

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

LA CATEDRAL
AGUSTÍN BARRIOS

LUIS ENRIQUE FORERO ACERO

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA CATEDRAL DE
AGUSTÍN BARRIOS

LUIS ENRIQUE FORERO ACERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ
2014

TABLA DE CONTENIDO

1. Objetivos

1.1. Objetivo General

1.2. Objetivos Específicos

2. Justificación

3. Marco Referencia

4. Conclusiones

5. Bibliografía

1. OBJETIVOS

1.1. OBJETIVO GENERAL

El análisis musical proporciona diversas herramientas para el oficio diario del músico. Como estudiante de interpretación en el énfasis de guitarra clásica me veo muy a menudo enfrentado a decisiones interpretativas, como: tempo, dinámicas, fraseos y direcciones melódicas. En efecto la interpretación es el resultado de la comprensión y de un análisis preliminar. Por la anterior razón, esta tesis tiene como objetivo analizar La Catedral para establecer elementos claves en su interpretación.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar el contexto del compositor y las características de su estilo compositivo; esto permitirá identificar algunos los elementos que extrínsecamente afectaron el proceso de composición.
- Establecer formalmente la estructura de la pieza orientado a la comprensión del lenguaje interno de la misma.
- Acuñando el sistema del teórico musical Bruhn, clasificar “La catedral” de Barrios.
- Con base en los resultados analíticos determinar algunas decisiones interpretativas específicas.

2. JUSTIFICACIÓN

Escogí esta obra por su gran contenido expresivo y las exigencias técnicas e intelectuales que se conjugan dentro de su interpretación; además es una obra que enmarca un lenguaje post-romancista que ha sido incluido en muchos programas de conciertos de grandes guitarristas a nivel mundial, llevando su difusión a cada uno de los niveles del estudio de la guitarra de concierto.

3: MARCO REFERENCIAL

Agustín Barrios “Mangoré”

Agustín Barrios nace en San Juan Bautista, Paraguay (1885). Fue uno de los más importantes compositores latinoamericanos del post-romanticismo no solamente por captar tan satisfactoriamente sonidos de su parte del continente, sino por su vida misma, enmarcada por la falta de oportunidades y problemas económicos superados por su inigualable talento.

Perteneció a una familia numerosa constituida por sus padres y siete hermanos, todos ellos músicos dedicados a distintos instrumentos. A los 13 años inicia su estudio formal de la guitarra con el maestro Gustavo Sosa (quien fue su único maestro) y lo introdujo al repertorio clásico de la guitarra, interpretando a compositores como Fernando Sor, Francisco Tárrega, entre otros.

Barrios realizó muchas presentaciones en su país de origen, Paraguay, al mismo tiempo que comenzaba su carrera como docente. Sin embargo esto no era suficientemente rentable para subsistir, así que no tuvo otra alternativa que abandonar Paraguay y mudarse a Buenos Aires, Argentina en donde se convertiría en compositor y concertista.

En el año 1912 Barrios es patrocinado por Martín Borda Pagola, un amigo y músico aficionado. Este mecenazgo terminó con sus problemas económicos dándole tiempo para centrarse en la composición y en sus recitales en Montevideo y la capital argentina; en esta

etapa de la vida de Barrios sus presentaciones estaban conformadas en su mayoría por piezas cortas populares.

Richard Stover cita en su libro *Seis Rayos de Plata* (2002) a Miguel Herrera Klinger quien dio una crítica sobre uno de sus recitales:

“Había presentado un programa que musicalmente era malo, pero con una bella y extrañamente conmovedora interpretación. Si la interpretación musical que atrae y conmueve a las personas es un arte, entonces Agustín Barrios fue un artista, y en esta ocasión lo fue doblemente porque tocó solo composiciones modestas a las que les faltaba jerarquía. La novedad era la cuerda de metal, de la que él extrajo efectos raros con sonoridades que eran desconocidas para nosotros, debido a su manera de aplacar la aspereza del metal, haciéndolo apropiado para un concierto.” (Stover, Richard.1992: 51)

Dada la dura crítica, Barrios incluyó en sus programas de concierto obras de reconocidos compositores Bach, Mendelsshon, Chopin, Verdi, entre otros.

