

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

**OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-
QUE PRESENTA**

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ VÁZQUEZ

ASESOR: LIC. ALFREDO ROVELO GARCÍA

MÉXICO, D.F.

MAYO 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para mis padres Aurora y Ángel,
mi hermano Víctor,
y mis abuelos Clemencia y Víctor.

Mi cariño y agradecimiento para Alfredo Rovelo, Néstor Castañeda, Miguel Ordóñez, Mariel Peñalosa, Carlos A. Rivera, René Báez, Arturo Cortés, José Luis Navarro, José Luis Gutiérrez, Verónica Oropeza, Alejandro Granados, Elizabeth Yadira, Carmen(sita), Ana Paola Haydeé Aranda, Omar Alfaro, Alberto Jaimes, Arturo Galván y a la dinastía Ñoño (I, II y III).



PROGRAMA

Cuatro elegías y un elogio

Francisco Pedraza
(1963)

Four Poems of García Lorca
1 Lamentación de la muerte
2 Danza
3 Tierra Seca
4 Clamor

Reginald Smith-Brindle
(1917)

Libra Sonatine
India
Largo
Fuoco

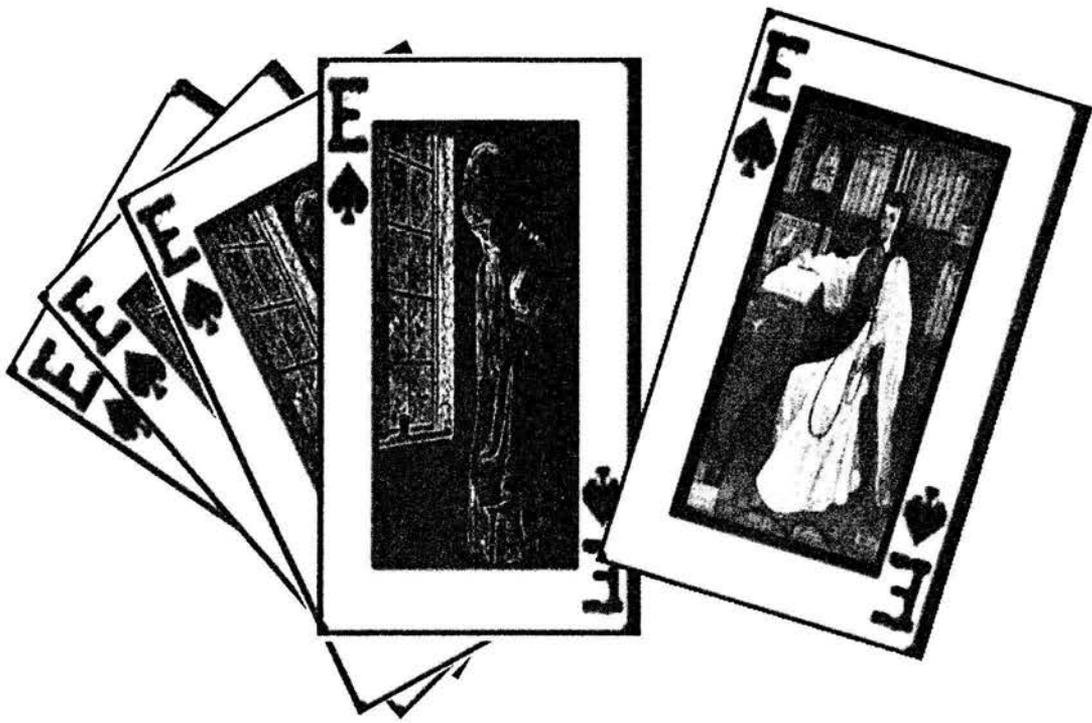
Roland Dyens
(1955)

The Prince's Toys
The mischievous prince
The mechanical monkey
The doll with blinking eyes
The tin soldiers
The prince's coach
The big toy's parade

Nikita Koshkin
(1956)

INDICE

CUATRO ELEGÍAS Y UN ELOGIO (Francisco Pedraza).....	6
I. Las elegías, su origen y evolución.....	7
II. Análisis de las <i>Cuatro Elegías y un Elogio</i>	9
III. Francisco Pedraza Cortés.....	15
FOUR POEMS OF GARCÍA LORCA (Reginald Smith Brindle).....	17
I. La música en la vida de Federico García Lorca.....	18
II. Reginald Smith Brindle y su aporte al mundo guitarrístico.....	21
III. Análisis de los <i>Four Poems of García Lorca</i>	24
1 <i>Lamentación de la muerte</i>	24
2 <i>Danza</i>	27
3 <i>Tierra Seca</i>	28
4 <i>Clamor</i>	30
LIBRA SONATINE (Roland Dyens).....	32
I. Roland Dyens: un músico extraordinario.....	33
II. Análisis de la <i>Libra Sonatine</i>	35
<i>India</i>	36
<i>Lento</i>	39
<i>Fuoco</i>	40
THE PRINCE'S TOYS (Nikita Koshkin).....	43
I. Koshkin: un compositor programático.....	44
II. El nacimiento de <i>The Prince's Toys</i>	46
III. Análisis de <i>The Prince's Toys</i>	48
<i>The Mischievous Prince (El Príncipe Malvado)</i>	48
<i>The Mechanical Monkey (El Mono Mecánico)</i>	49
<i>The Doll with Blinking Eyes (La muñeca de los ojos centelleantes)</i>	50
<i>The Tin Soldiers (Los soldados de hojalata)</i>	51
<i>The Prince's Coach (El Carruaje del Príncipe)</i>	53
<i>The Big Toy's Parade (El Gran Desfile de los Juguetes)</i>	55
BIBLIOGRAFÍA.....	58
HEMEROGRAFÍA.....	59
INTERNET.....	60



CUATRO ELEGÍAS Y UN ELOGIO

Francisco Pedraza

CUATRO ELEGÍAS Y UN ELOGIO

Francisco Pedraza

I. Las Elegías, su origen y evolución.

La *Elegía* es una composición que expresa sentimientos de dolor o tristeza y que, generalmente, lamenta la pérdida de alguien que ha fallecido. Tiene su origen en la Grecia Clásica, proviene de “*Élegos*” (que significa *llanto*), que era un poema escrito en versos dísticos¹ acompañados por la flauta. El dístico elegíaco se popularizó en toda Grecia durante el siglo VII a.C. y el primer autor conocido de elegías fue *Calino de Éfeso*.

Es importante señalar que en Grecia este es un momento de florecimiento de la lírica², en la que están íntimamente asociadas la poesía, la música y la danza. Las elegías clásicas abarcaron una gran variedad de temas, destacando los lamentos y las canciones conmemorativas; *Echembrotus* (586 a.C.) sobresalió por el carácter melancólico de sus elegías acompañadas por flauta. Desgraciadamente, la música de tales obras no sobrevivió, y lo poco que se conserva son algunos fragmentos de los textos.

El primer tipo de elegía musical que sí sobrevive es el *Planto* o *Llanto medieval*, que se remonta al siglo VII d.C. Entre los siglos XIV y XVII existieron dos tradiciones paralelas para las elegías musicales: unas que conmemoraban a los mecenas (“*Quis dabit pacem populo timenti?*” de *Isaac* para *Lorenzo de Medici*) y otras que mostraban el duelo por la muerte de colegas y maestros (“*Nymphes des bois*” para *Ockeghem* de *Josquin*). Durante este período las elegías adquirieron una gran variedad de nombres genéricos como el de “*Lamento*” y “*Epitafio*”.

Durante el Barroco se cultivaron el *Lamento monódico* y la *Cantata Elegíaca*, que generalmente lloran personajes dramáticos de las óperas más que a personas reales, por lo que no se les considera propiamente como elegías.

Los sentimientos elegíacos son abundantes en el romanticismo alemán y de allí destacan los trabajos vocales de *Beethoven*, *Schubert*, *Schumann*, *Strauss* y *Wolf*. Los compositores del siglo XIX tomaron con frecuencia a la elegía más como un vehículo para expresar sentimientos personales acerca de la muerte que como un epitafio para un amigo difunto o héroe. Esto se puede ver en *Mahler* (*Las Canciones de los niños muertos*), cuyos textos elegíacos reflejan la preocupación por la muerte. Una gran cantidad de la música romántica puede ser descrita como elegíaca, y no es coincidencia que el uso de la palabra “elegía” como título para piezas puramente instrumentales sea común de fines del siglo XIX.

