en general.¹ Particularmente, en Latinoamérica, ha surgido una gran cantidad de ejecutantes y compositores en el ámbito académico. Sus aportes son reconocidos e interpretados alrededor del mundo. Están presentes constantemente en conciertos y fonogramas de dicho instrumento, así mismo forman parte del repertorio solicitado para el examen de ingreso de algunas escuelas de música y para poder participar en distintos concursos guitarrísticos.² Esta situación me motivó a hacer una revisión de periodos, momentos y diversos factores por lo que esta música para guitarra ha logrado situarse en un lugar privilegiado dentro del contexto de la *música de concierto*, llamada así entre otros términos.

Este texto está conformado por reseñas y análisis en obras guitarrísticas realizadas por compositores latinoamericanos durante el siglo XX y principios del XXI y con ello, aportar elementos que contribuyan a saber cómo estos compositores y sus obras han logrado trascender las fronteras latinoamericanas.

Los compositores seleccionados para este trabajo son: Manuel M. Ponce, Gentil Montaña, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Eduardo Martín y Julio Cesar Oliva. Todos ellos lograron amplia difusión por dos mecanismos: la mayoría de ellos, además de compositores han sido también intérpretes del instrumento, por lo que sus obras resultan totalmente idiomáticas, ya que fueron compuestas mediante la exploración experiencial, viviendo al máximo de diversos recursos técnicos y sonoros sobre el instrumento, de carácter solista, música de cámara y

¹ Historia de la guitarra clásica. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/historia-de-la-guitarra-.pdf>

² Guitarra clásica latinoamericana sigue siendo referente en el mundo. Bogotá D. C., 11 de junio de 2014 - Agencia de Noticias UN. <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/guitarra-clasica-latinoamericana-sigue-siendo-referente-en-el-mundo.html>

solista con orquesta de guitarras, mismas que demandan diversos recursos interpretativos debido a los distintos estilos con que fueron compuestas.³ Además de que el constante ejercicio con la guitarra propició, de alguna manera, el incorporar sonidos y músicas de sus regiones de origen, esto con un afán por mostrar y exaltar lo propio.⁴ Por otro lado, Manuel M. Ponce, además de por su talento, logró componer un amplio repertorio para este instrumento gracias a la cercanía y amistad que tuvo con Andrés Segovia y otros guitarristas, con los cuales pudo explorar varias posibilidades de la guitarra.⁵

³ Cabe mencionar que el amplio repertorio compuesto para este instrumento incluye también conciertos para guitarra y orquesta, como el *Concierto San Angel* del mexicano Gerardo Tamez, o los 11 conciertos para guitarra y orquesta del compositor cubano Leo Brouwer; así como también, gran diversidad de obra que combina las tímbricas de la guitarra con las diferentes familias instrumentales como: cuerda, aliento madera, aliento metal e incluso percusiones como *Marañón* del compositor veracruzano Ernesto Garcia de León.

⁴ EMILFORK, Nicolás: *Guitarra Clásica Latinoamericana del Siglo XX*. <https://www.elguillatun.cl/playlist/g02>

⁵ Díaz, C. y Díaz, D. (2003). *Ponce genio de México*.

Capítulo 1. La guitarra en Latinoamérica

1.1 Antecedentes de la guitarra en Europa y Latinoamérica

Durante el Siglo XVI, junto con los colonizadores, llegó la guitarra a América Latina, un instrumento en pleno desarrollo en Europa (particularmente en España) y que, derivado de esto, sufriría una serie de modificaciones en su estructura y sus órdenes de cuerdas a lo largo de dos siglos.⁶ Su incursión en Latinoamérica se dio de forma paulatina dentro de las costumbres de las sociedades indígenas y mestizas, acompañando distintos cantos y festividades populares hasta lograr un completo arraigo propiciando incluso el surgimiento de nuevos instrumentos propios en las distintas regiones, como las Jaranas en México, el Tiple en Colombia, el Cuatro en Venezuela y el Tres en Cuba, entre otros.⁷

Fue a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que se llevaron a cabo una serie de transformaciones a la guitarra para mejorar sus condiciones técnicas y sonoras, acercándose más a lo que hoy en día conocemos. Se le añadió una sexta cuerda, estableciendo la afinación que hasta nuestros días perdura: Mi – La – Re – Sol - Si - Mi.⁸ Se sustituyeron los órdenes dobles por simples, aumentó el tamaño del instrumento y otros cambios más en sus formas. Compositores e intérpretes como Fernando Sor, Dionisio Aguado, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Niccolò Paganini forjaban un mejor futuro para el instrumento dentro de la música de concierto, ampliando el repertorio con composiciones y adaptaciones propias para la guitarra.⁹ Al mismo tiempo, en diferentes regiones de Latinoamérica, comenzaban a fraguarse diversos movimientos de independencia que, al consumarse, trajeron consigo la necesidad de mostrar nuevos valores basados en enaltecer lo propio, con esto, la guitarra en

⁶ Historia de la guitarra clásica. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/historia-de-la-guitarra-.pdf>

⁷ Historia de la música Latinoamericana y los países latinos. <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/historia-de-la-musica-latinoamericana-y-los-paises-latinos/>

⁸ Vicente Gómez Martínez Espinel (1550-1624) sacerdote, escritor y músico español, modificó la estructura de la guitarra añadiendo una sexta cuerda grave a las cinco existentes hasta ese momento.

⁹ Historia de la guitarra clásica. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/historia-de-la-guitarra-.pdf>

Latinoamérica pasó de ser un instrumento que acompañaba el canto y las costumbres populares, a ser el instrumento por excelencia para llevar a cabo la divulgación de las nuevas expresiones culturales.¹⁰

Con los valiosísimos aportes de compositores como Manuel de Falla (1878-1937), Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982) y Joaquín Rodrigo (1901-1999), entre otros, y con intérpretes como Miguel Llobet (1878-1937), Narciso Yepes (1927-1997) y sobre todo Andrés Segovia (1893-1987) se logró, durante la primera mitad del siglo xx, la consagración de la guitarra en todos los ámbitos.¹¹ Fue justo Andrés Segovia, tras conocer al mexicano Manuel Maria Ponce y ver su gran talento, quien le exhortó a componer música para guitarra, poniendo al servicio del compositor los recursos técnicos que Segovia había desarrollado; así logró obras de magnífica calidad que formaron parte fundamental del repertorio interpretado por Segovia en sus innumerables giras de conciertos, obras que hoy día siguen vigentes y son reconocidas a nivel mundial.¹² Al igual que Manuel M. Ponce, otro latinoamericano desarrollaba un lenguaje compositivo en torno a la guitarra: el brasileño Heitor Villa-Lobos, prolífico compositor cuya obra guitarrística se convirtió en una gran herramienta pedagógica, ya que abordaba distintos aspectos técnicos, además de siempre incorporar abiertamente las raíces musicales de la vasta cultura brasileña, convirtiéndose en uno de los precursores de esta forma de componer.¹³

Para la segunda mitad del siglo xx se fortaleció esta corriente, es decir, la creación de repertorio ex profeso para la guitarra de concierto a partir de imbricar nuevas tendencias de la música contemporánea con los sonidos de cada región con el propósito de mostrar y enaltecer las diferentes culturas latinoamericanas. Compositores e intérpretes como Leo Brouwer (Cuba), Agustín Barrios (Paraguay), Alirio Díaz (Venezuela), Antonio Lauro

¹⁰ Historia de la música Latinoamericana y los países latinos. <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/historia-de-la-musica-latinoamericana-y-los-paises-latinos/>

¹¹ Historia de la guitarra clásica. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/historia-de-la-guitarra-.pdf>

¹² Díaz, C. y Díaz, D. (2003). *Ponce genio de México*.

¹³ Heitor Villa-Lobos: *Un gran compositor sudamericano*. <http://www.pianored.com/villalobos.html>

(Venezuela), Gentil Montaña (Colombia), Ernesto García de León (México), Gerardo Tamez (México) y Eduardo Martín (Cuba), lograron desarrollar un estilo propio a partir de explorar formas musicales tradicionales y nuevas tendencias académicas de carácter contemporáneo.

Podríamos concluir que, debido al proceso de desarrollo que tuvo la guitarra durante los últimos cinco siglos, con mayor fuerza en los dos más recientes, las coincidencias históricas experimentadas por los pueblos latinoamericanos, provocaron una especie de “química” entre sociedad e instrumento, que favoreció, al correr de los años, un gran involucramiento del músico latinoamericano con el instrumento, propiciando búsquedas que derivaron en hallazgos idiomáticos respecto a la música, que han impactado a nivel mundial. Todo esto ejemplificado en composiciones realizadas en distintos puntos geográficos del continente, de las cuales escogí algunas que cumplan el propósito de mi titulación y puedan servir de base para contribuir en la justipreciación de la música latinoamericana de guitarra.

1.2 “Boom guitarrístico latinoamericano”

La “época de oro” de la guitarra ha sido considerada desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, gracias al gran desarrollo que tuvo en diferentes partes del mundo y que coincidió con algunos momentos fundamentales de muchos países latinoamericanos. Dado esto, los compositores de la época, así como su música, se vieron influenciados por las corrientes sociales y culturales que estaban ocurriendo en ese entonces: los diferentes movimientos de revolución y el posterior periodo de nacionalismo, que en muchos casos se dio principalmente durante la primera mitad del siglo XX.¹⁴ Es justo por la influencia del periodo nacionalista (en donde se pretende crear nuevas obras partiendo del folclore, sonidos y expresiones reconocidos como propios de identidad en cada región) que surgen en América Latina compositores interesados en mostrar su folclore dentro de un contexto de música académica y de gran nivel interpretativo.

¹⁴ Historia de la música Latinoamericana y los países latinos. <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/historia-de-la-musica-latinoamericana-y-los-paises-latinos/>

Estamos entonces frente a una serie de compositores que compartieron entre sí procesos de desarrollo social y musical parecidos, derivados en parte de las semejanzas existentes entre los países de la región, que propusieron y lograron establecer un lenguaje guitarrístico propio, sentando un precedente que se convirtió en referente en todo el mundo hasta nuestros días y que, por ello, nos hace pensar en un denominado *“Boom guitarrístico latinoamericano”*.

En esta generación situamos a los compositores que desarrollaron su obra durante la segunda mitad del siglo xx como Leo Brouwer, Gentil Montaña, Eduardo Martín, Antonio Lauro, Alirio Díaz y Manuel Barrueco así como los mexicanos Julio Cesar Oliva, Gerardo Taméz y Ernesto García de León. No podemos dejar de mencionar que dichos compositores siguieron con el camino planteado a principios del siglo por Manuel M. Ponce, Heitor Villalobos y Agustín Barrios, quienes se pueden considerar como los precursores de este movimiento.

Es preciso reiterar que este fenómeno social de *“enaltecimiento de lo propio”* que encuentra su precedente en el nacionalismo, lo cual se dio también, de forma paralela, en otras artes como la literatura, con escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Juan Rulfo, entre otros, a quienes se les considera los precursores del *“Boom Latinoamericano”* en literatura, en el que se tenía como principal característica de escritura el *“realismo mágico”*.¹⁵ Así entonces, el movimiento en la música, particularmente en la guitarra, cuenta también con características específicas, como podrían ser la inclusión de temas, ritmos o imitaciones populares, pero con el tratamiento de las distintas corrientes y formas musicales, y expresadas mediante un lenguaje de alto nivel técnico e interpretativo. Dichas características las veremos reflejadas más adelante en la presentación de las obras.

¹⁵ La literatura latinoamericana y el Boom. <https://www.iberlibro.com/libros/literatura-latinoamericana-boom.shtml>

1.3 Trascendencia

La importancia de este “*Boom guitarrístico latinoamericano*” radica en la trascendencia de sus aportes a nivel mundial ya que, sin el afán de sonar pretencioso, considero que estos compositores lograron con sus obras atraer la atención desde distintos puntos geográficos del mundo, para admirar las diferentes culturas musicales en ellas proyectadas y con esto el posterior deseo por interpretarlas. Si bien es cierto que este fenómeno de “adopción de la música popular”, dentro de las culturas europeas, se ha dado cada vez con más frecuencia, tanto en música instrumental, de cámara y orquestal, aún no tiene la fuerza que la guitarra tuvo al ser precursora.

Ejemplo de esto es el gran Manuel M. Ponce, quien en su prolífica carrera compuso una vasta cantidad de obras para conjuntos de música de cámara y piano; sin embargo, son sus obras para guitarra las que le dieron el reconocimiento a nivel mundial tanto en Latinoamérica con su “Concierto del sur”, como en Europa con “Variaciones y Fuga sobre la Folia” y “Sonatina meridional”, entre muchas otras, obras que hoy en día son parte del repertorio indispensable en gran parte del mundo.

Desde entonces el desarrollo de la guitarra en Latinoamérica ha continuado con cada vez más compositores que incorporan en sus obras diferentes características propias de su folclore, mezclándolas con las distintas corrientes musicales e innovaciones producto de la interacción permanente y el intercambio cultural que se ha establecido entre los músicos de los cinco continentes, logrando así una gran diversidad tanto en repertorio como en las agrupaciones mismas (ya que ha pasado de ser solista o acompañamiento a formar ensambles con identidad propia como lo son las orquestas de guitarras, cuartetos, octetos, etcétera).

Capítulo 2. Manuel María Ponce Cuellar

2.1 Semblanza

Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882, pero debido a los acontecimientos políticos que su padre Felipe de Jesús Ponce de León tenía que sobrellevar, lo llevaron a él y a su familia a radicar a Aguascalientes; es así como Ponce consideró a este estado como su patria chica.¹⁶

Fue el menor de los 12 hijos del matrimonio Ponce Cuellar, y debido a que su madre, María de Jesús Cuellar poseía un gran temperamento artístico, logró que Manuel a los 6 años comenzara a recibir clases de solfeo de una hermana y dos años más tarde de piano con el Lic. Cipriano Ávila.¹⁷ A los 8 años de edad escribió lo que sería muy probablemente su primera obra musical: *La marcha del sarampión*, tras haber padecido esa enfermedad; 2 años después ingresa al coro del Templo de San Diego, donde su hermano mayor, Antonio, era sacerdote, y en 1898 se convirtió en organista del mismo lugar.¹⁸

Para el año de 1900, Ponce ya contaba con varias composiciones para piano y, para ampliar sus conocimientos, se traslada a la capital, hospedándose en la casa del maestro español Vicente Mañas, quien era pianista y que en su casa contaba con una academia de música donde el maestro Eduardo Gabrielli daba clases de armonía, importante personaje en la vida de Ponce, ya que fue el primero en recomendarle que fuera a estudiar a Italia, e incluso le ofreció hacerle una carta de recomendación para reunirse con el maestro Marco Enrico Bossi y perfeccionar su música.¹⁹

En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, pero permaneció poco tiempo ya que consideraba que perdía el tiempo debido a que lo que le enseñaban él ya lo sabía, es así

¹⁶ Díaz, C. y Díaz, D. (2003). Ponce genio de México.

¹⁷ ORTA, Velásquez Guillermo: Breve historia de la música en México.

¹⁸ Díaz, C. y Díaz, D. (2003). Ponce genio de México.

¹⁹ MONCADA, García Francisco: Grandes músicos mexicanos.

como regresa a Aguascalientes como profesor de la Academia de Música de ese estado y abre su propia academia, todo esto en el año de 1903, paralelamente realiza también una pequeña gira de conciertos por varios estados de la República.²⁰

En diciembre 1904 se traslada a Europa con el deseo de estudiar con Marco Enrico Bossi, pero éste lo considera algo anticuado en su estilo musical y le dice a Ponce: “En 1905 se debe escribir música 1905, inclusive música de 1930, pero jamás música 1830”,²¹ sin embargo le sugiere que estudie cursos superiores de música en el Liceo de Bolonia, en Italia. Ahí toma clases de piano con Luigi Torchi y composición con Cesare Dall’ Olio, quien fuera también maestro de Puccini. En este periodo Ponce escribió obras para piano de identidad nacional como la *Balada mexicana*, donde se basa en la canción popular “Me he de comer un durazno”, también escribe las *Rapsodias Mexicanas* y una *Barcarola Mexicana*, todas con sello romántico. Posteriormente viajó a Alemania, donde estudió en 1906 en el Conservatorio Stern la carrera de piano y recibió cátedra de Martin Krause, quien fuera discípulo de Liszt, figura que Ponce admiraba enormemente.²²

En 1907 regresa a Aguascalientes para seguirse desarrollando, esta vez mas como intérprete que como compositor, y un año después ingresa nuevamente al Conservatorio para ocupar la cátedra que daba el pianista Ricardo Castro, formando un grupo de alumnos entre los que destaca Carlos Chávez. En 1909 escribió una pieza de piano para la mano izquierda a la que tituló “Malgré tout” (A pesar de todo) en honor del escultor Jesús F. Contreras, quien en un accidente de fundición perdió la mano derecha. En los próximos años Ponce, dedicado a la pedagogía, realiza en 1912 un concierto con sus alumnos donde con un programa sobre la música de Debussy, Carlos Chávez toca la famosa obra “Claro de luna”. Un mes después estrena en el teatro Abreu su obra *Concierto para piano y orquesta* con la dirección de Julián Carrillo, y en ese mismo año publica sus *Cinco canciones mexicanas* arregladas para piano solo.

²⁰ Díaz, C. y Díaz, D. (2003). Ponce genio de México.

²¹ MORENO, Rivas Yolanda: Rostros del Nacionalismo en la música mexicana.

²² MONCADA, Garcia Francisco: Grandes músicos mexicanos.

Entre las canciones populares que Ponce realizó, destaca sin duda “Estrellita”, publicada en 1914 y de la cual no recibió centavo alguno ya que, por un descuido técnico en los derechos de autor, no se registró la obra a su nombre²³. Ese mismo año realizó en el Teatro Nacional el memorable concierto de Música Popular Mexicana que, si bien escandalizó a los ardientes defensores de lo europeo, vino a constituir un hito fundamental en la historia de la canción nacional.