En 1924 ubicado en Buenos Aires ofreció bastantes recitales que no contaron con una buena aceptación por parte del público, por las cuerdas de metal que solía usar en su guitarra (de las cuales extraía efectos y sonoridades extrañas). Así pues, aunque sus recitales no fueron acogidos de la manera esperada, fue en esta ciudad en donde grabó gran parte de sus composiciones convirtiéndose en uno de los primeros guitarristas en usar esta herramienta. Grabó desde sus pequeñas piezas folclóricas hasta sus composiciones más maduras que comprenden desde 1910 hasta 1928.

La carrera de Agustín Barrios reveló una ilustración intelectual en su manera de componer desde el año 1934, año en el cual crearía un *alter ego* junto con un nuevo paisaje de composiciones, en donde mezcló procesos típicos de la composición europea con música de la cultura americana posterior a la colonización. Este *alter ego* se refiere a Nitsuga Mangore (donde *Nitsuga* es su nombre Agustín deletreado al revés, y *Mangoré* corresponde a un jefe indígena guaraní que peleó ante la conquista española), personaje que alternaba conciertos con él; inicialmente interpretaba la primera mitad del recital vestido normalmente, en donde tocaba sus propias transcripciones de obras clásicas. En la segunda mitad cambiaba a una vestimenta indígena para interpretar sus propias obras de carácter popular y folclórico.

Agustín Barrios “Mangoré” muere en el año 1944 dejando pocas riquezas materiales, en contraparte dejó un catálogo de más de cien obras escritas para guitarra solista. El reconocido concertista John Williams dice:

“Ha sido, obviamente el compositor de la guitarra moderna más subestimado. Fue opacado por Segovia y es una pena que Segovia lo ignorara como músico: Segovia procedía de un mundo completamente diferente y hubiera tenido buenas razones

para ser incluso un campeón de la música de Barrios. Pese a esto, Barrios es cada día más apreciado como el mayor guitarrista compositor de este tiempo, debo agregar yo, de todos los tiempos.” (Rojas, Berta. 2011: 4)

La Catedral

Compuesta en 1921, inicialmente por el segundo y tercer movimiento (*Andante Religioso* y *Allegro Solemne*). Posteriormente en el año 1938 fue añadido el primer movimiento (*Preludio saudade*), compuesto en La Habana, Cuba, en donde se trasmite una atmósfera en donde predomina la quietud. Este movimiento fue creado de cierta manera para completar la obra, ya que en ese momento en Europa estaba establecido un estereotipo de la música erudita, en donde por lo general las grandes composiciones contenían tres movimientos.

El *Andante Religioso*, según la enciclopedia de la guitarra de Richard Champman, fue inspirado tras escuchar un coral de Bach interpretado en la catedral de Montevideo; este movimiento da una sensación de procesión que recuerda tradiciones antiguas.

Finalmente el tercer movimiento compuesto a manera de rondó, trabaja firmemente destacando cada arpeggio, a modo de campanas. Este tratamiento compositivo recrea la sonoridad de una catedral según Richard Strover; aunque esta última afirmación no fue escrita en ninguna parte por el compositor, ni este expuso declaraciones de convertirla en una obra de carácter programático; como si lo hacían Schumann o Liszt.

Primer movimiento – *Preludio Saudade*

Este movimiento, como su nombre indica tiene un carácter *Saudade*¹ y es interpretado de manera lenta, anotación de carácter escrita por el compositor.

Compuesto en Si menor, esta pieza traza de manera lenta el paso de una armonía a otra, manteniendo la melodía siempre destacada; el cambio se presenta lentamente principalmente en el acompañamiento en donde las notas pertenecientes a la armonía mutan al siguiente acorde.

¹ Saudade: Dada la difícil traducción de este vocablo al español, se sigue usando esta palabra de origen portugués y gallego; su significado se refiere a un sentimiento cercano a la melancolía llena de placer. Manuel de Melo, escritor portugués, lo define como el bien que se padece y mal que se disfruta.

Introducción

Inicialmente, se establece una prolongación sobre el grado tónico exponiendo la tonalidad y la figuración a desarrollar durante el preludio. Durante nueve compases, además de definir la centricidad al grado tónico, muestra en el final de esta primera sección al grado relativo, es decir re mayor, haciendo la primera cadencia de importancia estructural. (La dominante, es decir Fa mayor, no es utilizada en este componente introductorio).