En la música del siglo XX, el género emergió con las elegías para piano de *Béla Bartók*, y posteriormente con los “*Tombeaux*” para piano de *Ravel* y *Casella*; así como con el coral para piano a la muerte de *Debussy* de *Stravinsky*, designado inicialmente con el nombre de *Tombeau*, que constituye el último movimiento de su “*Sinfonía de instrumentos de viento*”.

¹ Composición poética que consta de dos versos. Alonso, Martín. *Diccionario del Español Moderno*. Aguilar Editores. Madrid, 1979.

² La lírica griega es una poesía cantada, con acompañamiento de lira (de ahí el nombre de “lírica”) o de flauta, por una persona o por un coro; éste, mientras entona sus cánticos puede permanecer quieto en el sitio que le es asignado o ejecutar una serie de danzas o movimientos rítmicos. El lirismo, de este modo, está constituido por tres elementos: poético, músico y coreográfico. La melodía era bastante simple, el acompañamiento al unísono, la armonía casi inexistente. La música está compuesta generalmente por el propio poeta. Montes de Oca, Francisco. *Literatura Universal*. Porrúa, México, 1990.

Una obra importante a señalar, es la "*Elegía para J.F.K.*"³ para barítono y tres clarinetes del mismo *Stravinsky* con texto de W.H. Auden, buscó evocar el uso primigenio de la elegía, con su doble componente poético y musical (a la manera "griega": poesía cantada y acompañada por la flauta), el cual se perdió a lo largo de la historia por la separación paulatina de éstas dos artes y por la evolución y necesidades expresivas del ser humano.

³ "Elegía para John F. Kennedy".

II. Análisis de las *Cuatro Elegías y un Elogio*.

Las elegías.

Las cuatro elegías están basadas en textos de un fraile agustino y dos presbíteros, en memoria de Sor Juana Inés de la Cruz.⁴ Son obras de corta duración que comparten el mismo lenguaje melódico y armónico, lo cual le da gran coherencia y unidad a la obra. La *Elegía I* tiene una forma AB:||. La primera parte es bastante ágil y consiste en la constante repetición variada un motivo melódico (Ejemplo 1) que es más constante cada vez, como si se tratara de un *stretto*.



Ejemplo 1

Cada nueva aparición de este motivo se da siempre a una distancia de tritono y el material usado para acompañarlo va desde una melodía en el bajo que va formando cuartas y quintas con este motivo reiterativo (como un *organum*) hasta acordes cuartales (Ejemplo 2):



Ejemplo 2

La parte B contiene formantes cuya naturaleza interválica nos recuerda un *discantus*⁵ medieval. Además, esta sección contiene, sintetizado, todo el material de la obra (Ejemplo 3):

⁴ Programa de mano de la Tercera Temporada de Conciertos 2003 del Centro de Apoyo para la Música Mexicana de Concierto.

⁵ *Discanto*. Palabra que desde el siglo X ha tenido diferentes significados. En un principio servía para definir una parte no escrita, cantada a la quinta superior o bien a la cuarta inferior, de una melodía de canto llano. Su uso se generalizó desde el siglo XII, distinguiéndose por el movimiento contrario de sus voces, que no es sino una conducción autónoma de las mismas, pudiendo por esta razón considerársele el auténtico precursor del contrapunto. A partir del siglo XIII el término se aplicó a toda clase de composiciones polifónicas, convirtiéndose en sinónimo de *diafonía* y de *organum*. Usualmente el *discanto* era improvisado por el cantor (*vox organalis*) sobre el libro coral. Dicha voz con el tiempo se adorna cada vez más, por lo que los autores deciden escribirla. A este tipo respondía el llamado *discanto inglés* del siglo XIV, a tres partes, con improvisadas melodías en acordes de sexta y *cantus firmus* en grave. En la terminología moderna, *discanto* es la adición de una parte sobregada para adornarla melódicamente, realizada por el compositor o



Ejemplo 3

La *Elegía II* es una pieza lenta unipartita que se repite casi literalmente. Está escrita a dos voces y contiene frecuentes cambios de compás y de intensidad que hacen al discurso melódico sorpresivo (Ejemplo 4):



Ejemplo 4

De nuevo tenemos un movimiento ágil en la *Elegía III*, en la que los cambios de compás llegan a su punto culminante en la obra. Esta pieza es un juego de acentos respaldados por una serie de tres intervalos que se alternan: una doble octava de fa, una novena la-si y una cuarta justa re#-sol# (Ejemplo 5):

III



Ejemplo 5

El final de este movimiento es una serie de tresillos que reflejan internamente el juego de acentos propiciado por los cambios de compás, culminando en un grupo de acordes conformados por las notas iniciales de la pieza a la manera del serialismo (Ejemplo 6):

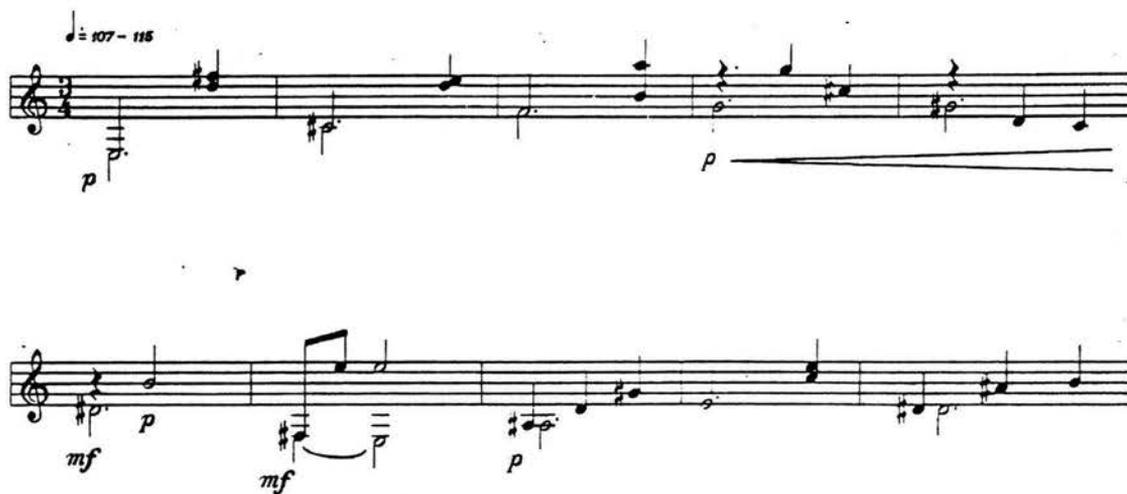
mediante improvisación del ejecutante. Grabner, Hermann. *Teoría General de la Música*. Ediciones Akal. Madrid, 2001.



Ejemplo 6

En la cuarta y última elegía el material inicial consiste en una melodía estática acompañada por un bajo con poca actividad, que va de los compases 1 al 11 (Ejemplo 7), es concentrado en los tres compases siguientes gracias a figuras de tresillos e incluso de treintaidosavos (Ejemplo 8). Su final es similar al de la tercera elegía, con tresillos y unos feroces rasgueos finales.

IV



Ejemplo 7



Ejemplo 8

El Elogio.

Según Juan Rey, “los elogios son discursos en alabanza de una persona viva o muerta, o de una institución; en los que se exaltan sus méritos: obras gloriosas, servicios prestados a la patria, a la ciencia, al arte, a alguna clase de la sociedad, mostrando la gratitud y el reconocimiento que tales hechos merecen”⁶. Estas palabras se cumplen a la perfección en los siguientes versos en latín de *Rafael Landívar*⁷ -extraídos de su *Rusticatio mexicana*- dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz:

*Ut tamen occinuit modulis Joanna canoris,
Constitit unda fluens, ruptoque repente volatu
Aere suspensae longum siluere volucres,
Visaque dulcisono concentu saxa moveri*

*Mas luego que Juana Inés
dejó escuchar sus rimas musicales
las aguas detuvieron su corriente,
las aves cortando de súbito el vuelo,
callaron largamente en el aire suspensas,
y por las mismas piedras pareció correr
la vibración del concierto dulcisonante.*

En su Elogio, *Francisco Pedraza* agrega a estos versos una melodía para que se cante con un acompañamiento de guitarra consistente en el material de las cuatro elegías, pero ahora en una atmósfera de alabanza.