Con esta valiosa actividad de promoción de la música de su país y con melodías como “Estrellita”, “A la orilla de un palmar”, “Alevantate”, “La pajarera”, “Marchita el Alma” y “Una multitud más”, Ponce ganó el honroso título de “Creador de la canción mexicana moderna”. También, fue el primer compositor mexicano de música popular que proyectó su música al extranjero.²⁴

Ponce siempre trató de representar los ideales sociales de la Revolución Mexicana, lo que le trajo como consecuencia el exilio en 1915, por haber apoyado el gobierno de Victoriano Huerta quien después fuera vencido. Se refugió en Cuba en compañía de otros intelectuales y músicos. Esta experiencia fue beneficiosa para el compositor mexicano, ya que tuvo la oportunidad de descubrir la música cubana junto con su variedad de ritmos y colores, lo que reflejó sin duda en sus composiciones, como la *Suite cubana*, *Guateque*, *Elegía de la ausencia* y la *Sonata para violonchelo y piano*.²⁵

En 1917, mientras se encontraba en Cuba, Ponce fue invitado en México como profesor del Conservatorio, por lo que regresa nuevamente a su país. En el barco que lo traía de regreso conoció a la que sería su compañera sentimental, Clementine Maurel, de origen francés y mejor conocida como “Clema”, y a la que dedicaría la mayor parte de su obra, con ella contrajo nupcias el 3 de septiembre de ese mismo año. Clema tenía voz de soprano, por lo

²³ MAL.STROM, Dan: Introducción a la música mexicana del S.XX.

²⁴ Díaz, C. y Díaz, D. (2003). Ponce genio de México.

²⁵ *Ibidem*

que llegó a actuar en compañía de su esposo presentándose como solista con la Orquesta Sinfónica de México en las temporadas de 1930 y 1935.²⁶

En 1923 Ponce conoció a Andrés Segovia, con quien entabló una gran amistad. Fue Segovia quien lo animó a componer para guitarra. El 25 de mayo de 1925, Ponce, siendo ya un maestro reconocido, habiendo triunfado en México, Cuba y Nueva York, se embarca junto con su esposa Clementina rumbo a Francia para tener contacto con la vanguardia de la música y para revisar y ampliar su técnica en la composición. Para poder efectuar este viaje consiguió una comisión de la Secretaría de Educación, para el estudio sobre “Las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos: Pedagógico, folclórico, etc., así como los procedimientos que se siguen para recoger y clasificar los cantos populares”.²⁷

En Francia, fue alumno de Paul Dukas en su cátedra de la Escuela Normal de Música de París. Dukas tuvo en él una importante influencia musical, es también en la cátedra de Paul Dukas donde Ponce conoció al compositor Joaquín Rodrigo, quien al respecto mencionó lo siguiente:

Conocí a Manuel Ponce en el año de 1927 en la clase de composición de Paul Dukas, y aunque él era bastante mayor que yo, muy pronto nos unió una buena amistad.

Era un hombre de un trato amable y dispuesto siempre a prestar un servicio o un favor. Fui testigo en aquella inolvidable clase que duró algunos años, de la presentación de algunas de sus composiciones de las que guardo, todavía, el más feliz recuerdo, su música siempre jugosa, siempre sincera, siempre de la mejor calidad, se manifestaba una vez más. También colaboré en alguna ocasión en una revista musical que él editaba y dirigía. Después ya nos separamos, pues él regresó a México y yo a España.

²⁶ MONCADA, García Francisco: Grandes músicos mexicanos.

²⁷ Otero, C. (1981). *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México.

En 1927 Ponce forma la edición de la revista musical en París llamada: *La Gaceta Musical*, a la cual se refiere Rodrigo en su comentario. Es la primera revista musical en castellano que se publica en Francia. Participaron sus compañeros de clase, su maestro Paul Dukas y Manuel de Falla, entre otros. El primer número de esta gaceta sale el primero de enero de 1928²⁸.

Cuando la situación económica de Ponce en Francia se vuelve insostenible, el compositor mexicano decidió abandonar sus estudios en la cátedra de Paul Dukas en la Escuela Normal de Música de París, la cual tenía un costo de 250 francos al mes. Al enterarse de esta intención, Dukas le escribió una carta que nos permite conocer un poco mejor la relación entre estos dos compositores:²⁹

Mí querido Ponce:

Estoy sinceramente desolado y quisiera saber la razón que lo ha movido a abandonar mi curso. Espero sin embargo que sus asuntos mexicanos se arreglen lo más pronto posible. No obstante yo hago votos muy cordiales para sus triunfos personales más que para aquellos que pudiera obtener de la Escuela Normal.

Desde hace tiempo considero que los pocos consejos que yo le puedo dar para las composiciones que usted crea van dirigidos más a un colega que a un alumno.

Usted me hará más falta como oyente, que lo que usted me pueda extrañar a mí como profesor.

Y en lo que me concierne personalmente, mi clase le estará siempre cordialmente abierta como si fuera su propia casa.

²⁸ *Ibíd*

²⁹ *Ibíd*

Por otro lado, acerca de sus relaciones con M. Mangeot, a quién yo he hablado acerca de sus decisión, es una simple cuestión de ponerse de acuerdo con él, que me parece dispuesto a facilitarle todo lo que usted quiera.

Reflexione acerca de ello y si su determinación es que no puede regresar o cualquier cosa que usted resuelva, esté seguro que siempre cuenta con mi afecto y simpatía.

Paul Dukas

Después de recibir esta carta Ponce decide inscribirse como oyente para continuar en la cátedra y en julio de 1932 termina su curso obteniendo la licencia de composición, Paul Dukas le otorgó la calificación de 30 en lugar del convencional 10 y al respecto declaró:

“Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace largo tiempo no pueden ya ser clasificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulo en otorgarle una calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal.”³⁰

Tras terminar sus estudios en la Escuela Normal de París, Ponce regresó a México donde le ofrecieron las plazas de historia de la música y de piano en el Conservatorio Nacional; Ponce aceptó a pesar del bajo salario. En mayo de 1933, Ponce fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música.

³⁰ *Ibidem*

En 1941 Ponce hizo un viaje a Uruguay donde lo esperaba Andrés Segovia. Tuvo una buena recepción por parte de los uruguayos y estrenó el 4 de octubre su *Concierto del Sur* con gran éxito. Después de esto, Ponce y Segovia fueron a Argentina, donde Ponce dictó conferencias y Segovia interpretó el *Concierto del Sur*, posteriormente fueron a Chile. El *Concierto del Sur* fue estrenado en México en 1944.

En 1945 Ponce fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música. Fue uno de los líderes entre los músicos mexicanos de su generación y dio un impulso primordial al desarrollo de un estilo nacionalista mexicano. A lo largo de su vida, Ponce abordó una considerable variedad de géneros y estilos; desde el romanticismo de sus primeros trabajos para piano, el impresionismo, el nacionalismo y el uso de temas mexicanos populares, y produjo, en su época tardía, algunos de los trabajos más significativos del modernismo latinoamericano.

Manuel M. Ponce murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 a la edad de 66 años.

2.2 Manuel M. Ponce y Andrés Segovia.³¹

Hablar de Manuel M. Ponce y sus composiciones, especialmente para guitarra, es hablar de su complicidad con Andrés Segovia; ambos mantuvieron una amistad a lo largo de muchos años hasta la muerte de Ponce.

Dicha amistad nace en el año 1923, cuando Segovia ofrece un recital en México y Ponce asiste a dicho concierto, dedicándole una reseña en un diario nacional “*El Universal*” del 6 de mayo de 1923:

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

Con estas líneas podemos darnos una idea de la impresión positiva que causó en Ponce el recital de Segovia, quien era un promotor de la guitarra entre los compositores contemporáneos. Al respecto, en el artículo de *El Universal*, Ponce escribió lo siguiente:

“Andrés Segovia es un inteligente y valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra. Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y de esta manera, enriquece día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra [...]”

³¹ Para la presentación de este capítulo se utilizó como fuente principal: Otero, C. (1981). *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México. Las citas textuales son extraídas de la misma fuente.

Segovia trató de unir a Ponce a ese grupo de compositores que escribía para la guitarra y le pidió que compusiera alguna obra para este instrumento. El compositor mexicano escribió con prontitud su “*Allegretto quasi una serenata*”. En el manuscrito se lee “De México para Andrés Segovia”, obra que dejó maravillado a Segovia. Unos meses más tarde Ponce incluyó esta obra como tercer movimiento de su “*Sonata Mexicana*” la cual envió a Andrés Segovia junto con un arreglo para guitarra de “*La Valentina*”.

Tras este éxito, en 1924 Segovia escribió desde París a Ponce animándolo a escribir más piezas para guitarra:

[...] Viendo todo este grupo que va enaltecendo mi bello instrumento pienso cada vez con más gratitud en los primeros que acudieron a mi llamamiento, es decir, en Torroba y en usted, nuevamente quiero darle mis más sincerísimas gracias.

Pero no crea que quiero limitarme a la Sonata y a la ingeniosa Valentina, vuelvo a usted para solicitar más cosas, porque todas son necesarias para mis numerosos conciertos y en todos ellos quiero ver el nombre de usted.

Celebraría recibir alguna otra cosa suya. ¿Se animará? Adiós, le abraza su buen amigo, que le quiere y le admira.

Andrés

De esta manera comenzó la duradera amistad entre Ponce y Segovia, la cual tuvo fuertes consecuencias en la vida de Ponce, ya que en momentos de necesidad Segovia envió dinero a Ponce, además de realizar una gira a Sudamérica juntos y Segovia colaboró en la revisión y publicación de las obras para guitarra del compositor.

El 25 de mayo de 1925 Ponce se embarca con su esposa Clema a Francia, donde estudiaría con Paul Dukas en la Escuela Normal de París, es ahí donde la fuerte amistad de Segovia y

Ponce se consolida. La colaboración entre ambos artistas siguió hasta que la muerte los separó. Sin embargo, esta amistad quedó reflejada en la vasta correspondencia entre Ponce y Segovia. El mismo Ponce habla de su amistad con Segovia en una carta que escribe a su esposa en febrero de 1933, cuando regresaba por mar de París a México junto con Segovia:

*[...] No tengo con que pagar a Andrés todas sus finezas, la paciencia, la bondad, con las cuales me trató y me sigue tratando. Escríbele unas líneas dándole las gracias por sus bondades infinitas para conmigo. Realmente, un amigo así, es un tesoro más precioso y raro que el radio en las profundidades de la tierra... Pensamos seguir mañana mismo para la capital. Te quiero y te mando mil besitos,
Manuel*

La obra para guitarra de Ponce abarca diversos ámbitos, entre sus obras para guitarra hay sonatas, canciones arregladas para guitarra, preludios, las Variaciones y fuga sobre el tema de las folías de España, una sonata para clavecín y guitarra, la Sonatina meridional, el Concierto del Sur para guitarra y orquesta entre otras obras.

Para Segovia, Ponce fue el compositor más importante de entre aquellos a los que pidió que compusieran obras para guitarra. Al respecto, el guitarrista menciona en un artículo publicado en la revista “Guitar Review” lo siguiente:³²

“Él la levantó (refiriéndose a la guitarra) sobre la escasa altura artística en que se hallaba. Al lado de Turina, Falla, Manén, Castelnuovo, Tansman, Villa-Lobos, Torroba, etc., más copiosamente que todos juntos, emprendió su noble cruzada con ánimo de liberar a la bella prisionera. Gracias a él, como a los que

³² *Ibidem*

dejo nombrados, quedó la guitarra rescatada de la música escrita sólo por guitarristas.”

Por la muerte del compositor mexicano el 24 de abril de 1948, el 18 de mayo del mismo año Segovia escribió una carta a Clementina con la cuál muestra su apoyo a la viuda y reafirma su amistad con Ponce.³³

Mi queridísima Clema:

Estaba aguardando a que tu dolor se suavice un poco para escribirte esta carta. Lo irremediable de la pérdida y su enorme significación para tu vida, han de obligarte forzosamente a resignarte sin olvidar...

El querido ausente gozará en delante de una vida espiritual en tu corazón, libre de los martirios que sufrió en la realidad. Y tú acabarás por sonreír filialmente a ese santo recuerdo...

En fin, Clemita: No necesito expresarte la pena que tendré toda mi vida de que Manuel me haya precedido en el tránsito a la Eternidad.

Manuel era para mí el Amigo, el Maestro, y el Hermano ideales. No tenerlo en este mundo como apoyo espiritual, como confidente y como guía, es profundamente doloroso para mí. Tampoco necesito decirte que el cariño que yo sentía por él ha sido siempre, es y será extensivo a ti.

*Un abrazo apretado y el cariño fraternal de
Andrés*

³³ *Ibíd*

2.3 Suite en La menor (1929)

La amistad y complicidad entre Ponce y Segovia trajo consigo un sin fin de secretos, muchos de los cuáles no fueron conocidos hasta la muerte de ambos, es el caso de múltiples composiciones guitarrísticas, algunas de las cuales Ponce firmó con el nombre de otros artistas. Una de estas obras es la Suite en La menor, que fuera atribuida por muchos años al laudista alemán del siglo XVIII, Silvius Leopold Weiss. En el trabajo de edición, revisión y notas que Raúl Zambrano Ponce realizó sobre la *Suite en La menor* en 2012,³⁴ propone que la realización de esta suite se dio durante 1929, entre el término de la *Sonata Romántica* (1928) y el principio de las *XX Variations sur de la "Folia de España" et Fugue* (1930), basado esto en las cartas enviadas entre Ponce y Segovia desde diciembre de 1929 y durante 1930, ya que el manuscrito original que Ponce enviara a Segovia se perdió junto con otras obras importantes en 1936, en el comienzo de la Guerra Civil Española, cuando Segovia se vio obligado a abandonar su departamento; sin embargo, la suite perdura gracias a una grabación de la misma realizada por Segovia el 6 de octubre de 1930.

La *Suite en La menor* fue compuesta durante la estadía de Ponce en la Escuela Normal de Música de París, cuando Segovia le pide que realice una composición al estilo antiguo pero sea firmada bajo otro nombre, esto con el fin de evitar la reiterada aparición de su nombre en los programas que el guitarrista presentaba. Fue entonces que ambos decidieron atribuirle dicha composición a Leopold Weiss. Segovia la presentó en diversos escenarios de Europa y tuvo acertadas críticas de los expertos. Todo esto se conoce gracias a las cartas que se escribían entre ambos, donde Segovia le relata el éxito que ha tenido la obra que todos creen pertenece al famoso laudista. Después de esta obra, llegó una segunda: *Suite en re mayor* para guitarra, que le atribuyeron al compositor italiano del siglo XVII, Alessandro Scarlatti. Gracias a estas cartas es que se sabe mucho de la historia entre ambos músicos. En alguna ocasión, Segovia le comenta a Ponce que quisiera incluir en sus programas la

³⁴ Zambrano, Raúl. Suite en la menor (transcripción de la grabación realizada el 6 de octubre de 1930 por Andrés Segovia, comparada con una mínima historiografía de las ediciones de la obra). Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. UNAM 2012

auténtica autoría de la Suite en la menor, sin embargo, esto les traería grandes problemas, ya que la obra había sido grabada en un disco, por lo que resultaba difícil revelar esta verdad.

Cuando Ponce falleció y los secretos de esas piezas quedaron sin revelarse, Carlos Vázquez — heredero de Ponce— viajó, casi veinte años después, a España y conoció a Segovia, quien le contó la historia, misma que pudo conocer a través de toda la correspondencia enviada por al compositor mexicano. El guitarrista le aseguró que publicaría sus memorias y en ellas revelaría la verdad sobre aquellas obras que fueron firmadas con otros nombres, pero eso no sucedió. Así que en 1989 Vázquez autorizó al compositor Miguel Alcázar la publicación de toda la correspondencia que Ponce recibió de Segovia, quedando al descubierto aquel secreto que hoy se conoce internacionalmente.

En la *Suite en La menor*, estamos frente a un Ponce en plena madurez de 46 años, en los que ha desarrollado una forma de composición propia incorporando las diferentes corrientes adquiridas en Europa, Cuba y México. Así mismo sus composiciones para guitarra fueron desarrollándose desde 1925, año en que fue su primer acercamiento a la escritura para este instrumento, con su *Sonata Mexicana*, hasta la fecha en que fue realizada esta *Suite*, en la que retoma una estructura musical proveniente del barroco con el tratamiento propio de la época.

Por lo anterior, Manuel M. Ponce aparece como el primer compositor en este texto, ya que establece un puente entre los compositores europeos como Federico Moreno Torroba, Manuel de Falla, Joaquín Turina y Joaquín Rodrigo, que venían propiciando el principal desarrollo de la guitarra, y los otros compositores que se presentan también en este escrito y que junto con Ponce representan el mencionado “Boom guitarrístico Latinoamericano”, cada uno desarrollando su propia forma y estilo de composición.

La suite está estructurada en cinco movimientos:

Prélude.

Allemande.

Sarabande.

Gavotte I-II.

Guigue.

Prélude

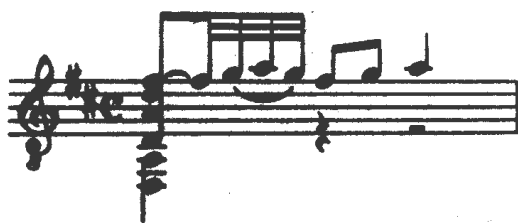
El preludio es una forma musical con orígenes de improvisación ya que era utilizado principalmente con la finalidad de conocer la afinación y temperamento en el que se encontraba el instrumento que se iba a ejecutar. Posteriormente se estableció como una obra que antecedió a otra más extensa o un grupo de piezas, con la función principal de establecer elementos como la tonalidad en la que se desarrollaría el discurso musical.

En este movimiento el compositor adapta la esencia del preludio mediante una progresión armónica, en un primer momento en forma descendente partiendo de Am (primer grado de la tonalidad en la que se realizará toda la suite) moviéndose hacia Gm, F, Em y Bm, antes de regresar a Am. Guitarrísticamente, esto permite un vasto recorrido a través del diapasón del instrumento, mediante frases construidas a lo largo de dos compases en 3/4 y con movimiento melódico por grado conjunto, posteriormente a través de arpeggios.

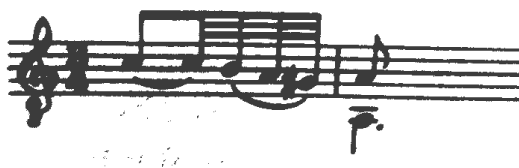
En el aspecto formal, este movimiento está escrito sobre la tónica y modula al quinto grado, para concluir con el regreso a la tonalidad como es tradicional en la estructura de las danzas barrocas, cabe mencionar que para este aspecto armónico el maestro Ponce hace uso del Pedal en el bajo, mientras melódicamente continúa con la conducción característica en este movimiento.

El enlace entre frases es otra característica de este movimiento. En su edición, Raúl Zambrano se propone la transcripción en un compás de 3/4 argumentando que la figura de enlace da la sensación de estar pensado en subdivisión binaria tomando el segundo octavo para hacer una especie de anacrusa a la siguiente frase (cabe mencionar que Ponce utiliza esta misma figura en la *Suite en Re mayor*, lo que afirma la propuesta de Zambrano):

Ej. Suite en Re mayor:³⁵



Propuesta de transcripción de la Suite en La menor:



Lo cierto es que al momento de interpretar existe un indiscutible acento ternario precedido de una anacrusa de tres notas mediante el cual se desenvuelve todo el preludio.