Acerca del uso figurativo, a lo largo del preludio, se mantiene la voz principal como negra con puntillo y corchea en una métrica de dos cuartos, mientras que el ataque del acompañamiento se da en los puntos donde la melodía no lo hace. (Gráfica 1).

Musical score for the introduction section, showing three staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "Melodía" and consists of eighth notes with accents. The accompaniment is in the bass clef, consisting of eighth notes. Chord symbols are provided below the staves: i, iv 64, i, V64/V/III, V7/III, and III.

Uso y prolongación de la dominante

Desde los compases 10 al 20 se ubica una zona que tiene como objetivo mostrar la dominante, ya que es la primera parte que hace uso de ella. En esta sección, predominan prolongaciones de Fa mayor, usando su propia dominante y acordes subdominantes de la tonalidad original a manera de armonías de paso. Este comportamiento armónico hace que se genere una zona de inestabilidad en donde la melodía en su mayoría expone notas del acorde dominante, el protagonista de la sección. (Gráfica 2)

Musical score for the section on the use and prolongation of the dominant, showing two staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "Cromatismo dirigido a fa" and consists of eighth notes with accents. The accompaniment is in the bass clef, consisting of eighth notes. Chord symbols are provided below the staves: i6, V43/V, V, iv7, V65/V, and V65.

Re-exposición y Coda

Los compases 21 al 25 presentan nuevamente el materia inicial de manera textual (cc. 1-5). Posteriormente hay un uso reiterativo de grados disminuidos y dominantes secundarias, además de notas de paso entre acordes y suspensiones. Proporcionándole al intérprete un gran abanico de posibilidades dinámicas y expresivas.

La coda demarcada por la única aceleración armónica del preludio, inicia desde el compás 44, formando con una dominante secundaria de fa mayor. Este procedimiento se realiza hasta completar el ciclo en la prolongación de si menor durante los tres últimos compases.

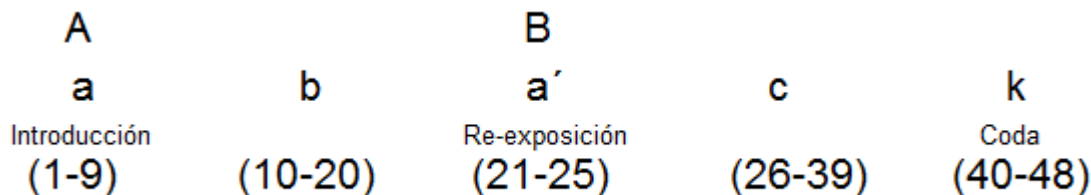
Un esquema planteado por el músico-teórico Siglind Bruhn para la determinación de los preludios del Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach, funcionaría de manera acertada en el análisis de este preludio. Él diseña la siguiente clasificación:

- a) Composiciones armónicamente determinadas
- b) Composiciones motivicamente determinadas
- c) Composiciones rítmicamente determinadas
- d) Composiciones métricamente determinadas

Acorde a este esquema, el preludio esta Armónicamente Determinado, ya que su armonía es la única que está cambiando de manera permanente mientras la figuración y la melodía permanecen rítmicamente estáticas. En efecto, para el intérprete es muy importante tener estas consideraciones en cuenta, ya que las prolongaciones y cadencias pueden establecer las dinámicas y las articulaciones. Así pues, la intensidad del preludio, radicará en el conocimiento de todos estos factores que determinan la composición.

Forma

(Grafica 3)



Segundo movimiento – *Andante Religioso*

El segundo movimiento también está en la tonalidad de si menor. Empieza con un motivo que tiene carácter suave y *cantabile*, el acompañamiento está presente de manera discreta, por esta razón el intérprete debe cuidar el rango dinámico que desea para atender la homofonía y no restarle protagonismo a la voz principal. Se puede tocar de manera suave y con timbre redondo, para conservar muy bien el ambiente tranquilo y contemplativo que expresa.

La primera frase dispuesta a manera de introducción, es la más corta del movimiento. Esta se extiende durante cuatro compases terminando en una cadencia en el quinto grado. (Gráfica 4)

Bordados sobre la nota estructural

Bm: i i iv V/III III iv V

Usual énfasis al tercer grado

Posteriormente a estos compases, se muestra la misma melodía inicial (cc. 1-2) una octava abajo, seguido por una expansión del registro hacia las notas más bajas de la guitarra mientras explora nuevas armonías que modulan a fa menor. Así pues, esta primera y única modulación del movimiento demarcara el final de la primera sección del segundo movimiento.