Este último movimiento es bastante interesante por la opción que da el compositor para que sea el mismo guitarrista quien cante. Después de una introducción instrumental basada en parte del material temático de la *Elegía I*, aparecen dos pentagramas para la voz y la guitarra, así como la indicación de que puede ser cantada por el mismo instrumentista (Ejemplo 9):

⁶ Juan Rey. *Preceptiva Literaria*. Editorial Sal Térrea. México, 1986. P.273.

⁷ Landívar, Rafael (1731-1793), poeta novohispano, autor de *Rusticatio mexicana*, grandioso himno a la naturaleza y a la vida rural del virreinato de Nueva España. Nació en Santiago de los Caballeros, Guatemala. En 1747 obtuvo el doctorado en Filosofía por la Universidad de San Carlos y en 1749 se trasladó a México, donde ingresó en la Compañía de Jesús. Pasó por distintos seminarios y en 1761 regresó a Guatemala, en donde se dedicó a la enseñanza. Aficionado a la astronomía, la geografía y la retórica, llegó a ser rector del Colegio de San Borja. Obligado a abandonar el cargo y el país a causa de la expulsión de los jesuitas en 1767, se exilió en Bolonia, Italia, en donde murió.

Fruto de sus viajes es su obra *Rusticatio mexicana* (1782), un poema descriptivo escrito en hexámetros latinos, compuesto por 5 413 versos divididos en quince cantos y un apéndice. En ellos retrata el paisaje, las personas y sus actividades, dentro de un sentimiento de orgullo nacionalista mexicano, lo que hace de ella un documento de gran interés. Se considera que esta obra es, junto con *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena y la oda *A la agricultura de la zona tórrida* del venezolano Andrés Bello, uno de los más notables ejemplos del género descriptivo americano. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000. Microsoft corporation.*

Voz*

p Ut ta men oc ci nuit mo du

lis Jo an na ca no ris

* Puede ser cantada por el mismo instrumentista 5

Ejemplo 9

En realidad, la parte de la voz no es complicada. Rítmicamente es sencilla, con sólo mitades y cuartos, con un rango melódico que va de un Do4 a un Mi5, lo cual es bastante cómodo.

El acompañamiento de la guitarra es sencillo también y recurre frecuentemente al uso de las texturas de las elegías, como en el siguiente fragmento, similar a la *Elegía II* (Ejemplo 10):

p (a) sus pen sa e lon gum

Ejemplo 10

Este último movimiento es un verdadero reto, considerando que los guitarristas clásicos generalmente no tienen el gusto ni la preparación adecuada para cantar. Aunque se supone

que en clases de solfeo una de las herramientas básicas (de algunos maestros) es el canto, una gran cantidad de instrumentistas y profesionales no cuenta con los conocimientos técnicos mínimos para cantar con propiedad. Es francamente triste que esto suceda dentro del mundo educativo profesional de la música en México. Siento que sin necesidad de volver tediosas las clases de entrenamiento auditivo o solfeo (ya de por sí la mayoría lo son gracias a “efectivos” métodos arcaicos como el Dandelot, Roque Cordero y demás que aún se niegan a desaparecer), algo debiera hacerse para que todo aquél estudiante de música que quiera tener un poco de cultura y técnica vocal, sin afán de volverse un cantante profesional, pueda tener acceso ya sea a un curso opcional, a asesorías o a maestros mejor preparados en este terreno dentro de sus materias básicas.

Sin embargo, este problema no se plantea en otros géneros como el bolero, la trova o el son, donde la guitarra y la voz son inseparables: tríos como Los Panchos, Los Calaveras, Los Tres Reyes, el Trío Matamoros, solistas como Álvaro Carrillo, Pepe Jara y en la actualidad una gran cantidad de artistas como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, David Haro, Rafael Mendoza, Mauricio Díaz, Cacho Duvanced, Delfor Sombra, José Antonio Méndez, entre muchos otros, tienen con su canto y su guitarra para expresarse y emocionar a miles de personas.

Yo me animé a aceptar este reto, un poco gracias a mi proceso de vida. A mí siempre me ha gustado cantar y cuando comencé a tocar guitarra a los doce años, lo primero que aprendí fueron canciones. Así que, por lo menos, fui aprendiendo muy empíricamente con el tiempo y la práctica a no desafinar. Luego, cuando ingresé a la Escuela Nacional de Música, tuve la suerte de conocer a un excelente amigo y cantante, Arturo Cortés, que hasta la fecha me ha guiado ya a un nivel profesional en el terreno del canto. Y aunque no me considero cantante, gracias a mi afición y al estudio puedo darme el gusto de hacerlo con propiedad y de disfrutar de un instrumento adicional en mi vida musical.

III. Francisco Pedraza Cortés.



Francisco Pedraza

Compositor y guitarrista, nace el 21 de marzo de 1963 en México, D.F. Estudió guitarra y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con los maestros Guillermo Flores Méndez, Gonzalo Castillo y Radko Tichavky. Ha tomado cursos de composición, dirección y perfeccionamiento guitarrístico con Stefano Scodannivio, Franco Donatoni, Humberto Grau, Robert Guhtie e Iván Rijos. Ha recibido Certificaciones de Grado de The Royal Schools of Music. Fue miembro fundador del Taller Creativo Infantil Silvestre Revueltas, cofundador del grupo de compositores Índice 5, miembro del Taller de Ópera de Cámara y del Coro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha investigado sobre música virreinal mexicana y organizado conciertos. En 1984 obtuvo el Premio de Composición Círculo Disonus en la categoría de música vocal. Desde 1987 es miembro de la Liga de Compositores de Música de Concierto de México. Sus obras han sido presentadas en Inglaterra, Alemania, Holanda, Estados Unidos y Guatemala. Actualmente realiza trabajos de investigación sobre notación musical para ciegos, y trabajos de musicalización para diversos estudios de producción.

Catálogo de Obras:

Solos:

Fantasia (1975) – guitarra.

La jerónima (1979) - guitarra.

Suite a la antigua (1979) – guitarra.

Fantasia para guitarra (1983) – guitarra.

Reminiscencias (1984) – flauta.

Poema sensual de los placeres voluptuosos (1984) – guitarra.

Elegía a ser una casta pequeñez (1984) – piano.

Ventanas (1987) – piano preparado.

Pieza para guitarra (1988) – guitarra.

Vocales ((1989) – violoncello.

Gracias a Lupita por el 8-4 (1990) – clarinete.
Región de muerte (1991) – órgano.
La creación de la alborada (1992) – piano.
Primaveras 3-45 (1994) – guitarra.
Escenas de la casa de Tlalpan (1995) – piano.

Dúos:

Amate (1985) – 2 guitarras.
La esmeralda (1986) – flauta y guitarra.

Tríos:

Círculos (1983) – Clarinete y 2 guitarras.

Cuartetos:

Cuarteto de cuerdas (1986) – cuerdas.

Banda:

Santa Cecilia con el silvestrismo, niño de obsidiana y el colibrí (1990) – banda sinfónica.
Siempre hasta la noche (1993) – banda sinfónica.

Orquesta de Cámara:

Piramidal funesta (1986) – orq. cám.

Voz y piano:

Te amo, mujer de mi gran viaje (1989) – Barítono y piano. Texto: Vicente Huidobro.

Voz y otro(s) instrumento(s):

Reminiscencias (1984) – Barítono, flauta y piano. Texto: Salvador Novo.
Frida (1984) – Soprano, flauta y guitarra. Texto: Luzan Martínez.
Cuatro elegías y un elogio (1984) – Tenor y guitarra. Texto: Rafael Landívar.
Mujer en azul (1985) – Mezzosoprano, guitarra, percusiones y cb. S/t.
Apollo musas hortatur ad plactum in decimae obitu (1985). Barítono y guitarra. Texto: José de Guevara.