Allemande

La Alemanda es una danza barroca de origen alemán, carácter moderadamente lento, métrica binaria y frases anacrúscas, su textura está basada en imitaciones o repeticiones de sus frases caracterizadas por su claridad.

³⁵ Zambrano, Raúl. Suite en la menor (transcripción de la grabación realizada el 6 de octubre de 1930 por Andrés Segovia, comparada con una mínima historiografía de las ediciones de la obra). Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. UNAM 2012

En el siguiente fragmento, correspondiente a los primeros 2 compases, se muestra cómo el maestro Ponce adapta estos elementos estructurales en el segundo movimiento de esta suite:



Armónicamente, el compositor respeta, como en todos los movimientos de la suite, la estructura tradicional de las danzas barrocas, es decir, que está escrito sobre la tónica y modula al quinto grado para concluir con el regreso a la tonalidad. La característica armónica de este movimiento es una inflexión al III grado (G), durante el desarrollo en la segunda parte de esta obra, dicha inflexión también es muy común en las danzas barrocas escritas en modo menor.

Sarabande

La Zarabanda es una danza barroca de origen español, se caracteriza por una escritura tética en compás de 3/4 y un *tempo* lento. Tiene un ritmo característico que consiste en combinar una negra con una blanca, orientando ligeramente la acentuación hacia el segundo tiempo.

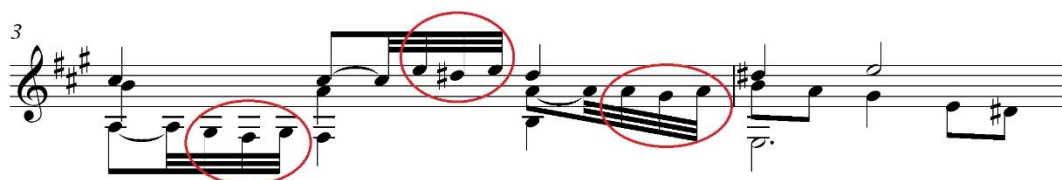
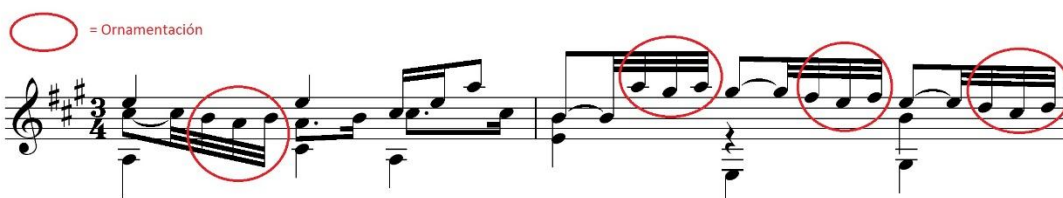
Sobre esta estructura, Ponce realiza el tercer movimiento de esta suite, conservando cada uno de los elementos antes mencionados: escritura tética, compás ternario, tempo lento, al igual que la estructura armónica característica de las danzas barrocas ya comentada con anterioridad. Las características principales de este movimiento son:

- La tonalidad. Es importante resaltar este aspecto, ya que ésta se desarrolla sobre la tonalidad de La mayor, generando un contraste importante respecto al resto de los movimientos que están escritos en modo menor (a excepción de la *Gavota II*, del cuarto movimiento).

- La polifonía. A diferencia de los primeros movimientos, que cuentan con una sola línea melódica con acompañamiento (principalmente en el bajo), esta obra utiliza un lenguaje polifónico escrito a dos voces con un acompañamiento, otorgándole un papel protagonista a la conducción melódica de ambas voces.



- Ornamentación. Finalmente, el uso de este recurso es quizás la característica más importante en este movimiento. La ornamentación (que consiste en realizar adornos sobre una línea melódica, sin ser parte imprescindible de ella) tuvo su máxima expresión durante el barroco, es por esto que Ponce retoma este recurso bajo una notación específica, con la aparente intención de imitar esta técnica.

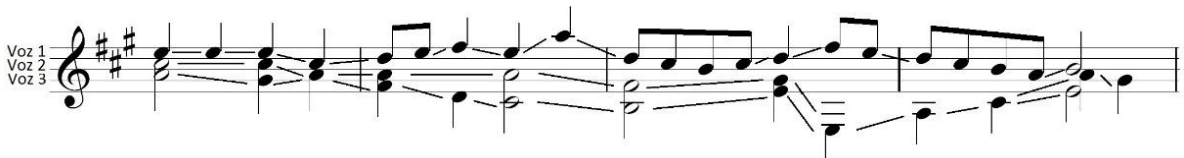


Gavotte I-II

La Gavota es una danza de origen francés, fue adoptada y utilizada como una de las piezas instrumentales durante el periodo barroco. Musicalmente se caracteriza por el empleo de frases anacrúsicas, escritas sobre un compás binario y un *tempo* andante, es decir, más rápido que los movimientos anteriores en esta suite.

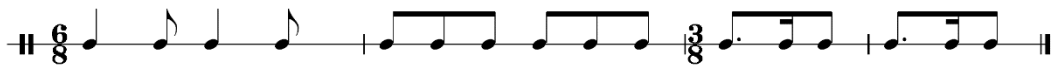
Al igual que en los movimientos previos, Ponce se apega a las características esenciales de la danza para desarrollar su discurso musical, siempre aprovechando las virtudes idiomáticas del instrumento, así como una excelente técnica para la realización de enlaces y conducciones melódicas y armónicas.

La característica particular de este movimiento radica en la composición de una segunda *Gavotte* breve escrita en modo mayor, que se interpreta al finalizar la primera (escrita en modo menor), como elemento de variación en la danza, posteriormente concluye con el regreso a la primer *Gavotte*. Este recurso también era muy común en las *suites* barrocas del siglo XVIII. La característica de esta segunda *Gavotte* es que, al igual que la *Sarabande*, está escrita de forma polifónica, esta vez a tres voces, por lo que resulta de vital importancia la conducción de las mismas en esta obra.



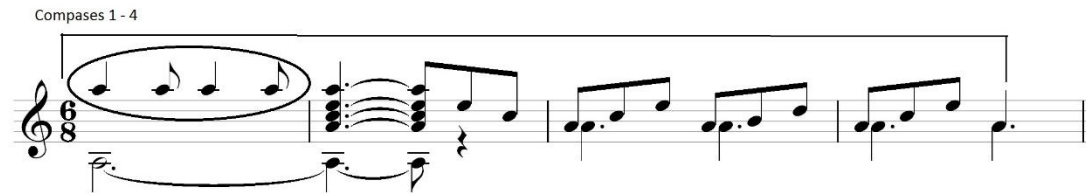
Guigue

La Giga es una danza barroca de carácter contrapuntístico, con tempo vivo y escrita en compás de 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8. Una de las características principales de esta danza es una rítmica que consiste en combinar una figura de mayor duración, seguida de otra de menor, asemejando un salto en la danza. Ej.



Esta característica rítmica es utilizada por Ponce en diferentes pasajes de la obra, a continuación dos ejemplos:

Compas 1 - 4



A musical score for four measures in 6/8 time. The first measure contains a half note, which is circled in red. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third and fourth measures contain eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Compas 49-52



A musical score for four measures in 6/8 time. The first measure contains a half note, which is circled in red. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third and fourth measures contain eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Para ejemplificar el otro elemento distintivo de esta danza: el carácter contrapuntístico, nos remitiremos al pasaje correspondiente a los compases 103 – 110, Donde el maestro Ponce ubica a la melodía en la parte del bajo, mientras en la voz aguda realiza el contrapunto:

The image shows a musical score for guitar in 6/8 time. It consists of two staves. The first staff is labeled 'Contrapunto' and the second 'Melodía= Bajo'. The music is written in treble clef. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a bass line with chords. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

De este modo, el maestro Manuel M. Ponce concluye una magistral obra que, mediante un total apego a las formas y características esenciales de cada danza, logra un recorrido por las diferentes sonoridades de la guitarra, haciendo uso de diversos recursos técnicos del instrumento, evidenciando el gran conocimiento que había desarrollado del mismo.

Capítulo 3. Julio Gentil Albarracín Montaña

3.1 Semblanza³⁶

Julio Gentil Albarracín Montaña nació en Ibagué, Tolima (Colombia) el 24 de noviembre de 1942. Fue un destacado y virtuoso guitarrista y compositor conocido por ser uno de los pioneros de la guitarra clásica en Colombia.

A los 8 años empezó a estudiar violín en el Conservatorio de Ibagué, pero cuatro años más tarde se decidió por la guitarra, instrumento que lo llevó a tocar en las salas más importantes del mundo. Sus profesores fueron Domingo González y Daniel Baquero M. Realizó estudios de armonía con Juan Carruba. A la edad de 19 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 en Colombia. En Europa adelantó estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell, y posteriormente se especializó en instrumentación con los maestros Blas Emilio Atehortúa y Gustavo Yepes.³⁷

En 1975 participó en el primer concurso mundial de guitarra 'Alirio Díaz', que se realizó en Caracas, y obtuvo el tercer puesto. Más adelante, regresó a esta competencia en calidad de jurado (1994 y 2002), rol que también desempeñó en otros eventos de talla mundial como el Primer Concurso Iberoamericano de Guitarra, el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas y el Festival del Pasillo Colombiano, entre otros.

Durante su carrera artística, que duró 60 años, Montaña realizó conciertos en España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Estados Unidos, Venezuela, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador e Inglaterra. También se presentó como solista con la Orquesta Sinfónica de Colombia, con la Filarmónica de Bogotá y con la Sinfónica de Antioquia.

³⁶ Para la redacción de la semblanza de Gentil Montaña se utilizó como fuente principal la página web oficial del compositor: <http://www.gentilmontana.org/el-guitarrista.html> (consultada el 10 de marzo de 2015).

³⁷ <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3>

Además de su gran éxito como intérprete, Gentil Montaña fue un reconocido compositor, campo en el que se le considera destacado junto con grandes virtuosos y compositores latinoamericanos como Agustín Barrios, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce. Dentro de sus obras más reconocidas se encuentran las Suites Colombianas, Doce Estudios de Pasillo, la sonata Canto al Amor para dos guitarras, tres fantasías y el prelude para un tema distante.

Por muchos años el maestro Gentil Montaña fue profesor en la Academia Luis A. Calvo, en la Universidad Pedagógica y en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, al igual que en la Fundación que lleva su nombre.

Gentil Montaña murió el 27 de agosto de 2011, en Bogotá.

3.2 Suite Colombiana No. 2

Gentil Montaña publicó 4 *suites* con danzas típicas de la región andina de Colombia tales como: guabina, pasillo, bambuco danza y porro, algunos de estos ritmos son utilizados casi siempre para música vocal, pero debido al gran desarrollo instrumental que ha tenido la música andina colombiana, se convirtieron en danzas de salón, y por supuesto en piezas de concierto como es el caso de sus piezas para guitarra.

*“La riqueza musical de nuestro país es enorme. En cuanto a mi especialidad, la andina, se caracteriza por su sencillez, naturalidad y porque es un llamado a querer nuestra tierra. Hay que viajar lejos y por un buen tiempo para que un bambuco le conmueva a uno hasta la médula”.*³⁸

³⁸ JCV, “Reportaje a Gentil Montaña”, Diálogos- http://dialogos-jcv.blogspot.mx/2008_09_01_archive.html (consultada el 26 de octubre de 2015)

Su Suite Colombiana No. 2 es la obra más conocida e interpretada a nivel mundial. Obra escrita para guitarra, compuesta por cuatro danzas típicas de Colombia contrastantes entre sí, tres de la región andina colombiana y una de la región de la costa atlántica del país (porro).

A pesar de que me formé oyendo los clásicos de la primera mitad del siglo XX, las influencias externas me han permeado y por eso me catalogan como un guitarrista de música popular “fusión”.³⁹

Esta suite, en cuatro movimientos, está organizada de la siguiente manera:

El Margariteño (pasillo)

Guabina viajera

Bambuco

Porro

A continuación se presenta un análisis de los elementos utilizados por el maestro Gentil Montaña para la adaptación de estas danzas tradicionales colombianas, al lenguaje musical de la guitarra solista, para ello es vital hacer un acercamiento al origen y desarrollo de dichas danzas que conforman esta suite.

Nota: Para la redacción de los antecedentes históricos de las 4 danzas de la suite, me permitiré usar como referencia complementaria los apuntes realizados en la clase de Folclor Musical Colombiano durante el intercambio estudiantil que realicé en la Universidad de Caldas (Colombia) en 2014.

³⁹ *Ibíd*

Primer movimiento: “El Margariteño” (pasillo)

El pasillo apareció en Colombia en la época de la colonia, cuando la sociedad de ese entonces, en su mayoría chapetones y criollos, burgueses semif feudales, buscaron inventarse un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano, ya que no era permitido llevar a los grandes salones música de origen popular como el bambuco o el torbellino que tenían un carácter “plebeyo”. Así que se empeñaron en buscar algún tipo de danza que no diera cabida a las clases populares de la época, fue así como se llegó a la conclusión de hacerla basándose en la danza que en ese momento estaba en auge en las cortes europeas, esta danza era por supuesto el “waltz” austriaco, que con algunas variantes rítmicas y el aceleramiento del *tempo* se convirtió en lo que hoy se conoce en Colombia y en Ecuador con el nombre de “pasillo” y en Venezuela con el de “vals”; esta nueva danza se convirtió en la danza burguesa más popular de esta época en Colombia.⁴⁰

Posteriormente el pasillo fue entrando en el ambiente popular y tuvo influencia de los demás ritmos como el bambuco, llegando a tener dos vertientes: el “pasillo instrumental” y el “pasillo vocal” el cual era mucho más lento y cadencioso y con grandes influencias del bambuco popular; es así como el pasillo sufre una especie de proceso de “criollización”, ya que es un género que proviene de lo clásico y de la burguesía, y deriva hacia lo más profundo de lo popular, que son las canciones y las tonadas. Actualmente el pasillo vocal e instrumental, se interpreta tanto en salones de concierto como en danzas típicas y fiestas populares alrededor de toda la zona andina de Colombia.⁴¹ Por otro lado, este género se permeó también a la música popular de México.

El pasillo está escrito en una métrica ternaria 3/4 y la base rítmica es la siguiente:



⁴⁰ FRANCO, Arbeláez Efraín: Músicas andinas de centro oriente.

⁴¹ *Ibidem*

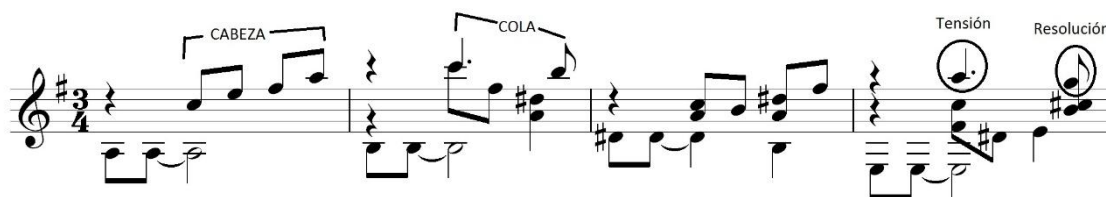
Si bien es cierto que la base rítmica se desarrolla mayormente en un esquema de 3/4, es muy común encontrar variación métrica de 3/4 a 6/8, es decir, sesquiáltera. En este pasillo el maestro Gentil Montaña hace uso de este recurso en los compases 23 al 26:



La estructura formal del pasillo de esta suite está organizada en tres partes:

Parte 1 (1 - 18)	Parte 2 (18 - 42)	Parte 3 (43 - 77)
Em	G - Em	E

El motivo melódico de este pasillo está construido a partir de una conducción (cabeza) que, después de un silencio, llega a una tensión que resuelve en el último octavo del compás (cola):⁴²



Este esquema melódico prevalece en las tres partes del pasillo, siendo la “cola” (tensión – resolución) una parte fundamental en el proceso interpretativo, ya que el silencio que continúa después de la última nota, hace aparentar una melodía suspendida a la cual hay que poner especial atención.

La función del bajo es muy importante en este movimiento ya que define rítmicamente la característica principal de esta danza marcando siempre el primer tiempo de la misma y es parte fundamental en la conjunción de la conducción melódica y armónica dadas las inversiones en las que este se ejecuta.

⁴² A excepción de los compases 2, 44 y 60 en donde llega directamente a la tensión sin silencio.

La estructura armónica de este primer movimiento se caracteriza por un constante desarrollo en la región dominante, haciendo uso de acordes de esta, así como de dominantes auxiliares y enlaces cromáticos sobre los mismos. El esquema armónico empleado durante la primera parte (compases 1 al 18) y segunda (compases 18 al 42) es el siguiente:

T - D - SD - D - T

En la tercer parte del pasillo realiza una modulación al homónimo mayor, dada la estructura de esta parte nos permite subdividirla en dos para su mejor explicación: una primera exposición (compases 43 al 58) y una re exposición con desarrollo y coda (compás 59 a final). En esta exposición prevalece la utilización de acordes de la región dominante, como en las primeras partes, aunque esta vez bajo un esquema en el que se incluye una mayor participación de la región subdominante, dicho esquema se desarrolla entre los compases 47 al 58:

D - SD - D - SD - D - SD - D - T

En la re exposición de esta parte se lleva a cabo una conducción armónica orientada hacia la región de la tónica, siendo ésta la predominante en el esquema final de la obra.

Es entonces, un papel de protagonista el que el maestro Gentil Montaña otorga a las tensiones en este primer movimiento, desde la melodía, con las suspensiones ya mencionadas, y desde la armonía con la estructura desarrollada sobre la región dominante y las disonancias utilizadas sobre las conducciones melódicas.

En el siguiente fragmento de la obra (correspondiente del compás 67 al 74) se muestra como el maestro Gentil Montaña logra la adaptación del esquema rítmico del Pasillo, al lenguaje de la guitarra solista, la independencia de los elementos del bajo, la armonía y la melodía misma:

○ Bajo
 □ Armonía
 ▭ Melodía

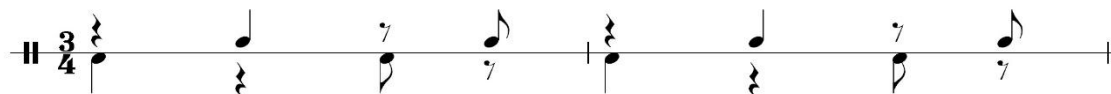
Segundo movimiento: “Guabina Viajera”

Hay dos versiones de cómo nace la guabina y se establece en las región Cundiboyacence y del Tolima grande: la primera dice que bajó de las montañas de Antioquia hasta llegar a los departamentos de esta zona y radicarse allí, pero en las montañas antioqueñas esta danza desapareció por completo, debido a que se practicaba como un baile de pareja agarrada, algo muy reprochado por la iglesia en antiguas épocas; la otra versión es que nació en el departamento de Santander y se pasó por Boyacá y Cundinamarca hasta llegar a el Tolima y aclimatarse en el valle del Tolima grande donde tiene gran popularidad.