Segunda sección

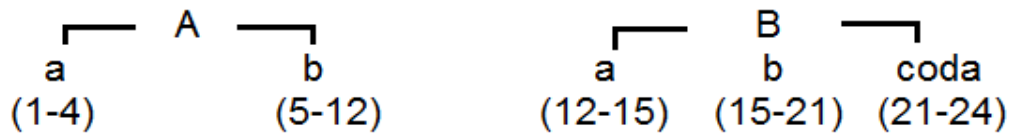
Por medio de un círculo de cuartas, iniciando en la dominante de la tonalidad se exaltan respectivamente los acordes si menor y fa menor (cc. 12-15), a cada uno de estos acordes los precede dicho círculo. Este movimiento se muestra de manera descendente en todas las voces implicadas.

Para efectos de la interpretación, podría analizarse como una dominante que resuelve a otra, o un gesto en general descendente. Además, se sugiere tener cuidado con todas las voces y no resaltar solamente la superiores, ya que todas están haciendo gestos igualmente importantes. (Gráfica 5)

F#₆ B₂ E₆ A₂ D₆ G₂ F#₇ Bm B₆ E₂ A₆ D₂ C#₇ F#_m

La parte “b” de la segunda sección (cc. 15-21), muestra el retorno a la tonalidad de si menor, en donde en la primera frase se resalta la dominante, y en la segunda, por medio de una gran preparación cadencial (V6-i-V2/iv-iv6-i64-N6-i64-V-i), finaliza en la tónica. Finalmente, hay una pequeña coda que comprende 4 compases en donde simplemente se prolonga si menor, mostrando dos disposiciones de este mismo acorde. (Gráfica 6)

Forma
(Gráfica 6)



De acuerdo al esquema que plantea Siglind Bruhn este segundo movimiento podría estar determinado por su ritmo. La figura corchea con puntillo-semicorchea es de profunda importancia en el andante, ya que su ejecución precisa establece el carácter de la pieza. Esta figura esta presente en la mayoría de los compases que comprenden la composición, y sería de gran utilidad si se tratara en cada una de sus apariciones con la misma precisión.

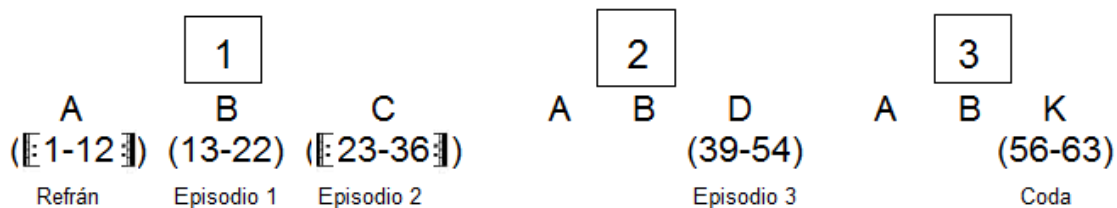
El uso de esta figura puede transfigurarse un poco de su subdivisión matemática, haciendo el primer ataque un poco más largo, y el segundo mas corto; como ejemplo se pueden ver interpretaciones de marchas de Chopin, en concreto la Sonata para piano No. 2 op.35, “*Funeral March*” III: Lento, en donde el uso de esta partícula rítmica es tratada de la manera mencionada anteriormente.

Como se puede ver en la Marcha Fúnebre (s. XIX) es bastante usual la conexión de acordes en bloque por medio de la anteriormente mencionada célula rítmica.

Tercer movimiento – *Allegro Solemne*

Este movimiento se caracteriza por su permanente figuración de acodes y su forma *rondó*. Al igual que los dos movimientos que lo anteceden, esta compuesto en la tonalidad de si menor y no hay modulaciones de grandes longitudes, pero cuenta con un importante énfasis al tercer grado (al igual que el preludio y el andante).

Para su análisis, es necesario inicialmente acudir a la forma.
(Gráfica 7)



Inicialmente en el refrán, o parte A, se expone la figuración de acordes, que a lo largo de la composición será reiteradamente utilizada. Por efectos de la estricta formula figurativa, existen en un par de compases notas no estructurales, que esta cumpliendo función exclusivamente ornamental a manera de bordado (cc: 5, 6,7).