Voz y Orquesta de Cámara:

Trilogía poética (1990) – Soprano, tenor y orquesta de cámara. Texto: Vicente Huidobro, Sor Juana Inés de la Cruz, Salvador Novo.

Coro e instrumento(s):

La invasión de la noche (1986) – Coro femenino y 3 cbs. Texto: Sor Juana Inés de la Cruz.

Coro, instrumento(s) y solista(s):

Misa de gloria (1990) – solistas, coro mixto y órgano. Texto: litúrgico.

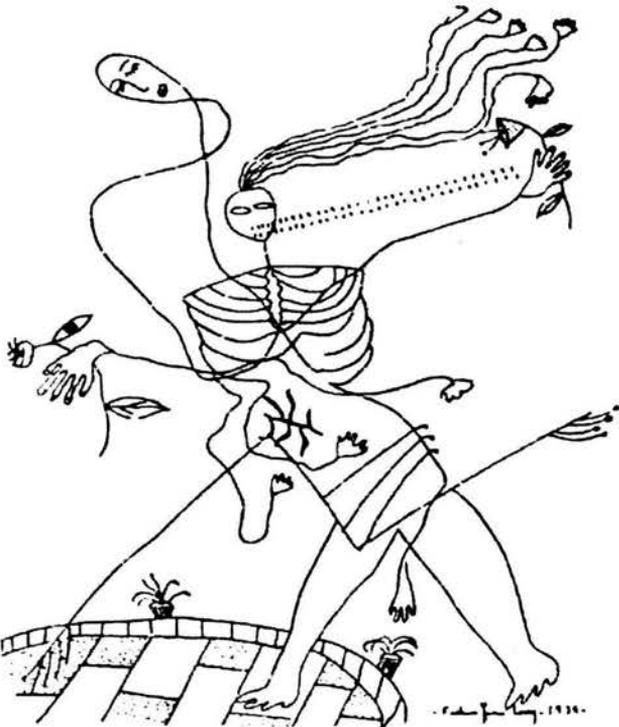


Federico Garcia Lorca.
 Amor A. 14 (1937)

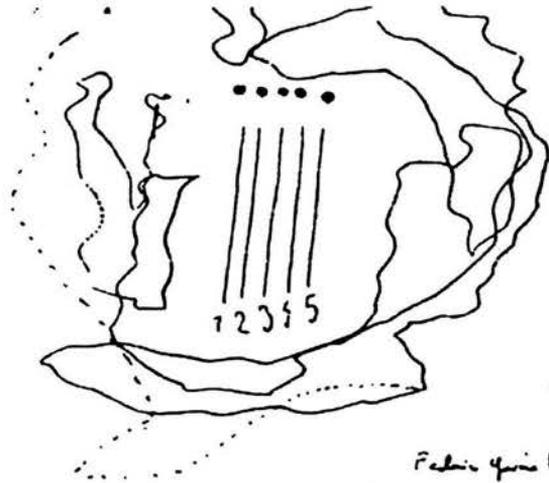
Amor.



Bandolero.



Muerte.



Lira.

Federico Garcia Lorca

Lira.

FOUR POEMS OF GARCÍA LORCA

Reginald Smith Brindle

FOUR POEMS OF GARCÍA LORCA Reginald Smith Brindle

I. La música en la vida de Federico García Lorca.



Globe Photos, Inc.

Federico García Lorca

En 1956, el inglés Reginald Smith Brindle compone “*El Polifemo de Oro*” para guitarra, basado en el siguiente poema de Federico García Lorca:

Adivinanza de la Guitarra

*En la redonda
encrucijada,
Seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro
¡La guitarra!*⁸

Esta obra consolida la carrera de Smith Brindle como compositor y constituye el antecedente directo de los “*Cuatro Poemas de García Lorca*” de 1974.

⁸ García Lorca, Federico. *Poesía Completa*. Editores Mexicanos Unidos. México, 1999. P.177.

No es de extrañar el gusto de Reginald Smith por los versos del gran poeta y dramaturgo español más famoso del siglo XX que estuvo siempre ligado al mundo musical y en especial, a la guitarra, que menciona múltiples veces dentro de su obra poética.

De hecho, Federico García Lorca (1898-1936) proviene de una familia donde la guitarra y la bandurria eran tocadas frecuentemente. De joven quiso ser pianista, pero su familia lo desanimó de irse a París a estudiar música y fue así como se dedicó por completo a la poesía. Sin embargo, si la literatura se volvió su mundo, la música sería su eje eterno.

Lorca se instaló en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1919, ciudad donde eran frecuentes los conciertos de Falla, Segovia, Milhaud, Stravinsky, Poulenc y Ravel. Además en ese importante ambiente cultural conoció y se hizo amigo del pintor Salvador Dalí, del cineasta Luis Buñuel y del también poeta Rafael Alberti, entre otros, a quienes cautivó con sus múltiples talentos. El "*Libro de Poemas*" (1920 aprox.) fue su intento de hacer una analogía poética de la suite musical del Renacimiento español. Lorca originalmente consideró llamarlo "El libro de las diferencias" por las variaciones de vihuela de compositores como Luis Milán (c.1500-1561) y Alonso Mudarra (1510-1570).

En 1921 García Lorca tomó clases de guitarra flamenca con dos gitanos de su pueblo natal Fuente Vaqueros (Granada) y aprendió como acompañar una variedad de danzas españolas. También arregló muchas canciones populares españolas para piano, algunas de las cuales han sido transcritas para la guitarra por el cubano Jesús Ortega.

En 1922 Lorca dio una conferencia sobre cante jondo y recitó varios poemas de su colección "*Poemas de cante jondo*" en el *Festival de Cante* que organizó junto con Manuel de Falla.

En 1929 Lorca viajó a Nueva York y en enero del año siguiente, poco antes de salir a Cuba, se encontró con Andrés Segovia que estaba dando una serie de conciertos por los Estados Unidos. Los dos españoles se encontraron varias veces en Manhattan y eran invitados frecuentemente a las mismas fiestas.

El poeta viaja a Cuba en marzo de 1930 e inmediatamente se interesa por la música de este país, volviéndose amigo de varios expertos en la materia, como Fernando Ortiz. Lorca fue profundamente afectado por la cultura cubana y su gente, dando posteriormente numerosas conferencias por toda la isla durante su estancia.

Regresa a España y escribe obras teatrales que le hicieron muy famoso. Lorca tuvo un gran amor por la guitarra y su presencia sirvió como una vibrante fuerza artística e intelectual en España, durante lo que fue el gran renacimiento de este instrumento.

Fue director del teatro universitario La Barraca, conferencista y compositor de canciones, teniendo gran éxito en Argentina y Uruguay, países a los que viajó en 1933 y 1934.

Un ejemplo de las composiciones que hacía para su poesía y sus obras de teatro, lo tenemos en la música que hizo para dos romances pertenecientes a su *Primer Romancero Gitano*⁹ de 1928:

⁹ García Lorca, Federico. *Primer Romancero Gitano*. Edición de Miguel García-Posada. Clásicos Castalia. Madrid, 1988. pp.277-278.

1

PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

Antoñito Torres Heredia, hijo de don Juan Antonio Torres Heredia y doña María de los Angeles Torres Heredia, nacido en el pueblo de Camborio, provincia de Granada, España, el día 10 de mayo de 1900. Fue un poeta granadino, antifascista y republicano. Su obra poética incluye poemas, canciones y cuentos. Fue fusilado el 18 de agosto de 1936 en Alfacar, Granada, durante la Guerra Civil Española.

Antoñito Torres Heredia, hijo de don Juan Antonio Torres Heredia y doña María de los Angeles Torres Heredia, nacido en el pueblo de Camborio, provincia de Granada, España, el día 10 de mayo de 1900. Fue un poeta granadino, antifascista y republicano. Su obra poética incluye poemas, canciones y cuentos. Fue fusilado el 18 de agosto de 1936 en Alfacar, Granada, durante la Guerra Civil Española.

2

MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

Yo me voy a morir tú me irás con
 yo me voy a morir tú me irás con
 yo me voy a morir tú me irás con

Desgraciadamente, la vertiginosa y exitosa carrera de este poeta fue truncada en plena juventud -a 38 años de edad-. Sus posiciones antifascistas y su fama lo convirtieron en una víctima fatal de la Guerra Civil, siendo fusilado en la madrugada del 18 de agosto de 1936, en un paraje solitario de la localidad granadina de Alfacar por los militares sublevados a las órdenes del general Francisco Franco.