La guabina es un ritmo muy utilizado para “echar coplas” sobre todo en los departamentos de Tolima y Huila, la guabina es la versión popular del torbellino; posteriormente la guabina se volvió una danza popular y actualmente es una danza de salón típica colombiana y una pieza de concierto en auditorios y festivales, este proceso de ir de lo popular (campesino) a lo urbano en Colombia se conoce con el nombre de “blanqueamiento”, este proceso lo sufrió la guabina, a diferencia del pasillo que sufrió un proceso de “criollización” como se dijo anteriormente.⁴³

⁴³ FRANCO, Arbeláez Efraín: Músicas andinas de centro oriente.

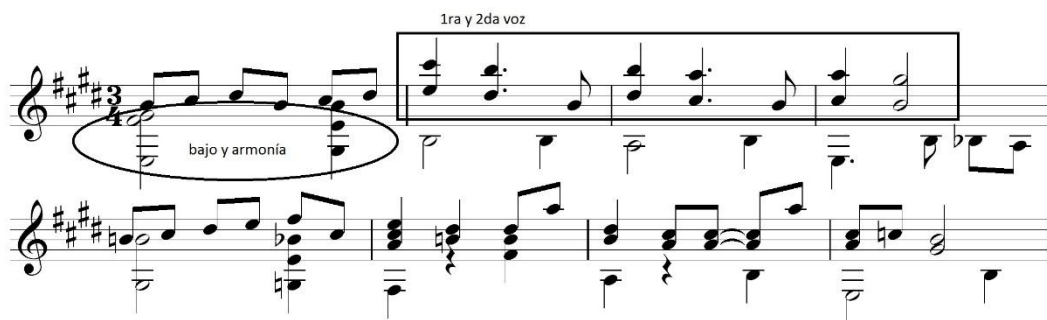
La guabina está escrita en métrica ternaria 3/4 y la base rítmica es la siguiente:



La estructura formal de la Guabina de la suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña está organizada en cuatro partes:

Parte 1 (1-16)	Parte 2 (17-33)	Parte 3 (34-53)	Parte 4 (54-72)
E - B	G - Em - E	E - B	C (VI b) - E

Como ya se mencionó, además del esquema rítmico en 3/4 que se mantiene durante toda la obra, la guabina tiene como principal característica el ser una danza/canción; es decir, se ha desarrollado esencialmente como música vocal generalmente interpretada a dos voces. Es por esto que este segundo movimiento de la suite basa su importancia en la conducción de una melodía principal que está acompañada por una segunda voz, como a manera de dueto vocal, mientras que el bajo y las voces intermedias completan la base rítmica y armónica de la danza. En el siguiente esquema se muestra como realiza el compositor la adaptación de la danza al lenguaje guitarístico, identificamos: melodía principal, segunda voz, bajo y acompañamiento:



En esta guabina el maestro Gentil Montaña otorga gran importancia a factores como el cambio tímbrico y de dinámica como elementos de contraste en la repetición de frases que realiza durante el movimiento. Esto lo podemos observar con claridad en la segunda parte del movimiento (compás 17 al 33) como se muestra en el siguiente esquema:

The image displays a musical score with four systems of music, each annotated with specific performance instructions in Spanish. The first system (measures 17-21) is marked 'metálico' and 'f' (forte). The second system (measures 21-25) is marked 'dulcemente' and 'p' (piano), with fingering numbers III, X, and VIII indicated above the staff. The third system (measures 25-29) is marked 'metálico cerca del puente' and 'f'. The fourth system (measures 29-33) includes annotations for 'contraste sobre la boca con dulzura', 'metálico cerca del puente con las uñas', and 'contraste sobre la boca con la yema del pulgar'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La Guabina tradicional tiene una estructura armónica bien definida, misma que forma parte fundamental de las características de esta danza: I – IV – I – V – I

Dicha estructura armónica es respetada y adoptada por el maestro Gentil Montaña para la composición de este segundo movimiento que, conservando el esquema de T–SD–T–D–T, realiza ampliaciones de la región tonal mediante sustituciones e inversiones armónicas, así como enlaces mediante dominantes y dominantes auxiliares, logrando con esto un desarrollo en la estructura armónica ya mencionada, pero sin afectar la sensación tonal tradicional de la danza. En este aspecto es importante un acorde que es muy utilizado en las 4 danzas, este acorde es C7, este acorde siempre está ubicado antes del V, y es un adorno de la dominante, algo muy utilizado en la música clásica y romántica, este acorde es llamado Napolitana, y es un IIb7, en este caso es una Napolitana del V.

Tercer movimiento: “Bambuco”

El bambuco es otro de los ritmos autóctonos de Colombia y ha sido durante muchos años el ritmo que los representó a nivel internacional siendo considerado el aire nacional por excelencia, ya que es el ritmo más tocado en la región andina y tiene lugar en casi todos los departamentos de esta región y en otros países como México, particularmente en la península de Yucatán, donde es considerado género tradicional de la trova.⁴⁴

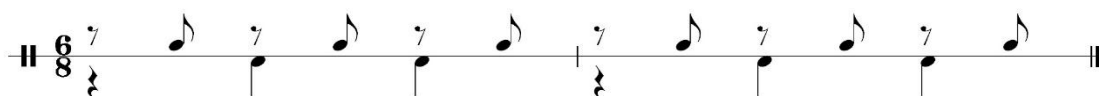
Aunque existen diversas propuestas sobre los orígenes de este género, lo que podemos asegurar es que es el resultado del mestizaje de la música indígena con los diferentes ritmos provenientes de Europa (principalmente el vals), este se desarrolló y consolidó en la región andina de Colombia.

⁴⁴ *Ibidem*

El bambuco al igual que la guabina se ha visto sometido a un proceso de blanqueamiento, ya que de ser un ritmo popular campesino paso a ser un ritmo urbano, incursionando en la música académica o en el Jazz, logrando ocupar un lugar muy importante tanto en la danza como en la música, interpretado en los más respetados auditorios de Colombia y del mundo.⁴⁵

La escritura métrica del bambuco se realiza sobre un compás de 6/8. En tiempos del maestro Pedro Morales Pino,⁴⁶ de quien se dice que llevó a la partitura los géneros populares colombianos, se optó por la notación en 3/4 y ésta se mantuvo durante todo el siglo XX; sin embargo, bajo un argumento que señala un problema de acentuación en el aire de la danza, se ha optado por un cambio en la escritura de 3/4 a 6/8.

El esquema rítmico del bambuco es el siguiente:



La estructura formal del bambuco de la suite No. 2 de Gentil Montaña está organizada de la siguiente manera:

Parte 1 (1-18)	Parte 2 (19-35)	Parte 3 (36-54)
Em: T – D - T	Em: T – D – T – SD - T	Em: D – T

Armónicamente, el movimiento conserva una estructura básica de Tónica–Dominante–Tónica (ej. Primeros 4 compases: i – ii7b5 – V7/III - III). Si bien realiza enlaces armónicos por medio de dominantes, dominantes auxiliares e inversiones (como en los otros movimientos), en este movimiento no realiza un desarrollo de este aspecto musical, entonces podemos decir que es un elemento más de la estructura de este bambuco mas no el principal.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Considerado el padre de la música popular colombiana (22 de febrero 1863 – 4 marzo 1926), llevó a la escritura musical los diferentes ritmos y aires tradicionales de aquel país.

El compositor otorga mayor relevancia a la adaptación rítmica del Bambuco tradicional, desarrollando este esquema en el bajo y las voces intermedias, sobre la cual construye el discurso melódico de un modo totalmente idiomático al lenguaje guitarrístico. El bajo es un elemento fundamental en la construcción de este movimiento, por un lado cumple la función rítmica característica de esta danza, consistente en una entrada precedida de un silencio (en tiempo fuerte) y de un primer acompañamiento, otorgando con esto una sensación de “estabilidad rítmica”. Por otro lado, específicamente en el bambuco de esta suite, cumple también una labor de conducción melódica al entablar un dialogo con la melodía principal en diferentes momentos del movimiento, ejemplo de esto son los compases 10 – 14:



El motivo melódico que desarrolla en las tres partes del movimiento tiene como características principales que: es anacrúsico y se mueve principalmente por medio de progresiones descendentes; si bien realiza variaciones en la rítmica de la melodía, estas dos características se mantienen durante todo el bambuco.

En el siguiente fragmento de la obra (correspondiente a los compases 1 - 6), se muestra como el compositor lleva a cabo la adaptación rítmica del bambuco en este movimiento, así como el movimiento melódico a base de progresiones descendentes:



Cuarto movimiento: “Porro”

El porro es otro de los ritmos autóctonos de Colombia, y de la *suite* es el único que no pertenece a la región andina del país, este género es oriundo de la costa atlántica, de los departamentos de Sucre, Córdoba, Bolívar y Atlántico, es un ritmo alegre y fiestero, es hijo de la cumbia y heredó sus elementos básicos, tiene una gran influencia de la música africana.

Hay tres hipótesis sobre el origen del porro: la primera, dice que en un principio era tocado con tambores largos, de forma cilíndrica, que tocaban los negros esclavos; estos tambores se llamaban porros y por esto se dice que de allí deriva el nombre del ritmo; la segunda hipótesis dice que el nombre viene de la palabra “aporrear”, ya que los tambores eran tocados de forma fuerte y constante con una porra o palo; y la tercera hipótesis dice que el nombre se debe a que en un principio era tocado por hombres llamados torpes, rudos, para referirse de manera despectiva a los sectores más populares de la sociedad, quienes eran los que tocaban esta clase de música. El porro es usualmente tocado por las bandas “papayeras”, un conjunto típico colombiano formado por Clarinetes o Saxofones, Trompetas, Bombardinos (Fliscorno barítono), tuba o bajo eléctrico, bomboplatillo y redoblante.⁴⁷

El porro es una danza de métrica binaria escrita regularmente en 2/2 y su esquema rítmico es el siguiente:



⁴⁷ Guillermo Abadía Morales, “La Música Folklórica Colombiana”

La estructura formal del Porro de la suite No. 2 de Gentil Montaña está organizada de la siguiente manera:

Introducción	Parte 1 – Cadencia	Interludio	Puente – (Coda*)	Parte 2
(1-8)	(9-45)	(46-53)	(54-61)	(62 - 93)

*Solo al repetir

La estructura armónica de este porro, tiene un tratamiento similar al resto de los movimientos de la *suite*, incluso podría considerarse como la más clara en cuanto a enlaces y cambios entre T – SD – D – T; sin embargo, es pertinente resaltar la importancia que el compositor otorga a la tensión, por un lado al ser el único movimiento en comenzar con un acorde de dominante que resuelve en el segundo compás, y por otro lado la cantidad de disonancias o notas ajenas al acorde que ocupa en gran parte de la obra. A continuación unos fragmentos del movimiento para ejemplificar lo anterior:

The image displays three musical staves in G major, illustrating harmonic concepts. The first staff shows a progression from a dominant chord (ii m7 (b5) and V7) to a tonic chord (i). The second staff, labeled 'Compás 4', shows a dissonance (Disonancia) between notes. The third staff, labeled 'Compás 9', shows a dissonance with a sharp sign (Disonancia 6#).

En este movimiento, además de la adaptación del esquema rítmico tradicional del porro al lenguaje guitarrístico, el maestro Gentil Montaña otorga especial importancia a una interpretación apegada al estilo original de la agrupación tradicional denominada “papayera”, basándose en elementos como la articulación (fundamentalmente en con el *staccato* en los tiempos 3 y 4 del bajo) y sobre todo con los contrastes tímbricos (color, ataque, dinámica...) que imitan el cambio de instrumentos de esta agrupación en cada repetición de frase, así como los *tuttis* identificados por un cambio de textura. Cabe mencionar que las frases están estructuradas a lo largo de 4 compases y tienen por característica principal, el ser *cantábiles*.

En el siguiente fragmento (correspondiente a los compases 8 - 12), se muestra la adaptación del esquema rítmico del porro en este movimiento:

○ =armonía

Bajo (el uso del Staccatto en el bajo es muy característico en este estilo)

Con este movimiento concluye la Suite Colombiana No. 2, en la que el maestro Gentil Montaña realiza la adaptación de ritmos tradicionales de este país al lenguaje guitarrístico, explorando recursos técnicos propios del instrumento con los que plantea bellas melodías, unidas a un acompañamiento armónico caracterizado en muchas ocasiones por disonancias y un bajo que toma protagonismo mediante conducciones melódicas, todo esto mezclado con gran maestría y logro de una forma totalmente idiomática para el interprete.

Capítulo 4. Antonio Lauro Cutroneo

4.1 Semblanza⁴⁸

Antonio Lauro Cutroneo nació en Ciudad Bolívar, Venezuela, el 3 de agosto de 1917 y falleció en Caracas el 18 de abril de 1986. Fue intérprete y uno de los más importantes ejecutantes de la guitarra en Venezuela y de los principales compositores sudamericanos para guitarra clásica de siglo XX.

Los estudios musicales los realizó en Caracas en la Academia de Música y Declamación (hoy Escuela Superior de Música José Ángel Lamas), donde fue discípulo de Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Salvador Llamozas y Raúl Borges quien fue su maestro de guitarra entre 1930 y 1940, en la primera cátedra de Guitarra Clásica conformada en Venezuela, fundada por este mismo maestro.

Debido a que Antonio Lauro carecía de recursos económicos con los cuales financiar sus estudios musicales, los tuvo que costear trabajando como guitarrista acompañante en los programas de la emisora de radio Broadcasting Caracas (actual Radio Caracas Radio). También fue integrante del Orfeón Lamas, donde musicalmente le tocaba hacer las veces del bajo. En 1935, creó un conjunto musical llamado Los Cantores del Trópico, en el que comenzó a destacar como compositor y arreglista, particularmente de piezas para guitarra. En 1940, al recibir su título de maestro compositor se dedicó formalmente a la creación musical. En 1947 compuso una de sus primeras obras de importancia, el poema sinfónico con solistas y coro Cantaclaro, inspirado en la obra literaria homónima de Rómulo Gallegos.

A raíz del golpe de Estado del 24 de noviembre de 1948, fue encarcelado por su vinculación con algunos dirigentes del partido Acción Democrática, permaneciendo 10 años fuera de Venezuela (1948-1958).

⁴⁸ Para la redacción de la semblanza de Antonio Lauro se utilizó como fuente principal la biografía publicada por su familia en la página web: http://www.venezuelatuya.com/biografias/antonio_lauro.htm

Antonio Lauro es considerado como uno de los principales maestros latinoamericanos de la guitarra, contribuyendo además a ampliar de manera definitiva el repertorio universal de ese instrumento. Fue director de la Orquesta Sinfónica Venezuela donde además llegó a ocupar el puesto de percusionista y corno solista. También, del trío Raúl Borges, del cual fue fundador en el año 1942, junto a Manuel Enrique Pérez Díaz y Flaminia Montenegro de De Sola.

Compuso numerosas obras para guitarra clásica siendo el vals Natalia una de las más famosas y pieza obligada en muchos concursos de guitarra. Sus primeras obras para este instrumento fueron especialmente vales venezolanos en medida de 3/4, que los interpretaba en 6/8. Fue tal la calidad de estas composiciones que el guitarrista John Williams llamó al maestro Lauro el "Strauss de la guitarra".

Se distinguió como un excelente guitarrista, pero su popularidad universal aumentó, por la incorporación de obras suyas en los programas de cuatro grandes maestros: el español Andrés Segovia, el australiano-británico John Williams, el cubano Leo Brouwer y el venezolano Alirio Díaz, quien fue gran amigo de Lauro y quien, en 1980, fue el solista de la primera grabación en estudio de Antonio Lauro: "Concierto para guitarra y orquesta" con la Orquesta Sinfónica Venezuela.

En 1985, le fue otorgado el Premio Nacional de Música, en reconocimiento a su trayectoria y talento musical. Aunque existen pocos trabajos formales sobre la trascendencia de su vida y obra, se han publicado algunos libros tales como: *Antonio Lauro, un músico total*, de Alejandro Bruzual; y artículos en revistas especializadas como la Revista Nacional de Cultura (1953) y la Revista Musical de Venezuela (1986).

4.2 Música Llanera - Joropo

Por Música Llanera se entiende “la música de fiesta del pueblo mestizo que habita las sabanas que bañan los ríos de la cuenca del Orinoco, en territorio de Colombia y Venezuela”.⁴⁹ La región de los Llanos del Orinoco, como se denomina este extenso territorio, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, y en Venezuela los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico.⁵⁰

El Joropo es la máxima expresión artística y cultural de la música llanera. Es un género musical que hace alusión a un folclor compartido entre los dos países, una mezcla de un ritmo rápido donde se destacan el arpa, el cuatro, la bandola llanera, las maracas y la voz. El término Joropo no tiene claridad en cuanto a su origen puesto que algunos folclorólogos afirman que es de procedencia indígena. Unos dicen que es una voz Caribe y otros que es una voz Quechua.

En Casanare se dice que fueron los nativos de allí quienes le dieron origen a esta palabra y que cuando se emparrandaban pedían Joropo, Joropo y más Joropo, puesto que su nombre proviene de una hierba que los indígenas utilizaron para embriagarse y cuando estaban borrachos pedían Joropo. Se afirma en Arauca que el nativo yaruro llamado Macan es el primer músico que tocó Joropos. También es una palabra campesina que significa fiesta y alegría.⁵¹

El Joropo se agrupan en dos grandes géneros: el Golpe, caracterizado por ser interpretado de forma únicamente instrumental, y el Pasaje, cuya característica principal es la inclusión de la voz en el discurso musical. Dentro de la gran variedad de “Golpes” existentes, se pueden clasificar en dos grupos, los interpretados en modo mayor, principalmente representados por

⁴⁹ ROJAS, Hernández Carlos: Música Llanera

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ “Llano Adentro, Del Pasado al Presente”. 2º Simposio Internacional de Historia de los Llanos y de la Orinoquia Colombo – Venezolana, Yopal, Casanre feb. 21 de 1990

el Seis por derecho, y los interpretados en modo menor, representados principalmente por el Pajarillo.⁵²

A lo largo del tiempo (principalmente S.XX), el Joropo ha contado con una gran variedad organológica para su interpretación, logrando consolidar un formato instrumental característico al que se le conoce como Conjunto Llanero, integrado por un instrumento melódico, como puede ser el arpa criolla o la bandola llanera de cuatro cuerdas, al que se suman en el rol ritmo-armónico el cuatro llanero y en el ritmo-percutido las maracas.