En cada una de las apariciones del refrán a lo largo de la pieza, no habrá variaciones, exceptuando claramente variaciones dinámicas; en donde el intérprete tiene un abanico de posibilidades. Se recomienda a parte de mantener un color cálido y dulce en la guitarra, dirigir las curvas dinámicas fielmente a las tensiones armónicas; es decir, relajación interpretada como *piano*, y tensión armónica como *forte*, incluyendo reguladores en el paso de una zona a otra. En efecto esta sugerencia llevaría al interprete a hacer solamente un gran *crescendo* hacia el final de la frase, e iniciar nuevamente en *piano*. (Gráfica 8)

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Progresión Armónica Bm:	i	i	iv ₆	iv ₆	V ₆ /III	V ₆ /III	III-II°	i-II° ₆	vii°/V	V
Dinámica										

Episodios

El primer episodio (B) se caracteriza inicialmente por la supresión de las notas pedales. En esencia sigue siendo principalmente acordes arpegiados, y presenta una gran riqueza de notas de paso -todas ellas diatónicas-, este fenómeno es la primera vez que se ve a lo largo de toda La Catedral.

Este primer episodio muestra la modulación a la tonalidad relativa, re mayor, creando una característica similar a los dos movimientos que le preceden en la composición; donde también se presentan énfasis o modulaciones al mismo grado de la tonalidad.

En cuanto al registro, este se amplía de manera progresiva enfatizando a manera de picos agudos notas de re mayor, mientras las notas más bajas, o picos graves, enfatizan notas de la dominante de re mayor, es decir la mayor.

El segundo episodio (C) es una secuencia descendente sobre la figuración de acordes, todos ellos extraídos de la escala natural de si menor (grado tónico en la obra). Así pues, los acordes generados son (i-VII-VI-v-iv). Las notas mas agudas de cada célula perteneciente a la secuencia, describen un descenso diatónico desde la fundamental de la dominante, es decir fa, hasta la tónica.

Posteriormente (cc. 33-36), cuando Fa mayor aparece, prepara el final de la sección, explorando inversiones del mismo acorde a lo largo del diapasón, y finalizando con grados conjuntos dirigidos hacia la tónica (todo esto dentro del acorde dominante). (Gráfica 9).

The image displays a musical score for two staves in the key of D major (two sharps). The notation is divided into four sections labeled above: 'Estado fundamental', 'Primera inversión', 'Segunda inversión', and 'vii° / V'. The notes are written in a descending sequence across the staves. Below the second staff, there is a label 'Grados conjuntos descendentes hacia la fundamental' with arrows pointing to specific intervals between notes.

En el tercer y último episodio (D), priman los grados conjuntos sobre la figuración de un acorde, diferencia característica de este tercer episodio con el refrán y los dos episodios antecedentes. Esta es una particularidad fundamental ya que es la única sección dentro de la composición, en donde las notas no estructurales hacen parte fundamental del discurso musical.

Esta sección está demarcada además por sus grandes prolongaciones de tónica y dominante; en consecuencia, la finalización de esta parte, es una prolongación sobre la dominante en donde el bajo sobresale, por medio de cromatismos, la finalización de este episodio. El cromatismo inicia en la notas fa, dirigiéndose a la nota si, fundamental de la tonalidad inicial.

Elisiones

Dado que “B” acompaña al refrán en las secciones 1, 2 y 3; cuenta al final de este con compases dispuestos de distinta manera, con el objetivo de dar paso al siguiente episodio. En la sección 1 (ilustrada en la gráfica 7), es en la única que “B” se encuentra completo (cc.13-22).

A continuación se mostrarán los compases finales del episodio B en cada una de sus apariciones, exponiendo las diferencias que darán inicio al episodio 2, episodio 3 y coda respectivamente. (Gráfica 10).