II. Reginald Smith Brindle y su aporte al mundo guitarrístico.



Reginald Smith-Brindle

*“Entre los compositores británicos del siglo XX, Reginald Smith Brindle es indudablemente el más destacado y radical exponente de la música contemporánea”.*¹⁰ Desgraciadamente, la obra de este gran compositor inglés es poco conocida en México.

Nace en Bamber, Inglaterra el 5 de enero de 1917. Cuando cumplió seis años comenzó a estudiar piano. Siendo estudiante tomó clases de clarinete y luego de saxofón. Su otra pasión musical fue la guitarra con la que tuvo una muy larga y feliz complicidad desde que su hermano mayor se compró una solo para dejarla abandonada. No sólo Reginald la hizo suya sino que auto-aprendió a tocarla y se sorprendió a sí mismo ganando el primer lugar en un concurso de composición de melodías. Aunque primero comenzó a estudiar arquitectura (su familia lo desalentó de ser músico, al igual que a García Lorca), se dedicó a la música seriamente desde 1946. Estudió con Ildebrando Pizzetti en la Academia de Santa Cecilia en Roma donde recibió un diploma en Composición. Después pasó dos años en Florencia estudiando serialismo con Luigi Dallapiccola. Smith Brindle continuó viviendo en Italia por algún tiempo, donde se dedicó a componer, dirigir, fungir como crítico y trabajar para la radio italiana.

Regresó a Bangor a tomar un puesto en la universidad en 1967 y permaneció ahí hasta 1970, donde se volvió profesor de música en la Universidad de Surrey.

La influencia que la generación de los viejos compositores italianos ejerció en Smith Brindle es evidente en su música compuesta a mediados de los 1950's, como en sus *Variaciones sobre un tema de Dallapiccola*, obra tonal inclinada al serialismo. Sin embargo, no se contentó con escribir en ese estilo mucho tiempo. Su período serialista culminó con la expresiva obra para cuerdas *Via Crucis* (1960), la cual tiene mucho más en común con la música temprana de los jóvenes Berio y Bussotti. Después de ésta fase, viene otra de mucha experimentación.

¹⁰ Wright, David C.F., *Reginald Smith Brindle*, 1990. www.musicweb.uk.net/brindle/

A inicios de los 1970's, es fácil trazar una línea de desarrollo a través de su música. Se observa un avance del estricto serialismo de la *Sinfonía* de 1954 a la liberada *Apocalipsis* de 1970. Con *Apocalipsis* se acerca al tipo de sonido que busca –por medio de clusters, glissandos, cascadas percutivas y secuencias de improvisación– y después de lo cual abandona temporalmente la orquesta por el estudio electrónico. Él no rechazó enteramente la cinta electrónica, pero, en *El mundo sin fin* y *Las Paredes de Jericó*, la usó en combinación con voces o instrumentos convencionales. En trabajos posteriores como *Amalgama* (1968), tuvo la idea de presentar material antiguo, como el canto llano, simultáneamente con texturas aleatorias complejas en dos niveles contrastantes. No obstante, la etapa electrónica de Smith Brindle fue de corta duración ya que fue solo una más de sus otras preocupaciones.

Smith Brindle es también un magnífico teórico musical. Tiene cuatro libros muy importantes que son: *Composición Serial* (1966), *Percusión Contemporánea* (1970), *La Nueva Música* (1975) y *Composición Musical* (1986). Además de colaborar frecuentemente en las revistas *Guitar International* y de *Fronimo*.

Se retiró en 1985, aunque ha sido imposible para él dejar a un lado el trabajo creativo. En 1989 terminó su *Sinfonía No.2 Veni Creator* que es un excelente ejemplo de sus claras texturas, su estilo simple y su magnífico oficio como compositor. Aún retirado continúa incrementando el repertorio para guitarra y, en menor medida, el de órgano (según Reginald, “el único instrumento que tiene todos los sonidos del mundo y que requiere de la participación total de la mente y del cuerpo para tocarlo”¹¹).

Smith Brindle ha compuesto unas setenta obras para guitarra. Su interés inicial por este instrumento se deriva de la música de Django Reinhardt y de su participación con bandas de jazz donde la guitarra fue uno de los varios instrumentos que Reginald tocó. Sin embargo, cuando escuchó las grabaciones de Andrés Segovia, se dio cuenta del verdadero potencial de la guitarra. Él comenta que la guitarra es uno de los instrumentos musicales más completos: “Es capaz de producir armonía, melodía, contrapunto, la música en su totalidad”¹².

Sobre la música que ha escrito para guitarra durante su primer período (serialismo tonal, siguiendo los pasos de Alban Berg), éste comprende cerca de 30 obras, de las cuales, el compositor siente que son cinco las más valiosas: *Nocturno* (1946), *Sonatina Florentina* (1948), *Preludios Etruscos* (1949), *Estudio Dodecafónico* (1952) y la obra que representa la madurez de este período: *El Polifemo de Oro* (1956).¹³

Entre 1956 y 1970, Smith Brindle no escribió para guitarra, ya que centró su atención en la mayor sonoridad y posibilidades de la orquesta. Una de las razones por las que dejó conscientemente de escribir para guitarra fue que sintió que la comunidad guitarrística de los 1950's era muy amateur y ni apreciaba ni tocaba la música contemporánea. Sin embargo, con el tiempo esto cambió dramáticamente (en Europa, sobretudo) y en consecuencia, Smith Brindle regresó a escribir para la guitarra.

Uno de los primeros proyectos que él emprendió cuando volvió al mundo guitarrístico, fue la composición de una serie de trabajos titulados *Guitarcosmos* (1976-1977), obra que consta de 3 volúmenes de estudios para guitarra. Dichos volúmenes están graduados en orden de dificultad, aunque las piezas y estudios al interior de cada volumen, no. Estos

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Idem.

trabajos cubren un amplio rango de estilos musicales y técnicas de ejecución guitarrística. A los jóvenes guitarristas se les ofrece un panorama que va desde el canto llano medieval hasta las técnicas aleatorias. El *Guitarcosmos* contiene música tonal, atonal, piezas que usan escalas de tonos enteros y pentatónicas, música modal, bitonal, técnicas seriales y música en estilo atonal libre. Tiene varios duetos, algunas veces agrupados juntos para ejecutarlos en concierto. Estos estudios pueden ser usados como un método complementario o como un material introductorio a las técnicas contemporáneas para el estudiante.

Catálogo de obras para guitarra:

Solo:

Danza Pagana
Do Not Go Gentle
El Polifemo de Oro
Four Poems of García Lorca
Fuego Fatuo
Guitarcosmos
Memento
Nocturne
November Memories
Preludes & Fantasias
Sonata – El Verbo
Sonatina Fiorentina
Sonata No.3 “The Valley of Esdralon”
Sonata No.4 “La Breve”
Sonata No.5
Ten Simple Preludes
Variants “on two themes of J.S.Bach”
Vita Senese

Ensemble:

Chaconne and Interludes (dos guitarras)
Concerto “Cum Jubilo” (tres guitarras)
Concerto de Angelis (cuatro guitarras)
Concerto Breve “Omnis Terra” (ocho guitarras y percusión)
Five Sketches (violín y guitarra)
Guitar Concerto
Hathor at Philae (para cinta y guitarra)
Las Doce Cuerdas, “Concerto in one movement” (dos guitarras)
Music for Three Guitars
Ten String Music (cello y guitarra)
The Pillars of Karnak (dos guitarras)
Two Poems of Manley Hopkins (voz y guitarra)

III. Análisis de los *Four Poems of García Lorca*.

El mundo poético de Federico García Lorca tiene como temas obsesivos lo cósmico y pansexualista, la esterilidad, la infancia y la muerte. Su gran variedad de formas, tonalidades e imágenes seguramente deslumbraron a Reginald Smith Brindle y lo llevaron a proponerse la tarea de pintar musicalmente las atmósferas sugeridas por los versos de García Lorca. Labor que hace con gran solvencia, usando unas texturas muy sutiles y claras, basadas en sonidos delicados y quebradizos, contrastadas con bloques sonoros más densos y cuya presentación es excitante. Con un manejo rítmico muy rico, lleno de cambios de compás, y con una gran cantidad de subdivisiones y figuras irregulares (quintillos, tresillos, etc), aunado a su continua exigencia de colores, tímbrs y matices, logra su objetivo de recitar con sonidos las imágenes poéticas oscuras y fúnebres de estos cuatro poemas de Lorca.