4.3 Seis por Derecho

Como mencionamos anteriormente, al joropo pertenecen gran cantidad de ritmos que, si bien comparten cosas en común, cada uno cuenta con elementos particulares que los redefinen. A continuación se presentan las principales características del *seis por derecho*, en su ejecución tradicional, para después descubrir como el maestro Antonio Lauro adapta estas características al lenguaje de la guitarra académica.

La textura rítmico-percutiva del seis por derecho en el conjunto llanero es la siguiente⁵³:

Textura Por Derecho

The image displays a musical score for the rhythmic texture of 'Seis por Derecho'. It consists of four staves, each with a different instrument and a specific rhythmic pattern. The top staff is labeled 'Cuatro' and shows a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped in pairs. The second staff is labeled 'Maraca MD' and shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, also grouped in pairs. The third staff is labeled 'Maraca MI' and shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs. The bottom staff is labeled 'Zapateo (Bajos)' and shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs. The notation is organized into four measures, each containing two groups of eighth notes.

⁵² ROJAS, Hernández Carlos: Música Llanera

⁵³ *Ibidem*

La métrica es uno de los elementos principales del seis por derecho ya que se caracteriza por la sesquiáltera, es decir, es un ritmo que permanentemente combina los compases de 3/4 y 6/8, proponiendo el cambio de métrica binaria y ternaria como un protagonista de la obra.

Esquema métrico del seis por derecho:



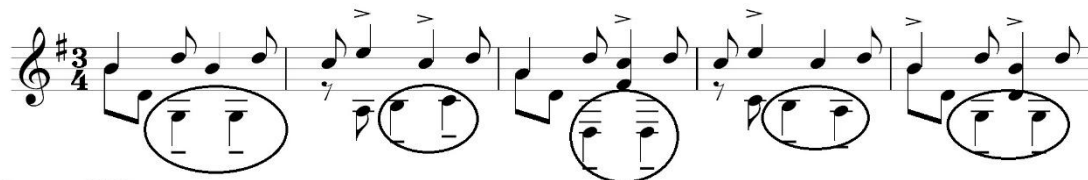
Ejemplo de la adaptación de este elemento en la obra de Antonio Lauro:



Otro elemento distintivo del seis por derecho es el régimen de acentuación en el segundo y tercer tiempo en compás ternario. En la música llanera se le conoce como toque *atravesao*:



Para ejemplificar este elemento en la obra del maestro Antonio Lauro, se muestra el siguiente pasaje correspondiente a los compases 30 – 34:



Compases 30-34

Armónicamente, a este golpe lo caracteriza la siguiente progresión: I – IV – V7 (T-SD-D). El maestro Antonio Lauro conserva esta estructura con una sustitución en el acorde de la región subdominante, utiliza el ii7 en lugar del IV, esto obedece a que otorga mayor peso a la conducción melódica del bajo y a la adaptación idiomática al instrumento. A continuación un ejemplo de este esquema armónico correspondiente a los compases 5-8 (esta progresión es utilizada durante toda la obra):

Compases 5-8

The image shows a musical score for measures 5-8. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a treble clef staff with a melody and a bass staff with chords. The chords are labeled below the staff as V7, I, ii, and V7, corresponding to the four measures. The melody in the treble staff features eighth and quarter notes, with some slurs and ties. The bass staff shows the chord voicings for each measure, with some notes beamed together.

Cabe mencionar que una de las características esenciales de esta obra es precisamente en el aspecto armónico, ya que el comienzo de cada frase lo realiza con el acorde de V7 para crear una tensión que resuelve con la tónica en el segundo compas, quedando entonces una progresión armónica de V7 – I – ii7 – V7. En el final de la obra se reitera la importancia que el compositor deposita en el acorde dominante, ya que el ultimo es precisamente un V7, dejando una sensación de inconclusión muy característica de este golpe llanero.

Para finalizar es importante señalar el texto del compositor al inicio de la obra, donde señala que es un “joropo al estilo del arpa venezolana”; es decir, que a través de la guitarra se debe aludir todo el tiempo al toque de este instrumento tradicional en la música llanera, aprovechando principalmente elementos como el timbre, dinámica, cambio de registro y demás contrastes especificados en la obra.

Capítulo 5. Juan Leovigildo Brouwer Mezquida

5.1 Semblanza

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nació en La Habana, Cuba el 1ro de marzo de 1934, es compositor, guitarrista y director de orquesta. Comenzó a tocar la guitarra atraído por el flamenco y motivado por su padre Juan Brouwer, como narra él mismo:

Al quedar huérfano de madre a los 11 años, y no tener hermanos ni familia prácticamente, decidí ir a buscar a mi padre para conocerle, y mi padre tocaba guitarra de afición...interesante. Oí aquel instrumento maravilloso que se llama guitarra que conocemos todos los latinoamericanos y ya: amor a primera vista, ¡fulminante! Ese fue el punto de partida. [...] No fue la guitarra de la fiesta la que yo oí. Fue la guitarra de la melancolía. Así fue cómo yo comencé rabiosamente, fanáticamente, por qué no decirlo, a estudiar hasta que los dedos me sangraban.⁵⁴

Estudió con Isaac Nicola, alumno de Pujol y se presentó en público como guitarrista a los 17 años, cuando sus composiciones Preludio (1956) y Fuga (1959), con influencias de Bartok y de Stravinsky, atraían ya la atención y son muestra de su temprana comprensión de música no propia de guitarra. Estudió luego con Stefan Wolpe en la Universidad de Hartford y composición posteriormente en Juilliard School. No tuvo en su educación musical influencias cubanas directas, como aclara:

Mis antecedentes musicales incluyen a Ernesto Lecuona, que era hermano de mi abuela. Pero eso no me influyó porque cuando yo tenía 5

⁵⁴Entrevista a Leo Brouwer en el programa Cruce de palabras de Telesur, diciembre de 2012.
<http://youtu.be/wZG2Rdnatek>

años el piano en mi casa era un mueble. Yo me metía debajo del piano para sentir las vibraciones en la madera. Me encantaba aquello. Me tapaba los ojos y sentía la cabeza como vibraba... eran sensaciones extraordinarias. Ese es el punto de partida. [...] Curiosamente, en vez de enamorarme de esas raíces de la música popular cubana, me enamoré de Stravinsky y de los más vanguardistas del siglo XX. Empecé gustando de lo raro, de lo extraño, de lo que no conocía. Eso siempre me ha golpeado.⁵⁵

En su ensayo *La música, lo cubano y la innovación*, Brouwer hace una reflexión sobre el “conflicto” entre razón, intuición y entorno cultural en el proceso creativo, que es una muestra de su propia lucha interior con relación a su modo de proceder en la composición:

El mundo interior del compositor, por una parte, es la complejísima armazón de mundos teóricos, de academia, de disciplina formativa, de información; todo esto rechazado en lo consciente para dar paso a la magia, al inconsciente, a la necesidad interior, a la fantasía del niño (todos los niños son creadores que el adulto reprime o molesta). Debemos apuntar que en este siglo, cuando se dan, en un instante casi, los más grandes adelantos científicos en la historia de la humanidad, cuando se llega a los cambios sociales más radicales, la llamada inspiración o se da por vencida o acude a nuevas fuentes. Ésta se ha canalizado en dos fases radicalmente extremas: el rigor científico por un lado y la fantasía más abierta y desbordada por otro. Desde aquí, el hombre controlado por la civilización se vuelve a sus fuentes primigenias o a sus impulsos elementales.⁵⁶

⁵⁵ *Ibíd*

⁵⁶ Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*.

Y en cuanto a su manera de componer y sus consejos a los jóvenes compositores, en una entrevista con motivo de sus setenta años, expone:

Yo no compongo temas sino ideas, que plasmo en hojas sueltas, porque la música tiene vida propia y ciertas dimensiones. Cada una de esas ideas es potencialmente un mundo sonoro y todas forman parte de una construcción. Es como una casa, que se edifica con ladrillos, madera, cristal... La estructura que va a llevar todo ese material se convierte al final en una vivienda. Yo hago lo mismo con la música. Todavía la música popular trabaja a partir del tema, porque quiere que se chifle, se canturree, se recuerde, lo cual aumenta la venta del disco y la ganancia del compositor. Pero el mío, no es ese mundo. Las ideas pueden o no ser interesantes, cosa que se sabe después de que uno ha trabajado alrededor de esas ideas y no metiéndolas como tema, como transición, como desarrollo, como variación... Es mi manera de componer y lo que recomiendo a mis alumnos.⁵⁷

Con respecto a la creación guitarrística la obra de Leo Brouwer puede ser dividida en 3 fases: La primera de 1955 a 1962, puede ser llamada de *Nacionalista*. Estamos en el periodo en el que Leo va de lo nacional y propio a lo continental latinoamericano, y por ese camino a lo internacional. Leo define a su música como música de fusión de modelos culturales de lo culto y lo popular, algo que puede pertenecer legítimamente al pos-modernismo.

Nunca se ha planteado la dicotomía entre música popular y culta. Se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales.⁵⁸

⁵⁷ *Borges-Triana, Joaquín. No somos originales ni nos interesa serlo. Junio 30 de 2014.*
<http://www.caimanbarbudo.cu/>

⁵⁸ *Queipo, C. (2002). Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia.*
http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm

Obras de este periodo serían "Pieza sin título", "Recitativo", "Danza característica", "Cuatro micropiezas" y "Homenaje a Falla".

"Nuestra música popular adolece de estas debilidades formales, de las texturas, del desarrollo temático, contrapuntístico, y se hace fuerte en valores rítmicos, y quizás en un segundo plano, en valores de tipo armónico. Luego entonces, para mí era más importante contar con la fuerza del elemento rítmico, y buscar nuevos lenguajes en los demás formantes: no supeditar formantes; de ahí que algunas de estas cosas puedan tener valor."⁵⁹

Segunda etapa, el triunfo de la Revolución cubana en 1959, el que significó para Cuba un vuelco total en la vida nacional. Leo va a Nueva York como becario del Gobierno revolucionario. Esto le permitió un contacto más directo con la vanguardia musical que se estaba produciendo. Por eso, tras un periodo en el que el compositor hizo un repliegue de maduración efectiva de ideas y compuso algunas obras para otros instrumentos, se inicia una etapa en la que se plantea una renovación de la composición para la guitarra. En Nueva York compone la serie de los "Estudios Sencillos". El llenar los huecos técnicos existentes en el repertorio, lo mismo para su instrumento que para otros, ha sido desde siempre una de sus preocupaciones desde sus inicios compositivos.⁶⁰

De 1964 data su "Elogio de la danza", una de las obras más importantes de este segundo periodo. En esta obra se reflejan dos grandes clichés de la danza: el adagio y el ostinato. Los ostinatos que hicieron famosos a los Ballets rusos de Igor Stravinsky, desde el punto de vista de la danza, se convierten en el continuo rítmico en el caso de la guitarra, además en un continuo formal. Aquí se refleja un serialismo que no tiene que ver con el serialismo dodecafónico, pero sí existe una estructura serial, entendiendo el serialismo como una

⁵⁹ Jesús Ortega. Entrevista grabada a Leo Brouwer

⁶⁰ Op. Cit., *Queipo*.

disposición muy particular en el ordenamiento de los materiales sonoros.

A pesar de su renuncia a la tonalidad y a la armadura esta fase mantiene uno o más centros tonales y una línea melódica compuesta por diferentes planos independientes unos de otros, formando más un tema propiamente dicho que una idea musical.

Una tercera etapa llega hasta nuestros días. Muchos de sus colegas y críticos llaman a esta fase "neo Romántica". El mismo Brouwer la califica como de Nueva Simplicidad y que forma parte propiamente del Post-modernismo. Esta nueva tendencia se relaciona con el empleo de recursos expresivos que presentan dos vertientes: una minimalista y otra híper-romántica, ambas mantenidas dentro de un supratonalismo⁶¹.

Entre algunas de las características más expresivas de este periodo, prevalece un lirismo característico de la música que precedió a las corrientes atonales como: la recurrencia a los intervalos característicos como las segundas, cuartas, séptimas, o el uso de variantes como procedimiento fundamental de desenvolvimiento, al utilizar una célula fundamental como núcleo generador de una obra.

"Espiral eterna", obra electroacústica de 1970, marca un punto muy alto en la historia del repertorio guitarrístico contemporáneo por su invención y estilo en el que no sólo ha hecho aportes en el lenguaje, sino también técnicos y estéticos.

⁶¹ *Ibidem*

5.2 La Ciudad de las Columnas: Variaciones sobre “Pieza sin Título No. 1” (2004)

Pieza sin Título No. 1, sobre la cual se desarrollan estas variaciones, es una de las primeras obras conocidas de Brouwer. Fue compuesta en 1956 y tiene ese título porque, de acuerdo con Brouwer, “no es un preludio, ni un estudio, ni una danza”. Está escrita en 7/4 y basada en ritmos rituales africanos, pertenece como veíamos con anterioridad a la primera etapa de composición de Leo; sin embargo, el tratamiento que da a la obra mediante las variaciones es correspondiente a la tercera etapa, en plena madurez y equilibrio, logrando así una obra con grandes y distintos aportes tanto a la composición como a la interpretación guitarrística. *La Ciudad de las Columnas*, es el título de un ensayo de Alejo Carpentier sobre el urbanismo de La Habana: “la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades”.⁶² Este ensayo sirvió de inspiración a Brouwer para sus variaciones, que son un recorrido por La Habana del compositor. Está dedicada a Joaquín Clerch guitarrista de origen Cubano (1965), quien fuera alumno de Leo Brouwer.⁶³

La obra está organizada de la siguiente forma:

- I. Introducción
- II. Pieza sin título No. 1: Andar La Habana
- III. Paseo
- IV. La ceiba y el colibrí
- V. Convento de San Francisco
- VI. Segundo Paseo
- VII. Por la calle del Obispo

⁶² Carpentier, Alejo. La ciudad de las columnas. PH Boletín 14, 1996, pág. 106. <http://www.iaph.es/>

⁶³ Joaquín Clerch. Músico, guitarrista y compositor cubano. Se graduó del Instituto Superior de Arte, en Cuba, continuando sus estudios en la Universidad Mozarteum Salzburgo, en Austria. Ha desarrollado su carrera como solista, docente y compositor. Su gran talento lo ha llevado a ganar una gran variedad de certámenes prestigiosos a lo largo del mundo.

- VIII. Amanecer en El Morro
- IX. Toque en la Plaza de Armas

Introducción

El compositor comienza la obra planteando un célula rítmico-melódica con acompañamiento, dicha célula está construida rítmicamente por un dieciseisavo y un octavo con puntillo que, melódicamente se mueven por salto ascendente y descendente, finalmente es complementada por la agógica y dinámica para lograr una introducción muy expresiva que parece partir de la nada. Cabe recordar que el tratamiento que Leo Brouwer le da a esta obra corresponde a su periodo de composición denominado: Nueva simplicidad, que busca el desarrollo musical a partir de pocos elementos.⁶⁴

Introducción



En el plano armónico el maestro Brouwer utiliza el mismo principio de simplicidad y aunque no propone una armadura, deja entrever una tendencia hacia la tonalidad de Si menor. A continuación la progresión armónica utilizada:

Compases	1-2	3-4	5	6	7	8	9	9	10 - 11
Armonía	Bm7/A	G#m 5b	Gmaj7	Bm7/G	Gmaj7	Bm7/A	G#m 5b	Em/G	Bm7/F#

⁶⁴ Op. Cit., *Queipo*.

Pieza sin título No. 1: Andar La Habana

Como se indica al inicio, la *Pieza sin título* fue una de las primeras obras creadas por Leo Brouwer en 1956 y está basada en ritmos y sonoridades afrocubanas⁶⁵. Al ser la obra, *La ciudad de las columnas*, una serie de variaciones de la *Pieza sin título*, resulta importante presentar los diferentes componentes de esta pieza, para más adelante identificar el elemento variado en cada ocasión.

La *Pieza sin título* se desarrolla en un compás de 7/4, sobre la tonalidad de Si menor, tiene forma monotemática y concluye con una *Coda*. Utiliza los materiales rítmico-melódicos empleados en la primera frase para desarrollar gran parte de la obra:

Esta frase se representa como Fig. 1, la que comprende 3 partes: cabeza, cuerpo y cola.

a sin título N° 1: "Andar La Habana"

Allegro (♩ = 100)

sfz

p

En el 4to tiempo del cuarto compás, Brouwer nos presenta una nueva figura que tiene una función de enlace hacia el consecuente de la primera propuesta, esta figura se seguirá utilizando a lo largo de la obra, denominada fig. 2:

Fig. 2 Enlace

p

⁶⁵ *Ibíd*

Dicho enlace desemboca en la figura 3, que sirve para dar resolución al tema. Con esta encomienda de conclusión, Leo Brouwer deposita en este motivo gran fuerza acompañado de la siguiente progresión armónica: D/F#, G, A, Bm, Em7



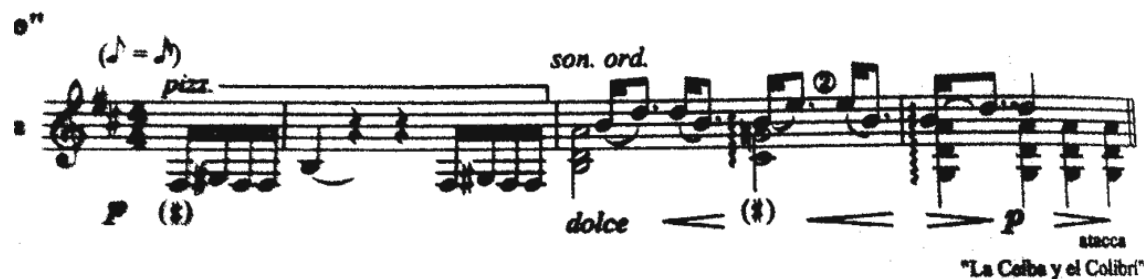
El compositor incluye una *Coda* (compás 30) en la que, mediante la sincopa, reitera el sentido rítmico de la pieza, mismo que es el elemento fundamental de esta obra:



Leo Brouwer culmina la pieza con una evocación rítmica de la cabeza del primer motivo, mismo que servirá de enlace al "Paseo".