"B" sección 1



"B" sección 2

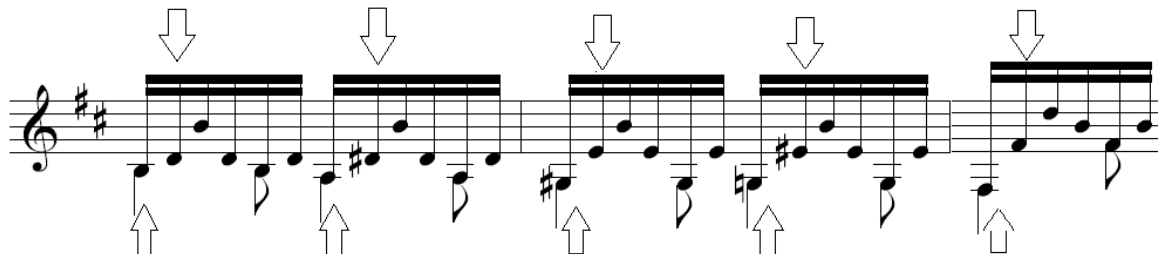


"B" sección 3



La coda (cc. 56-63) muestra una mutación del acorde tónico al dominante, extendiéndolo por medio de cromatismos. Esta vez no solo en una voz sino en dos voces, donde la más baja crea el cromatismo de manera descendente desde la nota si hasta la nota fa, mientras la voz intermedia lo hace de manera ascendente desde re hasta fa. Estas dos voces en el momento que llegan a su nota de destino, configuran el acorde de dominante. (Gráfica 11).

Ascenso cromático



Descenso cromático

En el momento del montaje y la posterior interpretación de este movimiento, este puede ser un aspecto de gran importancia, en donde la intensidad dinámica pudiera estar enfocada en destacar ambos cromatismos que van en movimiento contrario.

El movimiento finaliza con la figuración descendente y ascendente de si menor, mostrando este arpeggio en todas sus posibilidades dentro del diapasón; además lo lleva hasta el límite agudo del instrumento. Descendiendo a su vez en tres disposiciones de si menor, esta vez no arpegiado sino en bloque.

Para el guitarrista es de gran importancia conocer la forma y todas las secciones que configuran este movimiento; ya que el uso permanente de moto-ritmo en figuras de semicorcheas, puede dificultar las decisiones en el momento del montaje de este movimiento. En consecuencia, aunque internamente este *Allegro* posee cesuras rítmicas, las decisiones interpretativas, en mi opinión, estarán basadas además de sus propuestas dinámicas, en el previo conocimiento de la forma y la articulación interna de la pieza.

4. CONCLUSIONES

- Es de gran importancia conocer el contexto del compositor de la obra a analizar, ya que este dará grandes pautas para determinar aspectos musicales ajenos a la partitura. En mi caso en especial, conocer un poco de la vida de Barrios, imprime inevitablemente riqueza emocional al discurso, aspecto que es totalmente necesario como estudiante de interpretación.
- Es de valiosa utilidad (aún después del montaje de la obra), tener un pensamiento estructurado y fundamentado de la composición. Este análisis marca diferencia entre interpretaciones pasadas y futuras, ya que cada uno de los aspectos mencionados a lo largo del trabajo de grado, son fundamentales para la concepción de una interpretación original y correcta.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Richard D. Stover. "Barrios Mangoré, Agustín". *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02125>, [Consulta: 5 de mayo de 2015].
- Barrios Mangoré, Agustín. 2003 "*The complete works of Agustin Barrios Mangoré*" Guitarra Clasica. New York: Mel Bay Publications
- Bruhn, Siglind. 1993. "*Introduction J.S. Bach's Well-Tempered Clavier In-depth Analysis and Interpretation*" <<http://www-personal.umich.edu/~siglind/wtc-00e-add.htm>> [Consulta: 12 de mayo de 2015].
- Stover, Richard. 1992. "The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré" Clovis, Querico Publications.
- Douglass M. Green. 1979. Form in tonal music. Holt, Rinehart and Winston, 2nd edition.
- Szaran, Luis. 2009. "*Diccionario de la música en Paraguay*" <<http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=en&DiccID=95>>. [consulta: 12 de mayo de 2011]
- Mckenna Ward, Anthony. 2010. "A study in the articulation of cultural identity" <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/61957/1/02whole.pdf>. [consulta: 12 de mayo de 2011]
- Knut, Jacques. 1992. CHOPIN, F.: Piano Sonata No. 2, "Funeral March" / Ballades / Nocturnes. Paraty. Naxos
- Stover, Richard. 1992. "*Six Silver moonbeams*". GSP, 1992, Estados Unidos de América.
- Rojas, Berta. 2011. "*Agustín Barrios, Un viaje a través de la vida y el trabajo del gran compositor latinoamericano*" http://www.barriosworldwide.com/2011/es/pdf/agustin_barrios_ESP.pdf . [consulta: 28 de mayo de 2011]