Dice Reginald sobre estos poemas: "En ellos nos enfrentamos a la perpetua obsesión de Lorca con la oscuridad y la muerte, con su Andalucía *como la tierra seca, quieta, de muerte ciega*. Incluso la *Danza* (2do. movimiento) se da en la oscuridad del crepúsculo con *sombras que se alargan y llegan hasta el cielo moradas*"¹⁴.

Como veremos a continuación, estas cuatro obras son una breve muestra del enorme talento de Reginald Smith Brindle y de la muy especial calidad emotiva de su obra. Comencemos ahora con el análisis musical de los aspectos más importantes de cada pieza:

1 Lamentación de la muerte

(A Miguel Benítez)

*Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.*

*Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos.
¡Señor del mayor dolor!
Y luego,
un velón y una manta
en el suelo.*

*Quise llegar adonde
llegaron los buenos.
¡Y he llegado, Dios mío!
Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo.*

*Limoncito amarillo,
limonero.*

¹⁴ Prefacio de *Four Poems of García Lorca for solo guitar* by Reginald Smith Brindle. Schott & Co.Ltd. London. 1977.

*Echad los limoncitos
al viento.
¡Ya lo sabéis!... Porque luego,
luego,
un velón y una manta
en el suelo.*

*Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.¹⁵*

El comienzo de la primera pieza nos muestra una característica armónica muy común de Smith Brindle, sobre todo en su música orquestal, donde le gusta mucho usar acordes de 6 sonidos formados por dos grupos de acordes de tres notas en movimiento contrario. El acorde inferior forma un armoniosa triada mayor y el superior es más disonante, con un cierto sabor atonal (Ejemplo 1)¹⁶:



Ejemplo 11

Aunque realizar acordes en esa disposición exacta es imposible para la guitarra, él logra un efecto similar modificando un poco la disposición de las voces y manteniendo fijas algunas de ellas, como en el comienzo del primer poema *Lamentación de la muerte* (Ejemplo 2):

1 Lamentación de la Muerte
(“Sobre el cielo negro . . .”)

Reginald Smith Brindle

Lento ♩ = 90

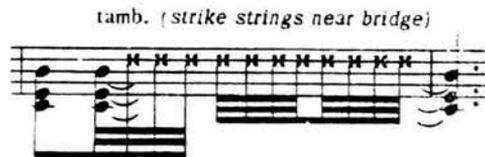
Ejemplo 12

¹⁵ García Lorca, Federico. *Op.cit.* p.167.

¹⁶ Smith Brindle, Reginald. *The Composer's Problems.* Fronimo. 1990. pp. 26-30.

En este ejemplo 2 podemos observar claramente como un acorde cuartal (A^b-D-G^b) se desplaza hacia otro del mismo tipo ($G-C\sharp-F$) en medio de un acorde tonal de Am que se mantiene estático.

Más adelante, estos acordes disonantes son acompañados por un par de efectos percusivos, ya sea que se trate de un tamborileo de los dedos sobre la tapa de la guitarra o de la tambora (Ejemplo 3):



Ejemplo 3

Dichas percusiones se alternan con una melodía intensa que se toca casi exclusivamente sobre la cuarta cuerda para mantener el mismo efecto tímbrico durante la pieza (Ejemplo 4):



Ejemplo 4

2 Danza

(En el huerto de la petenera)

En la noche del huerto,
seis gitanas,
vestidas de blanco
bailan.

En la noche del huerto,
coronadas,
con rosas de papel
y biznagas.

En la noche del huerto,
sus dientes de nácar,
escriben la sombra
quemada.

Y en la noche del huerto,
sus sombras se alargan,
y llegan hasta el cielo,
moradas.¹⁷

La *Danza* es un movimiento rápido, pero sin dejar de lado su matiz sombrío. Al inicio suenan dos voces a distancia de 2da. menor que chocan rítmicamente provocando la sensación del zapateado flamenco (Ejemplo 5):

2 Danza

(“En la noche del huerto . . .”)

(A) Allegro ♩ = 80

Ejemplo 5

¹⁷ García Lorca, Federico. *Op.cit.p.*154-155.

Esta pieza está hecha con una cantidad mínima de material que simplemente se reduce a una imitación del baile español, el cual culmina con una escala en crescendo que nos lleva al clímax de la danza (Ejemplo 6):



Ejemplo 6

El baile reinicia luego de un pequeño puente que nos lleva a la repetición casi literal del material, salvo que éste cambia de altura a cada nueva presentación de esta frenética danza (generalmente desplazándose por 3as.). Tanto los esquemas armónicos como las figuras escalísticas tienen digitaciones simétricas, que una vez memorizadas ayudan considerablemente a su interpretación.

3 Tierra Seca

*Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.*

*(Viento en el olivar,
viento en la sierra).*

*Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.*

*(Viento por los caminos.
Brisa en las Alamedas).¹⁸*

¹⁸ García Lorca, Federico. *Op.cit.p.138.*

4 Clamor

*En las torres
amarillas,
doblan las campanas.*

*Sobre los vientos
amarillos,
se abren las campanadas.*

*Por un camino va
la muerte, coronada,
de azahares marchitos.
Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca,
y canta y canta y canta.*

*En las torres amarillas,
cesan las campanas.*

*El viento con el polvo
hacen proras de plata.¹⁹*

“Clamor”, la pieza final, describe las altas torres amarillas donde la muerte dobla las campanas, con el viento formando polvaredas plateadas.

La pieza inicia con una sección de acordes estruendosos que sugieren las campanadas que anuncian la presencia de la muerte (Ejemplo 10):

4 Clamor
(“En las torres amarillas . . .”)

The musical score for '4 Clamor' is written for piano. It begins with the tempo marking 'Con moto' and a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The music is in 4/4 time and features a series of chords. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *f* (forte) in the middle, *mp* (mezzo-piano) towards the end, and *mf* again at the very end. The score includes a first ending bracket with a '2' above it, indicating a second ending. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 10

¹⁹ García Lorca, Federico. *Op.cit.p.157.*

En la siguiente sección, un aceleramiento en el ritmo (figuras de dieciseisavos que se transforman en 32avos) evoca la creación de las polvaredas o proras que crea el viento:

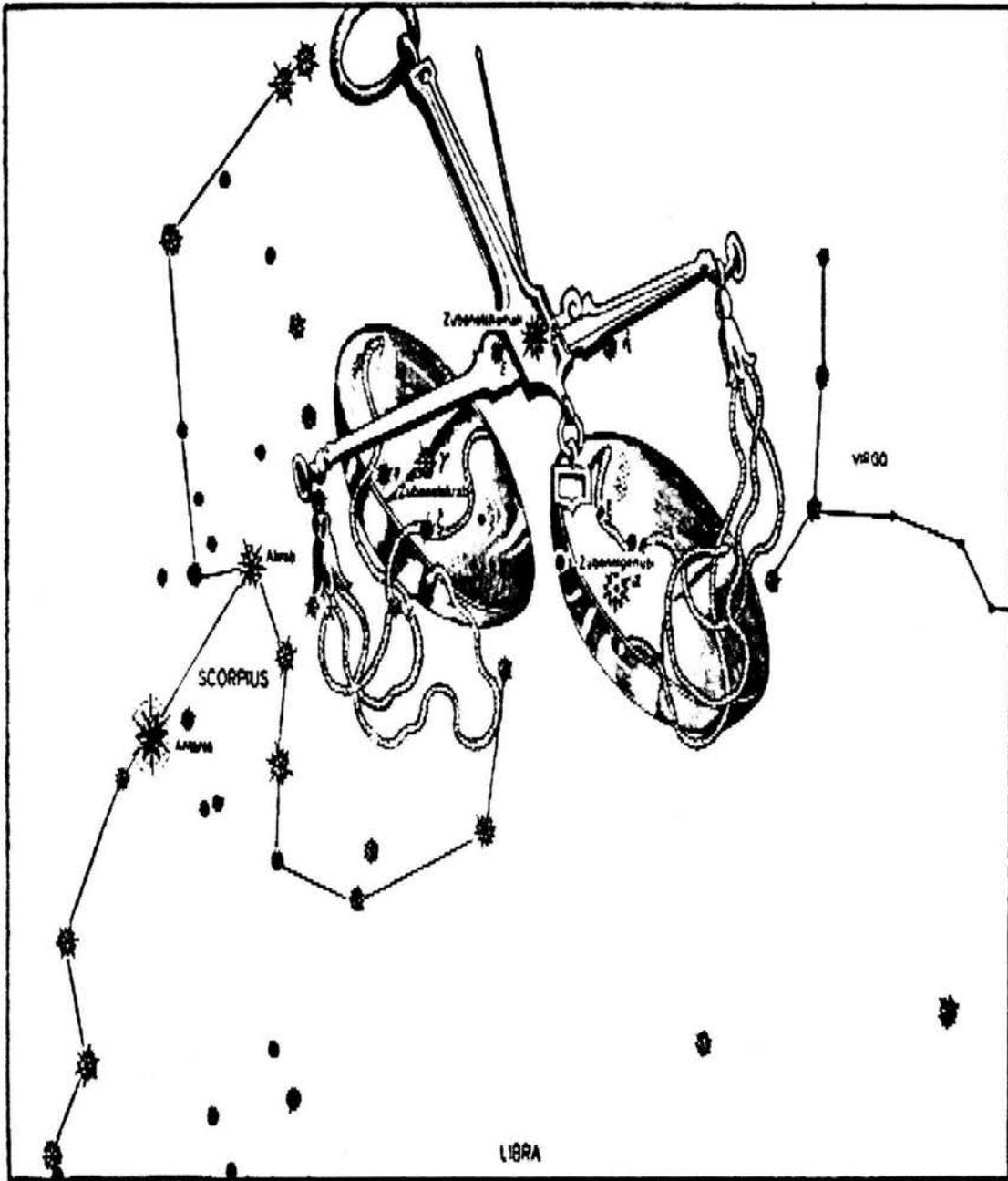


Ejemplo 11

Ambas secciones se alternan (campanas y tormentas de viento) con un quejumbroso “cantabile” que representa a la muerte que viene por el camino cantando con su vihuela blanca (Ejemplo 12):



Ejemplo 12

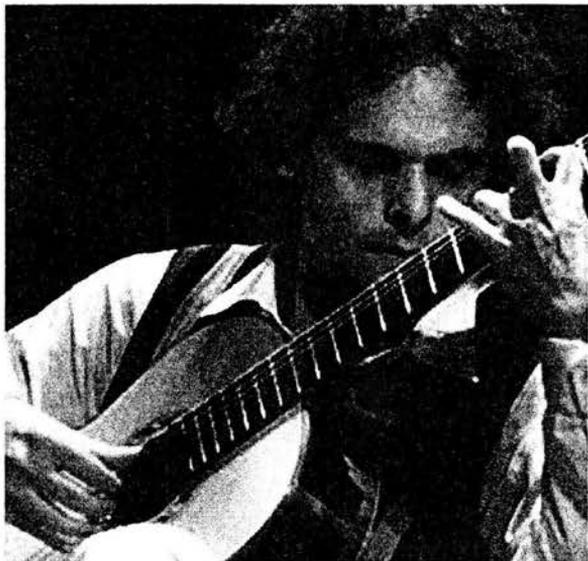


LIBRA SONATINE
Roland Dyens

LIBRA SONATINE

Roland Dyens

I. Roland Dyens: un músico extraordinario.



Roland Dyens

“Dyens es un guitarrista excepcional...Un miembro del pequeño y selecto club de aquéllos que destacan en tres áreas totalmente: improvisando, interpretando y componiendo, como lo fue Leo Brouwer”.

John Duarte, Guitar International.

Debido a su talento único y la originalidad de su música, Roland Dyens es, sin duda, uno de los más completos e innovadores músicos de la actualidad. Natural de Túnez, nació el 19 de octubre de 1955. Comenzó a estudiar guitarra a los nueve años y a los catorce, se matriculó en la École Normale de Musique de París, en la clase del maestro Alberto Ponce, alcanzando en 1976 el título de concertista con los más altos honores. Paralelamente a sus estudios como instrumentista, Dyens estudió composición y orquestación con el maestro Désiré Dondeyne, destacándose por sus estudios de armonía, contrapunto y análisis. Era el comienzo de una carrera que lo elevó a la categoría de uno de los mejores cien guitarristas de todos los estilos y a ocupar las portadas de prestigiosas publicaciones como “Les Cahiers du la Guitare”, “Classical Guitar” y “Gitarre y Laute”.

En su historial exhibe premios como el “Especial Villa-Lobos” en Alessandria, Italia y el “Grand Prix du Disque” de la Charles Academie de Francia.

Roland Dyens es un intérprete, arreglista y compositor que, simultáneamente, desempeña las carreras de profesor y concertista. Es muy buscado para festivales de guitarra de Francia, Bélgica, Suecia, Polonia, Hungría, Alemania, Inglaterra, Martinica, Indonesia y Brasil. Además, es regularmente invitado a aparecer en programas de radio y televisión. Dyens ha sido invitado a formar parte de los jurados de escuelas como la Schola Cantorum,

la École Normale de Musique o el Conservatorio Nacional Superior de París, y de concursos nacionales e internacionales.

Conocedor de múltiples lenguajes musicales, sus composiciones y arreglos denotan numerosas y eclécticas influencias que van desde lo popular (*French Songs Vol. 1 & 2*), el jazz (*Round Midnight, Nuages*), música latinoamericana (*El choclo, Berimbau, Felicidade*), y adaptaciones verdaderamente sublimes del repertorio clásico (*Aria de las Bachianas Brasileiras No.5, Pavane pour une infante défunte*). Su obra aporta un nuevo camino para las posibilidades de la guitarra.

A partir de octubre de 1998, Roland Dyens ha estado dando un curso ecléctico de guitarra clásica de su propia creación en una escuela de jazz y rock en París, llamado simplemente *l'Ecole*. Esta clase está abierta a guitarristas de todos los niveles, edades y estilos. Además de enseñar la interpretación clásica, Dyens enseña como acercarse al arte de la improvisación, la armonía y el arreglo.

Desde junio de 2000, fue nombrado profesor de guitarra del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, asumiendo la responsabilidad de las clases de su maestro, Alberto Ponce.

II. Análisis de la *Libra Sonatine*.

Roland Dyens compuso la *Libra Sonatine* en 1986. Es una obra muy personal, casi impresionista, dedicada a la cirugía de corazón a la que el guitarrista tuvo que someterse. Los tres movimientos de la obra *India*, *Largo* y *Fuoco*, reflejan su estado antes, durante y después de la operación. De ahí que el compositor le haya dado el nombre del signo zodiacal “Libra”²⁰, al cual pertenece, como una celebración por haber vuelto a nacer al vencer al quirófano. Por eso los ritmos sudamericanos y afro-americanos que inundan la obra resultan una especie de homenaje a sus influencias y orígenes musicales²¹.

Los tres movimientos presentan una forma sonata que, si bien no cumple exactamente con el formato tradicional de la presentación de temas contrastantes, su desarrollo y su reexposición final, el material que presenta la exposición de cada una de las piezas siempre es desarrollado ampliamente, sobre todo en el primer y tercer movimiento. Este uso casi exclusivo de la forma ABA para cada movimiento, cuya estructura interna aparece considerablemente abreviada, sin las implicaciones temáticas y armónicas estrictas de una sonata tradicional, es el motivo por el que la colocó dentro del género de la *sonatina*²². En lo personal, sus secciones de desarrollo me parecen casi una serie de improvisaciones sobre las texturas de los temas de la exposición, las cuales viajan por varios lenguajes y estados de ánimo.