Paseo

Esta sección de la obra es una evocación de la introducción con una variación de más densidad en la parte armónica: Bm7, C#m7 -5, G9



La ceiba y el colibrí

En esta variación Brouwer hace uso de un recurso técnico muy característico en la guitarra como lo es el trémolo, que evoca el zumbido del colibrí (una ave muy característica de los bosques cubanos), provocando que la principal variante sea en la textura. Es importante destacar que el concepto de “columnas” por el que se desarrolla esta obra, es representado esta vez por la ceiba, un árbol grande considerado símbolo sagrado en las culturas prehispánicas de Cuba, Brouwer lo traslada a la partitura mediante notas (principalmente armónicos) acentuadas y en dinámica de *forte* en los primeros tiempos del compás, que contrastan con el trémolo, asemejando la verticalidad y solidez de la ceiba (columna).

"La Ceiba y el Colibrí"

Legend: = COLIBRÍ-ZUMBIDO = CEIBA (COLUMNNA)

Guitarra

mf *p* *p*

f *p*

f (*p*)

Convento de San Francisco

“El Convento de San Francisco de Asís, es un edificio religioso de arquitectura barroca situado en la plaza homónima en La Habana Vieja. Su construcción comenzó en el año 1548 y duró hasta 1591, aunque se inauguró en 1575, se terminó completamente casi de 200 años después, con una serie de reformas estructurales ocurridas desde 1731 hasta 1738. El edificio está compuesto por tres amplias naves, que son sostenidas por doce columnas representando a los doce apóstoles, de la iglesia católica. Cuenta con una torre de 48 varas

de altura, que en la época colonial fue la estructura más alta de la ciudad por varias centurias. La torre estaba coronada por una imagen de San Francisco de Asís, en piedra, cuya cabeza fue arrancada por el viento durante el huracán de 1846”.⁶⁶

En esta variación el compositor crea un contraste sonoro tanto en textura, como en tempo, volviendo a la calma planteada en la introducción. Desarrolla un discurso musical totalmente cantáble expresivo, que parte de una célula “simple”, técnica de composición desarrollada y característica en la música de Leo Brouwer.

"Convento de San Francisco" CÉLULA

Tranquilo/Quiet

Guitarra

P *legato dejar vibrar*

La estructura de las columnas nuevamente es representada con el peso del primer tiempo de cada compás, sobre el cual realiza una melodía con acompañamiento que evoca la solemnidad religiosa del complejo histórico.

— =MELODÍA ○ =COLUMNA □ =ACOMPAÑAMIENTO

⁶⁶ https://www.ecured.cu/Convento_de_San_Francisco_de_As%C3%ADs

Segundo Paseo

Al igual que el primero, este paseo funciona como enlace entre temas, tiene una variación armónica (una tercera menor por debajo, con respecto al primer paseo), así como también incluye una segunda parte en donde establece el carácter (vivo) de la siguiente variación, exponiendo también parte del material nuevo a utilizar.

Variación armónica (3ra por debajo)

"2º Paseo"

Andante

Guitarra

dolce

ten.

Vivace

f *feroce subito* *f*

Material correspondiente a la nueva variación

Por la calle del Obispo

“La calle Obispo se encuentra ubicada en La Habana Vieja de Cuba, al sur de la Plaza de Armas y a un costado del Palacio de los Capitanes Generales, corre desde las riberas de la bahía hasta la calle de Monserrate. Recibe su nombre “Del Obispo”, porque en ella vivieron en épocas diversas los obispos Fray Jerónimo de Lara y Pedro Agustín Morell de Santa Cruz. Desde fechas tempranas, Obispo fue ganando espacios hasta dominar el comercio minorista y establecerse en ella los mejores bazares, comercios especializados y tiendas de la ciudad”.⁶⁷

⁶⁷ https://www.ecured.cu/Calle_Obispo

La principal característica de esta variación radica en la sonoridad totalmente descriptiva de la urbanidad y la vasta mezcla de sonidos que puede tener la calle más transitada de la ciudad. Esto lo logra primeramente con un cambio en la velocidad de la obra y posteriormente con el planteamiento de tres materiales musicales, contrastantes entre sí, que se desarrollan al punto de confrontarse y parecer estar sonando al mismo tiempo, asemejando la mezcla de las diferentes sonoridades producidas en dicha calle.

A continuación los tres temas vertidos en esta variación:

Tema 1

"Por la Calle del Obispo"

A *Vivace*

Guitarra

f meno

Tema 2

B *C2*

15 *rasg.*

f intenso

Tema 3

E

47

f feroce

ff *pp* *s. tasto*

Finaliza con una CODA que paulatinamente “baja las revoluciones”, volviendo a la calma y sirviendo de enlace con la siguiente variación.



Amanecer en El Morro

“El castillo de los Tres Reyes del Morro, también conocido como castillo del Morro, es el símbolo de la Habana, junto con el Capitolio y la Giraldilla. El emblemático faro, situado a la entrada de la bahía habanera, tiene una historia no sólo larga sino única en esta parte del planeta, pues el Morro, como comúnmente se le conoce, constituye la más antigua fortificación construida por los españoles en América”.⁶⁸

A esta variación la caracterizan el regreso a un tempo lento (*Andante Lento*) y principalmente un cambio a una textura con mayor densidad, derivada de un ostinato ubicado en el acompañamiento de la obra y que permanece durante toda la variación. Dicho ostinato pareciera imitar los recorridos de los vigilantes del Morro.



⁶⁸ <http://www.oei.org.co/sii/entrega4/art06.htm>

Toque en la Plaza de Armas

“La Plaza de Armas fue la primera y más importante de las plazas creadas en la villa de San Cristóbal de la Habana. En 1559 estaba entre el Castillo de la Real Fuerza y la Iglesia Parroquial Mayor. En el año 1589 adquirió la forma y tamaño actual. Desde el comienzo estuvo rodeada de los edificios más importantes de la época, sede los gobernantes de la colonia. En el centro de la plaza se colocó en 1834 la estatua del rey Fernando VII, hasta 1955 que se sustituyó por la de Carlos Manuel de Céspedes, el Padre de la Patria”.⁶⁹

Esta variación final se lleva a cabo en la métrica, ya que por primera vez en la obra, Brouwer utiliza un compás con subdivisión ternaria, desplazando el acento y de este modo, privilegiando la sincopa característica de muchos ritmos cubanos. En el siguiente fragmento se muestra dicha variación:

"Toque en la Plaza de Armas"

Acento en las síncopas

Guitarra

pp *crescendo poco a poco*

Compás de subdivisión ternaria

Esta variación puede ser dividida en 3 partes, la primera del compás 1 hasta la mitad del 36, incluso Brouwer hace evidente esta división en la partitura con una coma:

Compás de subdivisión ternaria

⁶⁹ <https://norfipc.com/cuba/la-plaza-armas-habana-vieja.php>

Una segunda parte, después de la coma del compás 36 hasta el compás 55, caracterizada por la mezcla o confrontación de la métrica ternaria que venía utilizando, con una métrica binaria proveniente de la evocación de la pieza sin título:

Tema principal de la Pieza sin título No. 1 **Mezcla métrica ternaria y binaria**

The musical score consists of three staves. The first staff shows measures 36-38, starting with a 4:3 time signature and sfz dynamics. The second staff shows measures 39-41, also with a 4:3 time signature and f dynamics. The third staff shows measures 42-44, with a 4:3 time signature and f dynamics. A bracket above the second and third staves is labeled 'Mezcla métrica ternaria y binaria'. A circled area around the first staff is labeled 'Tema principal de la Pieza sin título No. 1'.

Finalmente una tercera parte que funciona como una CODA (compases 56 - Final), cuya característica es una precipitación en el tempo (*Piu Mosso*), mientras continúa una alternancia entre métrica ternaria y binaria, acompañada de una mayor intensidad en la dinámica.

Mezcla métrica

The musical score consists of two staves. The first staff shows measure 62, starting with a 4:3 time signature and ff dynamics. The second staff shows measures 63-65, also with a 4:3 time signature and ff dynamics, with the instruction 'accell e cresc. ancora'. A red oval highlights the ff dynamics and the instruction 'accell e cresc. ancora'.

Para concluir es importante destacar el carácter descriptivo que logramos observar en esta composición y cómo es expresado mediante los diferentes recursos técnicos de la guitarra, como los armónicos, pizzicatos, rasgueos, ligaduras, trémolo, etc., evidenciando el gran dominio del instrumento desarrollado por el compositor, resultando, desde mi punto de vista, una de las obras más completas escritas para guitarra en la época moderna.

Capítulo 6. Eduardo Martín Pérez

6.1 Semblanza⁷⁰

Eduardo Martín nació en La Habana, Cuba en 1956, es guitarrista, compositor y profesor. Estudió guitarra con el maestro Jesús Ortega y composición con los maestros Ángel Vázquez Millares y Alfredo Dieznieto. Ha tomado cursos de perfeccionamiento de guitarra clásica con Isaac Nicola, Rey Guerra, Leo Brouwer, David Russel, Wolfgang Lendle, Costas Cotsiolis, Ichiro Suzuki, Antonio Lauro y Alirio Díaz. En 1985 se graduó del Instituto Superior de Arte de Cuba y ganó la plaza de solista en el Centro Nacional de Concierto lo que le llevó a realizar numerosas giras.

En 1987 fundó, junto a Rey Guerra, Carlos Alberto Lloró y Walfrido Domínguez el cuarteto de guitarras “Guitarra 4”, con el cual realizó giras de conciertos por toda Cuba, además de diversos programas de radio, televisión y un disco para el sello cubano EGREM.

En 1990 fundó, junto a Walfrido Domínguez el “Dúo Confluencia”, con el cual ha grabado discos en Cuba, Uruguay, Argentina y España, y programas para la radio y para la televisión de Cuba, Nicaragua, Costa Rica, Argentina, Uruguay, Brasil, México, USA, Portugal, España, Francia, Italia, Dinamarca y Japón. Este dúo ha recibido los más grandes elogios por parte de la crítica especializada en Europa y América.

En 1991 se convirtió en el primer compositor latinoamericano laureado en el Concurso Internacional de Guitarra de Radio Francia en París.

⁷⁰ Para la redacción de la semblanza de Eduardo Martín se utilizó como fuente principal la pagina web oficial del compositor: http://www.eduardomartin.com/acerca_de_mi.html (consultada el 12 de marzo de 2015).

En 1995 fundó el “Cuarteto Imaginario” junto a Francisco Gamallo e Ignacio López de España y Walfrido Domínguez de Cuba. Con este ensamble han realizado varios recitales y grabaciones en España, Argentina y Cuba, obteniendo excelente acogida de público y crítica. En 1999 fue seleccionado por American Composer`s Orchestra de New York, como compositor delegado para el “Festival Sonidos de las Américas”.

Sus partituras han sido publicadas por *Les Cahiers de la Guitare*, *La Revue Française de Guitare*, PRODUCCIONES ABDALA (Cuba) *LES PRODUCTIONS D’OZ* (Canadá), *TUSCANY PUBLICATIONS* (U.S.A.), ARTE TRIPHARIA (España) y *HENRY LEMOINE* (Francia). Esta música integra actualmente los programas de estudio oficiales de la enseñanza de la guitarra en Cuba, Costa Rica, México, España, Francia, Bolivia, Austria y USA y es repertorio obligado del Concurso Internacional de Guitarra de La Habana, además de otros concursos como el Concurso Nacional de Guitarra de República Dominicana y el Concurso Internacional de Guitarra *d’ Antony*, Francia. Sus obras integran programas de algunos de los más prestigiosos guitarristas del mundo. En este momento su música se toca en todos los continentes, alcanzando cada día mayores niveles de difusión.

Ha obtenido diversos premios en concursos de guitarra, música de cámara y composición. Ha escrito obras para guitarra, dúos, tríos, cuartetos, flauta y guitarra, flauta y dos guitarras y orquesta de guitarras. Ha compuesto también música para teatro y cine. Ha realizado innumerables giras por Cuba, Latinoamérica y Europa, donde ha ofrecido recitales, seminarios, talleres y clases magistrales en México, Argentina, Uruguay, Nicaragua, Costa Rica, Portugal, España, Francia, Italia, Suiza y Liechtenstein.

Ha sido jurado en múltiples concursos de guitarra. Actualmente es profesor en el Instituto Superior de Arte de Cuba y ocupa el cargo de solista del Centro Nacional de Música de Concierto de Cuba.⁷¹

⁷¹http://www.eduardomartin.com/acerca_de_mi.html

El abordar y desarrollar los diferentes ritmos, géneros y estilos tradicionales de la música cubana, es quizás la principal característica de la obra compuesta por Eduardo Martín. En entrevista con el portal Havana Times de Cuba en 2011, el guitarrista comentó lo siguiente al respecto:

Nunca me he propuesto estar a la moda, ni tampoco destacarme como paladín de tradiciones nacionales de un lugar o ámbito específico, sólo he querido y quiero comunicarme a través de la música que es una de mis mayores pasiones. Como no tengo reparos en expresarme ilimitadamente, apelo al uso de herramientas diversas, coincidentes con un ideal sonoro formado a partir de las más disímiles culturas, estilos y pensamiento estético. La música latinoamericana, en su amplia gama de ritmos, géneros y estilos, ofrece una rica diversidad que aprovecho siempre que la necesito. La cultura cubana es fuente y reflejo esencial en mi música.⁷²

Las dos obras de Eduardo Martín presentadas en este trabajo son:

- Son del Barrio
- Acrílicos en la sonrisa

Ambas encuentran su referencia musical en el Son cubano, género tradicional originario en la región oriente de Cuba, producto del mestizaje cultural afrocubano y español. Es también uno de los géneros más representativos de ese país a nivel mundial y precursor de otros como el mambo, la salsa o el son montuno. Su principal característica radica en el uso de la sincopa como elemento protagonista en el discurso musical.

⁷² <http://www.havanatimes.org/sp/?p=13940> / Entrevista con el portal Havana Times en Cuba, 9 marzo de 2011

6.2 Son del Barrio

El Son del barrio está organizado formalmente de la siguiente manera:

A	B	B1	C
(1-53)	(54-117)	(118-181)	(182-230)

El aspecto rítmico-melódico tiene un papel fundamental en la obra, ya que expresa la síncopa, característica principal de este género cubano. El compositor resalta este aspecto con la indicación inicial “*molto rítmico e cantabile*”, En el siguiente fragmento (correspondiente a los primeros 9 compases de la obra) se muestra el manejo que Eduardo Martín hace de la síncopa, resaltando los tiempos débiles del compás, aspecto que se mantiene a lo largo de toda la obra:

Son del barrio
(a Luis Zumbado)

Eduardo Martín

Allegro (♩ = 144)
molto rítmico e cantabile

— — — =Melodía sincopada

En la sección B podemos identificar la entrada del son cubano tradicional, en esta sección el compositor imita la interpretación del son mediante el conjunto tradicional de son cubano, conformado por tres cubano, guitarra, contrabajo, trompeta y percusiones (bongó, maracas

y claves). En primera instancia se plantea el tema a desarrollar en la voz del bajo, con un pizzicato como recurso técnico que asemeja el sonido del contrabajo, combinándolo en el final de frases, con una percusión que imita el toque del bongó:



Posteriormente (del compás 70 al 85), la sonoridad corresponde a la integración del tres cubano al esquema planteado por el bajo, realizando un cambio esencial en la textura, estableciendo el “tumbao” sobre el cual se llevará a cabo el son.⁷³ Finalmente del compás 86 al 117 se desarrolla el tema anteriormente planteado, con una textura más llena asemejando la entrada de todo el conjunto tradicional. Otro elemento a destacar es el uso de enlaces cromáticos muy característicos en la interpretación de este género. Al finalizar esta sección, se lleva a cabo una re-exposición del tema B, con pequeñas variaciones que responden a la propuesta del compositor por presentar la imitación de los diferentes timbres ejecutados en el son cubano tradicional.

Otra característica del son cubano tradicional, consiste en una sección con carácter libre para la improvisación de los diferentes instrumentos del conjunto, esto sobre la base de un esquema armónico claro y definido⁷⁴. En la parte C, Eduardo Martín realiza una adaptación de esta característica, alternando la ejecución de un esquema rítmico-armónico (planteado sobre tónica y dominante), con temas melódicos escritos de modo libre, asemejando las improvisaciones:

⁷³ Tumbao. Ritmo base tocado por tambor conga y bajo en la música afrocubana.

⁷⁴ Guerrero, José G. El son y la salsa: Una construcción socio-musical y la problemática de los orígenes en el Caribe. http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/El_Son_y_La_Salsa.htm

Base rítmica-armónica

Improvisación

Armónicamente, la parte A se desarrolla en la tonalidad de C mayor, con dos características principales, la primera es el uso de cadencias rotas para concluir dos de las grandes frases de esta parte (en los compases 13 y 33), preparando con esto, el enlace con la parte B que se lleva a cabo en Am. La otra característica importante es el gran uso de densidad armónica (séptimas, novenas, oncenas y treceñas) a lo largo de toda esta primera parte, impregnando un toque de “modernidad” en este son de carácter tradicional. Las partes B y C están escritas, como habíamos mencionado antes, en Am, con un esquema armónico totalmente establecido que sirve de base para el desarrollo de los temas de estas secciones, así como también, brinda la característica armónica del son cubano. Dicho esquema es:

i - iv - V7 - i
 (Am - Dm - E7 - Am)

6.3 Acrílicos en la sonrisa

Acrílicos en la sonrisa es una obra descriptiva del maestro Eduardo Martín, escrita originalmente para dos guitarras en la que, mediante la ampliación en el registro, desarrolla su discurso musical basado en una melodía con acompañamiento, factores que se alternan entre guitarras, para lograr un efecto de diálogo. Al igual que en el son del barrio, se distingue la alta influencia de la música tradicional cubana, en una primera instancia del “son cubano” (con las características que hemos mencionado) y en la sección final, de la “Rumba” (que fuera antecesora de la salsa). Esta obra está estructurada de la siguiente manera:

Introducción (1-32)	A (33-64)	B (65-96)	C (97-121)	D (Rumba) (122-170)
-------------------------------	---------------------	---------------------	----------------------	-------------------------------

En una clase magistral abierta efectuada en 2010 en la Facultad de Música de la UNAM (Escuela Nacional de Música en ese tiempo), el maestro Eduardo Martín comentó que la obra está basada y recibe su nombre de un acontecimiento sufrido por él, en el que tras un accidente en bicicleta, se rompe los dientes, describiendo en esta obra los diferentes momentos de aquel día.⁷⁵

La introducción describe un despertar, crea una atmósfera minimalista a partir de células melódicas cortas, un acompañamiento sonoro y un pedal en la nota E que prevalece en toda esta sección; sin embargo, el elemento a destacar es la percusión escrita sobre la tapa, cuya función (dicho por el compositor) es imitar los latidos del corazón.

⁷⁵ La información al respecto de la obra retoma comentarios del propio compositor en dicha clase magistral del 2010

Las secciones A (en La menor) y B (en Do mayor) describen el amanecer y transcurrir del día, con un lenguaje sincopado propio del son cubano, adaptado a los recursos guitarrísticos, mientras en una guitarra ubica la melodía principal, en la otra crea una segunda voz y el acompañamiento, privilegiando un fraseo *legato*:

La sección C describe en primera instancia, el movimiento del andar en bicicleta mediante los arpeggios ejecutados en la primera guitarra, a la entrada de la segunda guitarra acumula tensión, generando un efecto de precipitación, que desemboca en una caída del vehículo y un impacto que genera el rompimiento de los dientes, esto es descrito musicalmente por los

pizzicatos Bartok realizados por la segunda guitarra y la percusión ejecutada en la primera en el compás 113:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled "Percusión" and "deciso". It features a rhythmic pattern with accents and triplets. The bottom staff is labeled "pizz. bartok (slap)" and "Dientes quebrándose". It features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. A box encloses the bottom staff.

Finalmente la rumba o sección D, es una “burla” al aspecto gracioso que tenía al terminar con los dientes rotos, según expresa el compositor. Esta sección es expresada mediante una Rumba, que es uno de los ritmos más populares y bailables de Cuba, resaltando este carácter festivo que es precursor de la salsa. En esta sección, el bajo (ubicado en la segunda guitarra) tiene un papel fundamental como eje conductor rítmico y melódico hasta el final de la obra:

The image shows a musical score for the Rumba section. The top staff is labeled "Rumba" and shows a melodic line with fingerings. The bottom staff shows a bass line with red markings and fingerings.

Para finalizar, me permito reiterar el carácter bailable y festivo del son cubano, género por excelencia de este país y tradicionalmente ejecutado por tres cubano, guitarra, contrabajo, trompeta y percusiones; dado que estas dos obras fueron concebidas a partir de este género, resulta importante realizar una alusión sonora directa al conjunto tradicional que enriquezca la interpretación, de tal forma que mediante recursos técnicos como el pizzicato se podría imitar el sonido del contrabajo, un sonido metálico para un efecto de trompeta, los golpes en el instrumento para las percusiones y desde luego las octavas para el tres cubano.

Capítulo 7. Julio César Valenzuela Oliva

7.1 Semblanza⁷⁶

Julio César Valenzuela Oliva, nació en la Ciudad de México el 16 de enero de 1947, fue el menor de 6 hermanos. Comenzó sus estudios musicales con su hermana mayor (Ana María), quien tocaba el piano y empezó a darle sus primeras lecciones basadas en la enseñanza de las diferentes notaciones musicales, metodología que no era del agrado de Julio César, quien prefería tocar lo que escuchaba proveniente de su imaginación y sensibilidad, provocando el enfado de su hermana quien decidió castigarlo cerrando el piano bajo llave, que al cabo de un tiempo tuviera que ser vendido por cuestiones económicas que atravesaba la familia.

Ante tal situación la madre de Julio César convenció a su esposo Don José Valenzuela para que le enseñara a tocar la guitarra. Así comenzó la historia del maestro Julio Cesar Oliva con este instrumento, bajo un sistema estricto y riguroso que le daba su padre y que obedecía a las vivencias de éste, generadas por la época complicada que le tocó vivir durante la revolución mexicana.

En 1964 ingresó a la Escuela Nacional de Música en donde estudió por 2 años, para inscribirse en el Conservatorio Nacional de Música, en 1966, bajo la tutela del maestro Alberto Salas. Durante esta época de estudiante Julio Cesar Oliva consolidó además actividades extraescolares que lo habían acompañado desde su infancia debido a la curiosidad que siempre sintió por la lectura, tanto por libros buscados por él, como los que formaban parte del acervo de su padre, lo que coadyuvaría en su desarrollo musical.

Su primera obra musical fue la “*Suite Mont Murtre*” inspirada en Toulouse Lautrec, compuesta en 1976, esta obra ganó el primer lugar en el “primer concurso de obras para guitarra”

⁷⁶ Para la redacción de la semblanza de Julio Cesar Oliva se utilizó como fuente principal la pagina web oficial del compositor: <http://www.juliocesaroliva.com/> (consultada el 20 de mayo de 2015).

celebrado en el estado de Michoacán, donde fueron jueces Blas Galindo, Alfonso Moreno, Juan Helguera y Julio Macías. Posteriormente siguieron otras obras inspiradas en pinturas, libros, y algunos lugares de México, como: la *Suite Montebello*, inspirada en las lagunas homónimas del estado de Chiapas; *Cascadas de Agua Azul*; *La Sonata de la Muerte*; *Lauriana*, dedicada al compositor Venezolano Antonio Lauro; *la Sonata del Amor*; y los cuadros mágicos, basados en las obras de su amigo Fernando Péreznieto (1938 / 2001). Estas obras fueron inspiradas en diversas obras de la literatura, como: “*Siddhartha*”, fantasía en 4 movimientos, basada en la obra homónima del escritor alemán Herman Hesse; *Las Enseñanzas de Don Juan*, sobre lecturas del peruano Carlos Castañeda, obra que consta de cinco movimientos; del mexicano Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* que fue escrita en 1996 para sexteto de guitarras; y muchos arreglos a tres guitarras sobre música popular llevada a un grado de delicadeza y complejidad guitarrística como “*Nostalgia del Río de la Plata*”, basada en cinco de los más bellos y representativos tangos de Argentina; “*Fantasia del Eco*”, sobre temas de los Beatles; “*Fiesta en el Papaloapan*”, popurrí de los más conocidos y famosos sonos jarochos, entre otras bellas adaptaciones y arreglos de la música popular tanto de México, los Estados Unidos y otras partes del mundo.⁷⁷

A continuación un fragmento de la nota publicada por Luis Gutiérrez “*Sandokkan*” en su portal “*Música a través del tiempo*”, después de una entrevista que le hizo al maestro Julio César Oliva en 2010, en la que habla de su proceso de creación:

Muchos artistas han tenido a su musa inspiradora en una mujer, en sus hijos, en otros amores, pero el maestro Julio César, tiene esos chispazos de genialidad que plasma en la partitura de otras bellas artes, me comentaba que la primera vez que escribió una obra, le llegó de súbito, queriendo identificar eso que oía en su mente puso varias grabaciones no encontrando coincidencia alguna, fue cuando se dio cuenta que esa música era propia y comenzó a escribirla, los cuadros mágicos, son el

⁷⁷ <https://lepp.wordpress.com/category/musica-a-traves-del-tiempo-musica-folclorica/>

ejemplo de esa inspiración que en sus propias palabras es a veces “una molestia”, sorprendido le pregunté ¿Por qué?, su respuesta fue tan franca que igualmente me dejó perplejo, porque no me deja leer a gusto o disfrutar de una buena película, en verdad me sorprendió y concluyó: ya que terminé de leer el capítulo o de ver mi película, porque trato de recordar lo que “me llega” tomo mi lápiz, mi goma, y empiezo a escribirla, fue una confesión sorprendente.⁷⁸

En 1986 el guitarrista y compositor Gerardo Tamez le propuso formar un terceto de guitarras junto al también a Antonio López, dando origen al “Terceto de Guitarras de la Ciudad de México”, ensamble que tuvo gran éxito convirtiéndose incluso en un referente, de este género, hasta la fecha. El maestro Julio César comenzó a componer obras y escribir arreglos para este ensamble. Con el terceto realizó giras por toda la república mexicana y varias partes del mundo, recibiendo gran aceptación de la crítica internacional que les hicieron guitarristas como Paco de Lucía y Leona Boyd. Tras 10 años de grandes experiencias el maestro Oliva dejó el terceto de guitarras en 1996 lugar que ocupa actualmente Tomás Barreiro.

En 1970 fue el primer guitarrista mexicano que interpretó un programa con música de Bach y en 1976 es el primer músico solista invitado para la inauguración de la Sala Netzahualcóyotl. Desde 1984 se ha presentado en los más importantes festivales del país y en 1990 ofreció recitales en Italia y Francia con el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México, y como solista en el Festival Internacional de Costa Rica en 2002. Varias de sus obras para guitarra sola, ensambles de guitarra y obras para diversos instrumentos han sido interpretadas en festivales y concursos nacionales e internacionales y se han publicado por los Magazines *Guitar International*, *Gendai Sound board*; por las editoras Henry *Lemoine*, Ricordi, Toca Rock y Múñelo America.

⁷⁸ <https://lepp.wordpress.com/category/musica-a-traves-del-tiempo-musica-folclorica/>

En su discografía destacan: *Guitarra Mexicana*, *La Guitarra en el mundo*, *Terceto de Guitarras de la Ciudad de México*. Para la Marca Urtext *Classical: Plenilunio*, *México Mágico*, *Qué Bonita es mi Tierra* y *La Guitarra del amor*. Su CD, *La Guitarra de Cristal*, es considerado como un disco de cinco estrellas en el catálogo *New Releases Classical* y en *Tower Records* (Inglaterra).

Entre las críticas más distinguidas que ha recibido se encuentra las de: *Guitar Player*, *Classical Guitar*, *Gendai Guitar*, *Les Cahier de la Guitarre*, *Seicorde*, *Soundboard*, Paco de Lucía, Leo Brouwer, David Grimes, Paquito D’Rivera, Ernesto Cordero, Carlos Barbosa Lima, Pavel Steidel, Zoran Duckich, Manuel López Ramos, Víctor Pellegrini, Juan Helguera, Guillermo Flores Méndez, Alberto Salas, Corazón Otero, Cristóbal López, Roberto Aymes, entre otros. En 2003 cumplió 40 años de actividad musical y fue homenajeado en el 6º Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco, así como en otras ciudades del país. Ese mismo año, Guitar Foundation of America le encargó componer una obra para el *International Guitar Competition*.⁷⁹

7.2 Concierto del amor

El Concierto del amor es una obra escrita originalmente para guitarra solista y cuarteto de guitarras, desarrollado bajo el estilo de Tango, expresa las diferentes pasiones derivadas de una despedida amorosa.

A continuación un fragmento de la nota publicada por Luis Gutiérrez “Sandokkan” en su portal “Música a través del tiempo”, después de una entrevista con el maestro Julio César Oliva en 2010, en la que habla de los conciertos que compuso para guitarra solista y cuarteto de guitarras:

⁷⁹ <http://www.juliocesaroliva.com/>

Como otro dato extraordinario y honestamente sin precedentes ya que los conciertos para guitarra y orquesta son contados y en las palabras del maestro Oliva “a los guitarristas no nos quieren, la elite de la música nos ven como el patito feo, nadie nos pela” triste pero lamentablemente cierto, un comentario que me sorprendió y que haciendo memoria es cierto, ninguno de los grandes Directores de Orquesta jamás han grabado el concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo porque los guitarristas no les interesan, le pregunte si no había tenido la inquietud de componer un concierto de este tipo, para guitarra y orquesta, me dijo que no, argumentando los inconvenientes entre el que por supuesto pesaba más era esa “discriminación” hacia los guitarristas, entonces me comentó de 3 obras, 3 conciertos escritos todos en 4 movimientos para guitarra y cuarteto de guitarras, las obras son las siguientes:

- México de mis Sueños, de estilo tradicional mexicano*
- Concierto del Amor, escrito a manera de Tango y el*
- Concierto del Destino, que tiene un estilo más Clásico.*

Como lo he mencionado son conciertos para solista y cuarteto de guitarras, donde el solista es acompañado por el cuarteto.

De estos conciertos, el concierto del amor fue proporcionado a Erwin Rodríguez, quien mandó orquestarlo y ha sido interpretado de esta manera también en el extranjero habiendo ya según las cuentas del maestro Julio más de 15 arreglos diferentes a orquesta y guitarra incluido uno que arreglaron con la intervención de una soprano de este único concierto, algo verdaderamente sin precedente⁸⁰.

⁸⁰ <https://lepp.wordpress.com/category/musica-a-traves-del-tiempo-musica-folclorica/> (consultada el 20 marzo de 2015)

Este concierto está organizado en cuatro movimientos:

- I. El amor es así
- II. Una carta de despedida
- III. Me duele no verte
- IV. Estarás siempre en mi corazón

El amor es así

En este primer movimiento, el compositor desarrolla un material monotemático a través de una estructura caracterizada por el vasto movimiento armónico, siendo éste y la adaptación rítmica del tango, los principales elementos a destacar en esta obra. La estructura es la siguiente:

Introducción	A	Desarrollo	Puente	A1	Repite A	CODA
(1-13)	(14-27)	(28-41)	(42-55)	(56-68)	y	(69-81)
E	Em	Am	G - Cm	E	desarrollo	Am

En el protagonismo armónico en esta obra, el maestro Oliva hace gala del gran dominio musical, consolidando una obra con un tratamiento cargado de densidades (séptimas, novenas, oncenas, trecenas) y con un permanente uso de disonancias, exigiendo especial atención en el trabajo de interpretación.

Las frases de este movimiento son anacrúsicas y están elaboradas por motivos rítmico-melódicos muy característicos que reafirman el estilo del tango, combinando corcheas y semicorcheas conducidas hacia los tiempos fuertes del compás (1 y 3).

El siguiente fragmento corresponde a la entrada de la guitarra solista en el compás 14; en él se muestra el material melódico planteado por el compositor:

Este primer movimiento adapta el ritmo del tango principalmente en las voces graves interpretadas por la tercera y cuarta guitarra, mientras que en la primera y segunda ubica principalmente las melodías y contrapuntos, aunque también cumplen una función armónica como atmósfera para resaltar la voz realizada por la guitarra solista. La textura producida es llena a lo largo del movimiento, sin embargo, nunca se satura, esto por la claridad de funciones que cada voz realiza.

Una carta de despedida

El segundo movimiento de este concierto está escrito en Dm, con un *tempo* en *adagio* que contrasta con el *allegro moderato* del primer movimiento. Su principal característica es la integración de una *cadenza*⁸¹ como parte del discurso musical, reafirmando el carácter expresivo de la obra. Está estructurado de la siguiente manera:

Introducción	A	Desarrollo	Puente	Cadenza	Repite	CODA
(1-4)	(5-23)	(24-38)	(39-47)	(48-72)	A	(73-83)
Dm	Dm	Dm	Am	Am		Dm

Este movimiento mantiene el estilo del tango, con las células rítmicas características del mismo y la acentuación en los tiempos fuertes del compás (1 y 3). Sus frases están escritas en forma anacrúsica y conformadas cada 2 compases:

FRASES ANACRÚSICAS

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a 3-measure rest, followed by a melodic phrase starting on the second measure. The second staff begins with a melodic phrase starting on the first measure. Red brackets highlight the anacrúsic phrases. Dynamics include 'f' and 'molto espressivo'.

La *cadenza* está conformada por elementos rítmico-melódicos expuestos en el tema A y su desarrollo, incluso podemos notar rasgos de simetría en cuanto al momento en que retoma los diferentes materiales, además de la extensión. Sin embargo, el principal elemento a destacar en esta sección es la armonía ya que, en el resto de la obra mantiene un esquema

⁸¹ Fragmento musical interpretado por un solo instrumento.

bastante claro de: $i - iv - V7 - i$, esto en un esquema general, ya que el compositor mantiene el uso de densidades y disonancias a lo largo de toda la obra, para en esta *cadenza* utilizar progresiones, en muchos casos cromáticas, que dan gran variedad a la conducción armónica.

Ej.

49

\dot{v}_7 VI VI iv_7 V_7 i_7 i_2 $vii_6^{\flat 5}/V$ $iv_5^{\flat 5}$

54

V $vii_6^{\flat 5}/iii$ i_7 vii_7° $III_4^{\flat 5}$ $ii_7^{\flat 5}/V$ VI_7 $vii_4^{\flat 5}/III$ v_7 V_7/ii

Me duele no verte

En este movimiento el maestro Oliva retoma el *tempo allegro moderato*, así como motivos rítmicos usados con anterioridad, principalmente en el primer movimiento. Su estructura está organizada de la siguiente manera:

Introducción	A	Puente	B	CODA
(1-9)	(10-40)	(40-50)	(51-59)	(60-67)
Am	Am	Dominante	Dm	Dm

Las principales características de este movimiento las encontramos en las frases melódicas y en la conducción del bajo. Las frases son construidas a lo largo de 4 compases con células rítmicas que afirman su conducción a través de los acentos en los tiempos 1 y 3 (característica en el estilo del tango). El elemento a destacar en las frases es la síncopa, ya que la melodía de la guitarra solista inicia precedida de un silencio de octavo, en el cual el

resto de las guitarras hacen una entrada firme, simulando un detonador para la entrada del solista. A continuación se hace un análisis de la primera frase de la obra para ejemplificar lo anterior:

Melodía sincopada

" D E T O N A D O R "

En el siguiente fragmento (compases 12 - 13) se muestra como, el compositor lleva a cabo la adaptación del ritmo característico del tango en las voces interpretadas por las guitarras 1 –

4:

MELODÍA

CONTRAPUNTO

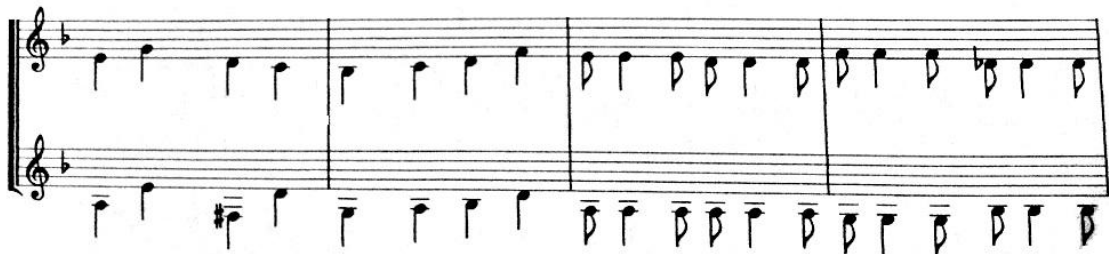
ARMONÍA CON ADAPTACIÓN RÍTMICA CARACTERÍSTICA DEL TANGO

BAJO CON ARMONÍA

12

Finalmente es importante destacar la conducción realizada por la voz del bajo en la parte B del movimiento, ya que cambia de ser parte de un esquema rítmico, a ser una línea melódica alterna, este elemento en el estilo del jazz es conocido como “walking”, por la sensación de caminar que produce. Este elemento se presenta en las voces de las guitarras 3 y 4. Ej.

Compás 54-57
Movimiento melódico del bajo



Estarás siempre en mi corazón

Este movimiento está estructurado de la siguiente manera:

Introducción	A con Desarrollo	Puente	B	Re-exposición A1	CODA
(1-7)	(8-29)	30-33)	(34-46)	(47-66)	(67-79)

En este movimiento final el maestro Oliva hace uso de los recursos utilizados durante toda la obra, armonía con densidad, disonancias, células rítmicas características del tango, adaptación del ritmo en voces graves, rasgueos, etc. Sin embargo hay dos aspectos a destacar en este movimiento, por un lado la tonalidad, en este movimiento privilegia sonoridades mayores que contrastan con el resto de los movimientos (escritos en menor), si bien es cierto que hace una importante modulación a Am, constantemente realiza enlaces a acordes mayores. Para ejemplificar lo anterior, se muestran los compases de introducción con un cifrado:

Allegro Moderato $\text{♩} = 104 \text{ +/-}$

Chord symbols: I, I₂, vi, vi₂, IV₇, I₆₅, ii₇, V₆₅

Chord symbols: I₇, IV₆₅, vi₄₃, ii₇, V₇/iii, V₇/vi, V₇, I

Por otro lado es importante mencionar el “cambio de roles” ejecutado entre la guitarra solista y la guitarra 1 en la sección B, ya que por primera vez en la obra, la guitarra solista cumple una función de armonía, mientras la guitarra 1, realiza el discurso melódico.

GUITARRA SOLISTA: ACOMPAÑAMIENTO EN ARPEGGIOS



The musical score for the solo guitar part, measures 23-33, consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows arpeggiated accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *1/2 BV*. The lower staff (treble clef) shows a melodic line with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *cantabile*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

1ra GUITARRA: MELODÍA



The musical score for the first guitar part, measures 34-40, consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *1/2 BV*. The lower staff (treble clef) shows an arpeggiated accompaniment with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

COMPÁS 34-40

Con este movimiento concluye el Concierto del amor, obra en la que el maestro Oliva da muestra del gran dominio que tiene del instrumento distribuyendo el discurso musical a lo largo del diapasón y utilizando al máximo el rango sonoro de la guitarra, destacando las virtudes de las bellas melodías y enlaces armónicos.

Conclusiones

Muchos compositores latinoamericanos comenzaron sus carreras, a partir de la segunda mitad del S.XX, con gran influencia nacionalista, tomando la responsabilidad de llevar a cabo una conciliación entre las técnicas más avanzadas del modernismo europeo (tanto guitarrísticas como compositivas) y los elementos melódicos, rítmicos y armónicos propios del folclore de su país, incluso, inspirados en tradiciones o lugares emblemáticos de sus países y su relación con el mundo.

Tal fue el caso de los compositores abordados en este trabajo, quienes bajo sus propios principios técnicos y académicos plasmaron los ritmos, estilos y particularidades de las músicas pertenecientes a sus países. Estas obras son, sin duda, el reflejo de la tradición musical de dichos lugares, que se vieron enriquecidas gracias a la conjunción resultante entre la música “académica” y el extracto popular de sus regiones culturales.

Tras el análisis musical realizado a las obras aquí abordadas, se puede observar la técnica compositiva desarrollada, así como el dominio del instrumento, resultando de ello, obras totalmente idiomáticas que han contribuido al desarrollo musical y técnico de la guitarra en un nivel internacional, pero con una esencia absolutamente característica de cada compositor, siendo sobretodo un reflejo de las tradiciones musicales bajo las cuales se desarrollaron personal y musicalmente.

Es importante resaltar el magnífico binomio que pudieron forjar cada uno de los compositores citados, combinando visiones o tendencias (tratadas generalmente como dicotómicas), como lo académico y lo popular, lo nacional y lo universal, lo antiguo y lo moderno, tomando como base conceptual su folclore musical, forjando un legado técnico, histórico, musical e interpretativo que ha servido y servirá por muchos años para conocer, analizar y comprender la identidad sonora de países como Cuba, Venezuela, Colombia y México.

Anexos

Programa

Suite en La menor

Manuel M. Ponce

(1882-1948)

17'14"

Prélude

Allemande

Sarabande

Gavotte I-II

Gigue

Suite Colombiana no. 2

Gentil Montaña

(1942-2011)

13'30"

El margariteño (pasillo)

Guabina Viajera

Bambuco

Porro

Seis por derecho

Antonio Lauro

(1917-1986)

4'20"

La ciudad de las columnas

Leo Brouwer

(Variaciones sobre *Pieza sin título No. 1*)

(n. 1939)

14'40"

Introducción

Pieza sin título No. 1: Andar la Habana

Paseo

La ceiba y el colibrí

Convento de San Francisco

Segundo paseo

Por la calle del Obispo

Amanecer en El Morro

Toque en la Plaza de Armas

Son del Barrio

Eduardo Martín

(n. 1956)

4'35"

Acrílicos en la sonrisa

Eduardo Martín

(Para dos guitarras)

(n. 1956)

5'20"

Concierto del amor

Julio Cesar Oliva

(Para guitarra solista y orquesta de guitarras)

(n. 1947)

16'15"

El amor es así

Una carta de despedida

Me duele no verte

Estarás siempre en mi corazón

Duración total 75'54"

Síntesis para programa de mano

Debido a sus características y modos en que se ha desarrollado la guitarra en el mundo, resulta uno de los instrumentos más ampliamente difundido entre músicos y más arraigado en el gusto del público en general. Particularmente, en Latinoamérica han surgido una gran cantidad de ejecutantes y compositores en el ámbito académico. Sus aportes son reconocidos e interpretados alrededor del mundo.

Los compositores seleccionados para este trabajo son: Manuel M. Ponce, Gentil Montaña, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Eduardo Martín y Julio César Oliva. Todos ellos lograron amplia difusión por dos mecanismos: la mayoría de ellos, además de compositores han sido también intérpretes del instrumento, por lo que sus obras resultan totalmente idiomáticas, ya que fueron compuestas mediante la exploración experiencial, viviendo al máximo de diversos recursos técnicos y sonoros sobre el instrumento. Por otro lado, Manuel M. Ponce logró componer un amplio repertorio para este instrumento gracias a la cercanía y amistad que tuvo con Andrés Segovia y otros guitarristas, con los cuales pudo explorar varias posibilidades de la guitarra.

“Boom guitarrístico latinoamericano”

Los compositores latinoamericanos de finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, se vieron influenciados por las corrientes sociales y culturales que estaban ocurriendo: los diferentes movimientos de revolución y el posterior periodo de nacionalismo.

Estamos entonces frente a una serie de compositores que compartieron entre sí procesos de desarrollo social y musical parecidos, derivados en parte de las semejanzas existentes entre los países de la región, que propusieron y lograron establecer un lenguaje guitarrístico propio, sentando un precedente que se convirtió en referente en todo el mundo hasta nuestros días y que, por ello, nos hace pensar en un denominado *“Boom guitarrístico latinoamericano”*.

Manuel M. Ponce

Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. Fue uno de los líderes entre los músicos mexicanos de su generación y dio un impulso primordial al desarrollo de un estilo nacionalista mexicano. A lo largo de su vida, Ponce abordó una considerable variedad de géneros y estilos; desde el romanticismo de sus primeros trabajos para piano, el impresionismo, el nacionalismo y el uso de temas mexicanos populares, y produjo, en su época tardía, algunos de los trabajos más significativos del modernismo latinoamericano.

Manuel M. Ponce murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 a la edad de 66 años.

Suite en La menor (1929)

La Suite en la menor fue compuesta durante la estadía de Ponce en la Escuela Normal de Música de París, cuando Segovia le pide que realice una composición al estilo antiguo pero sea firmada bajo otro nombre, esto con el fin de evitar la reiterada aparición de su nombre en los programas que el guitarrista presentaba. Fue entonces que ambos decidieron atribuirle dicha composición a Leopold Weiss. Todo esto se conoce gracias a las cartas que se escribían entre ambos, donde Segovia le relata el éxito que ha tenido la obra que todos creen pertenece al famoso laudista.

Gentil Montaña

Julio Gentil Albarracín Montaña nació en Ibagué, Tolima (Colombia) el 24 de noviembre de 1942. Fue un destacado y virtuoso guitarrista y compositor conocido por ser uno de los pioneros de la guitarra clásica en Colombia. Durante su carrera artística, realizó conciertos en España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Estados Unidos, Venezuela, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador e Inglaterra. Dentro de sus obras más reconocidas se encuentran las Suites Colombianas, Doce Estudios de Pasillo, la sonata Canto al Amor para dos guitarras, tres fantasías y el preludio para un tema distante.

Gentil Montaña murió el 27 de agosto de 2011, en Bogotá.

Suite Colombiana No. 2

Su Suite Colombiana No. 2 es la obra más conocida e interpretada a nivel mundial. Obra escrita para guitarra, compuesta por cuatro danzas típicas de Colombia contrastantes entre sí, tres de la región andina colombiana y una de la región de la costa atlántica del país (Porro).

Antonio Lauro

Antonio Lauro nació en Ciudad Bolívar, Venezuela, el 3 de agosto de 1917 y falleció en Caracas el 18 de abril de 1986. Fue intérprete y uno de los más importantes ejecutantes de la guitarra en Venezuela y de los principales compositores sudamericanos para guitarra clásica de siglo XX. Los estudios musicales los realizó en Caracas en la Academia de Música y Declamación, donde fue discípulo de Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Salvador Llamozas y Raúl Borges quien fue su maestro de guitarra entre 1930 y 1940. En 1940, al recibir su título de maestro compositor se dedicó formalmente a la creación musical.

Seis por Derecho

El Joropo es la máxima expresión artística y cultural de la música llanera. Es un género musical que hace alusión a un folclor compartido entre los dos países, una mezcla de un ritmo rápido donde se destacan el arpa, el cuatro, las maracas y la voz. El Joropo se agrupan en dos grandes géneros: el Golpe, caracterizado por ser interpretado de forma únicamente instrumental, y el Pasaje, cuya característica principal es la inclusión de la voz en el discurso musical. Dentro de la gran variedad de “*Golpes*” existentes, se pueden clasificar en dos grupos, los interpretados en modo mayor, principalmente representados por el *Seis por derecho*, y los interpretados en modo menor, representados principalmente por el *Pajarillo*.

Leo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nació en La Habana, Cuba el 1ro de marzo de 1934, es compositor, guitarrista y director de orquesta. Comenzó a tocar la guitarra atraído por el flamenco y motivado por su padre Juan Brouwer. Estudió con Isaac Nicola, alumno de Pujol y se presentó en público como guitarrista a los 17 años, cuando sus composiciones Preludio (1956) y Fuga (1959), con influencias de Bartok y de Stravinsky, atraían ya la atención y son muestra de su temprana comprensión de música no propia de guitarra. Estudió luego en la Universidad de Hartford y, posteriormente, en Juilliard School, composición, con Stefan Wolpe.

La Ciudad de las Columnas: Variaciones sobre “Pieza sin Título No. 1” (2004)

Pieza sin Título No. 1, sobre la cual se desarrollan estas variaciones, es una de las primeras obras conocidas de Brouwer, compuesta en 1956. *La Ciudad de las Columnas*, es el título de un ensayo de Alejo Carpentier sobre el urbanismo de La Habana: “la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades”. Este ensayo sirvió de inspiración a Brouwer para sus variaciones, que son un recorrido por La Habana del compositor.

Eduardo Martín

Eduardo Martín nació en La Habana, Cuba en 1956, es guitarrista, compositor y profesor. Estudió guitarra con el maestro Jesús Ortega y composición con los maestros Ángel Vázquez Millares y Alfredo Dieznieto. En 1985 se graduó del Instituto Superior de Arte de Cuba y ganó la plaza de solista en el Centro Nacional de Concierto lo que le llevó a realizar numerosas giras. En 1991 se convirtió en el primer compositor latinoamericano laureado en el Concurso Internacional de Guitarra de Radio Francia en París. Ha obtenido diversos premios en concursos de guitarra, música de cámara y composición.

Son del Barrio

El abordar y desarrollar los diferentes ritmos, géneros y estilos tradicionales de la música cubana, es quizás la principal característica de la obra compuesta por Eduardo Martín.

Las dos obras de Eduardo Martín presentadas en este concierto, encuentran su referencia musical en el Son cubano, género tradicional originario en la región oriente de Cuba, producto del mestizaje cultural afrocubano y español, precursor de otros como el mambo, la salsa o el son montuno. Su principal característica radica en el uso de la síncopa como elemento protagonista en el discurso musical.

Acrílicos en la sonrisa

Acrílicos en la sonrisa es una obra descriptiva del maestro Eduardo Martín, escrita originalmente para dos guitarras en la que, mediante la ampliación en el registro, desarrolla su discurso musical basado en una melodía con acompañamiento, factores que se alternan entre guitarras, para lograr un efecto de diálogo. Al igual que en el son del barrio, se distingue la alta influencia de la música tradicional cubana, en una primera instancia del “son cubano” y en la sección final, de la “Rumba” (que fuera antecesora de la salsa).

En una clase magistral abierta efectuada en 2010 en la Facultad de Música de la UNAM (Escuela Nacional de Música en ese tiempo), el maestro Eduardo Martín comentó que la obra está basada y recibe su nombre de un acontecimiento sufrido por él, en el que tras un accidente en bicicleta, se rompe los dientes, describiendo en esta obra los diferentes momentos de aquel día.

Julio Cesar Oliva

Julio Cesar Valenzuela Oliva, nació en la Ciudad de México el 16 de enero de 1947. La historia del maestro Julio Cesar Oliva con la guitarra comenzó bajo un sistema estricto y riguroso que le daba su padre. En 1964 ingresó a la Escuela Nacional de Música en donde estudió por 2 años para en 1966 ingresar al Conservatorio Nacional de Música bajo la tutela del maestro Alberto Salas. Desde 1984 se ha presentado en los más importantes festivales del país y en

1990 ofreció recitales en Italia y Francia con el Terceto de Guitarras de la Ciudad de México y como solista en el Festival Internacional de Costa Rica en 2002.

Concierto del amor

El Concierto del amor es una obra escrita originalmente para guitarra solista y cuarteto de guitarras, desarrollado bajo el estilo de Tango, expresa las diferentes pasiones derivadas de una despedida amorosa.

Bibliografía y mesografía

-ABADÍA MORALES, Guillermo. *La Música Folklórica Colombiana*. Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

-Antonio Lauro

http://www.venezuelatuya.com/biografias/antonio_lauro.htm

-BORGES-TRIANA, Joaquín. *No somos originales ni nos interesa serlo*. Junio 30 de 2014. <http://www.caimanbarbudo.cu/>

-BROUWER, Leo. (2007). *Gajes del oficio/Leo Brouwer*. Santiago: RIL editores / Vicio Secreto. ISBN 978-956-284-577-9

-BROUWER, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1989.

-CARPENTIER, Alejo. *La ciudad de las columnas*. PH Boletín 14, 1996, pag. 106. <http://www.iaph.es/>

-CORTÉS, R., & Hernández, M. (2010). *La música para guitarra de compositores mexicanos, Resultados del proyecto: rescate, creación y difusión de obras para guitarra de compositores mexicanos*. ISBN 978-607-482-139-0

-DÍAZ, C. y DÍAZ, D. (2003). *Ponce genio de México*. (2da ed.). México: Federación Editorial Mexicana.

-EMILFORK, Nicolás: *Guitarra Clásica Latinoamericana del Siglo XX*.

<https://www.elguillatun.cl/playlist/g02>

-*Ensayos de José Carlo Carmona: Criterios de interpretación musical*.

<http://ensayosjcc.blogspot.mx/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html>

28 de feb. 2011

-*Entrevista a Leo Brouwer en el programa Cruce de palabras de Telesur*, diciembre de 2012.

<http://youtu.be/wZG2Rdnatek>

-GUERRERO, José G. *El son y la salsa: Una construcción socio-musical y la problemática de los orígenes en el Caribe*.

http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/El_Son_y_La_Salsa.htm

-*Guitarra clásica latinoamericana sigue siendo referente en el mundo*. Bogotá D. C., 11 de junio de 2014 - Agencia de Noticias UN.

<http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/guitarra-clasica-latinoamericana-sigue-siendo-referente-en-el-mundo.html>

-*Heitor Villa-Lobos: Un gran compositor sudamericano*.

<http://www.pianored.com/villalobos.html>

-*Historia de la guitarra clásica*.

<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/historia-de-la-guitarra-.pdf>

-*Historia de la guitarra*.

http://www.guitarraline.es/historia_de_la_guitarra.htm

-*Historia de la música Latinoamericana y los países latinos*.

<http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/historia-de-la-musica-latinoamericana-y-los-paises-latinos/>

-JCV. *Reportaje a Gentil Montaña*.

http://dialogos-jcv.blogspot.mx/2008_09_01_archive.html (consultada el 26 de octubre de 2015)

-*La literatura latinoamericana y el Boom*.

<https://www.iberlibro.com/libros/literatura-latinoamericana-boom.shtml>

-*Llano Adentro, Del Pasado al Presente*. 2º Simposio Internacional de Historia de los Llanos y de la Orinoquia Colombo – Venezolana, Yopal, Casanre feb. 21 de 1990

-MALMSTRÖM, Dan: *Introducción a la música mexicana del S.XX*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1977.

-MONCADA GARCÍA, Francisco: *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos, primera serie*. Ediciones Framong, México 1966.

-MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del Nacionalismo en la música mexicana*. UNAM 1995.

-*Música a través del tiempo*. Posted in Música a través del tiempo (Música Folclórica) on 08/02/2010 by lepp.

<https://lepp.wordpress.com/category/musica-a-traves-del-tiempo-musica-folclorica/> (consultada el 10 de marzo de 2015)

-ORTA VELÁSQUEZ, Guillermo: *Breve historia de la música en México*. Ed. Porrúa.

-OTERO, C. (1981). *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México: Ediciones Fonapas.

-QUEIPO, C. (2002). *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia*
<http://guitarra.artepulsado.com>. Recuperado de
http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm

-ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos: *Música llanera, Cartilla de iniciación musical*. Primera edición 2004, Ministerio de Cultura, República de Colombia

-ZAMBRANO, Raúl. *Suite en la menor (transcripción de la grabación realizada el 6 de octubre de 1930 por Andrés Segovia, comparada con una mínima historiografía de las ediciones de la obra)*. Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. UNAM 2012

-http://www.eduardomartin.com/acerca_de_mi.html (consultada el 12 de marzo de 2015)

-<http://www.gentilmontana.org/el-guitarrista.html> (consultada el 10 de marzo de 2015)

-<http://www.havanatimes.org/sp/?p=13940> / *Entrevista con el portal Havana Times en Cuba, 9 marzo de 2011*

-<http://www.juliocesaroliva.com/>

-<http://www.oei.org.co/sii/entrega4/art06.htm>

-<http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3> (consultada el 10 de marzo de 2015)

-<https://norfipc.com/cuba/la-plaza-armas-habana-vieja.php>

-https://www.ecured.cu/Calle_Obispo

-https://www.ecured.cu/Convento_de_San_Francisco_de_As%C3%ADs