Además esta obra nos ofrece un ejemplo perfecto del oficio como compositor de Roland Dyens. A su riqueza rítmica, sus bien llevados cambios de lenguaje armónico y el exquisito uso tímbrico de la guitarra, hay que añadir su obsesión por la grafía musical, cuyas obras siempre están repletas de indicaciones de matices, de colores, de dinámicas, etc., siempre buscando precisar lo más posible su pensamiento musical.

La *Libra Sonatine* ha sido una de las composiciones más exitosas de Roland Dyens. Sobre todo el último movimiento, *Fuoco*, que ha tenido tal impacto, que actualmente la comunidad guitarrística lo ha “independizado”, siendo muy poco frecuente escuchar la obra completa. Esto me parece lamentable, ya que los dos primeros movimientos son muy interesantes y de gran calidad, siendo además, técnicamente, verdaderos retos para el instrumentista.

²⁰ *Libra*. Séptimo signo del zodiaco, simbolizado por la balanza. Los astrólogos consideran a las personas cuyo nacimiento tiene lugar entre el 23 de septiembre y el 22 de octubre como pertenecientes al signo solar de Libra. Es un signo aéreo gobernado por el planeta Venus. Los nacidos bajo este signo tiene un sentido profundo de la justicia, según los astrólogos. Sopesan cuidadosamente los lados opuestos de cada situación y se preocupan profundamente por las preferencias ajenas. La justicia, la política, el arte o el diseño, la diplomacia y el asesoramiento son profesiones tradicionalmente asociadas a este signo. Enciclopedia Microsoft Encarta 2000. Microsoft Corporation.

²¹ http://colllegina.asbury.edu/archives/2001/mar08_01/arts.htm

²² Término italiano, diminutivo de “sonata”. Tradicionalmente una sonatina consiste en una fórmula breve de sonata, fácil y ligera, que está restringida a dos o tres movimientos, en lugar de los tres o cuatro tradicionales; y que generalmente su primer movimiento, de forma sonata, cuenta con unas secciones de desarrollo y reexposición muy pequeñas, casi inexistentes.

Las sonatinas fueron en un principio piezas simples y de corta duración, con fines meramente pedagógicos. Sin embargo, compositores tales como Busoni, Ravel, Bartók, Chávez y Milhaud han compuesto sonatinas de considerable dificultad técnica y de mucho mérito artístico. Sobrino, José. Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

India

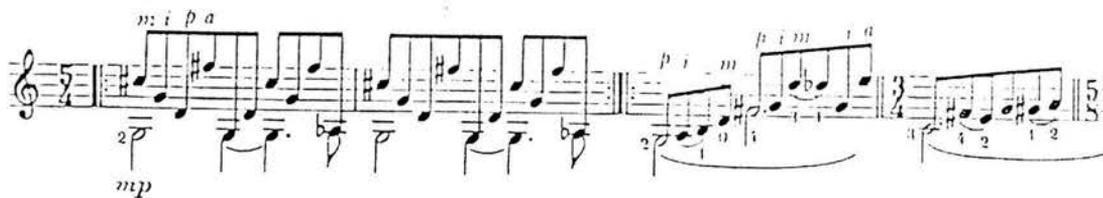
En este primer movimiento, Dyens retrata el mundo musical del sur de la India²³ con su extensa gama de estilos y tradiciones. El lenguaje musical de la India es marcadamente ecléctico, y toma prestado libremente desde músicas de los intérpretes indios hasta melodías populares de todo el mundo, incluidos algunos sistemas armónicos occidentales. Lo que generalmente se entiende por música de la India se refiere a la tradición clásica, que se basa en el sistema melódico de los raga y el sistema métrico de los tala, que caracterizan un lenguaje rico en tipos melódicos (generalmente para solistas o al unísono, con uso frecuente de un sonido sostenido o pedal) y rítmicos.

El sistema rítmico hindú está presente en los constantes cambios de compás de *India* que incluye lo mismo compases simples: 4/4 y 3/4; compuestos: 2/8, 6/8 y 9/8; de amalgama: 5/4 y algunos no usuales como 2/4+5/16, 6/8+2/4 y 4/4+2/4. Toda esta inestabilidad rítmica ayudan a cumplir el objetivo de mostrar el estado del corazón y el nerviosismo de Dyens antes de la operación, cuya situación era el resultado de su estilo de vida lleno de tensión.

La pieza presenta la siguiente estructura:

Exposición	Desarrollo					Reexposición
A:	B	C	Puente	D	E	A:
Compás 1/21	22/27	28/37	38/39	40/57	58/87	88/110...

La obra comienza con un material introductorio de dos compases que se repiten, consistentes en una sucesión melódica de cuartas, los cuales se van a desarrollar a lo largo de una exposición rica en matices (Ejemplo 1):



Ejemplo 1

²³ En la India existen dos escuelas musicales: en el sur la escuela carnática, basada en una estructura musical rígida, y en el norte la escuela indostánica, cuya música es más libre en forma y estilo. Ambas escuelas utilizan el concepto de raga, y asimismo ambas utilizan la métrica de la poesía para fijar el tiempo musical. Igualmente, en ambas es fundamental la búsqueda de la iluminación espiritual e intelectual, puesto que la música india está ligada a la religión y a la filosofía.

Toda la música de la escuela carnática se basa en las obras de determinados compositores que vivieron entre los siglos XVI y XIX, como Purandara Dasa, Kikshitar, Shyama Shastri, Swati Tirunal Tyagaraja y Subramanya Bharati. Los métodos de enseñanza, que han variado muy poco a lo largo de los siglos, se basan en un raga, la "mayamalawa gaula", determinada inicialmente por el santo Purandara Dasa hace unos cuatrocientos años. Todas las composiciones deben seguir al original con la mayor fidelidad posible, por lo que la memoria, junto con el virtuosismo técnico, el tempo y el ritmo, es una de las principales preocupaciones de la escuela carnática. La creación original durante la ejecución, limitada a una sección especial denominada "pallavi", se considera menos importante que la destreza y el talento interpretativo. Rowell, Gill. *El Libro de la Música*. Parramon. Barcelona, 1979. p. 84-85.

En el desarrollo esta textura inicial de melodía acompañada por un bajo con poca actividad se invertirá: ahora la melodía será conferida al bajo y la parte superior irá sufriendo diversas transformaciones: acordes por cuartas alternados con tríadas con séptima mayor, secciones modales y giros melódicos vertiginosos. Por ejemplo, en la parte B, la melodía del bajo es acompañada de acordes por cuartas y algunos de séptima mayor alternados en un vigoroso pasaje cuya indicación pide que sea “rítmico como un tango”²⁴ (Ejemplo 2):

ff et rythmique comme un tango;
bien maintenir la partie supérieure en dehors

Ejemplo 2

La parte C, *Meno mosso*, representa un momento de calma e introspección (Ejemplo 3):

Meno mosso ♩ = 92 (♩)
accord égal et régulier mp
pouce pulvé mf
relâchez la tension petit à petit. rit. poco

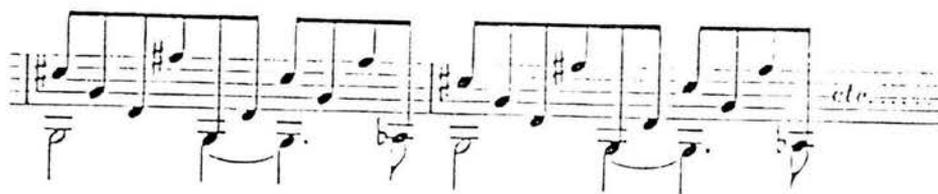
Ejemplo 3

En D aparece una danza²⁵ con percusiones, glissandos y un efecto de distorsión melódica que representa los tradicionales cuartos de tono de las melodías hindúes²⁶ (Ejemplo 4):

²⁴ En mi opinión un tango a la manera de Astor Piazzolla, que renovó e introdujo en este género nuevas acentuaciones y armonías, cercanas a dos de sus influencias más grandes: el jazzista Charles Mingus e Igor Stravinsky.

²⁵ La música instrumental hindú se interpreta por el simple placer de combinar los sonidos, para acompañar el canto, Gíta, o para servir de ritmo a la danza. Casi todos los instrumentos de viento, de cuerdas o de percusión, se utilizan como acompañamiento de una danza. Riviére, Jean Roger. *Música e Instrumentos musicales de la India*. Ediciones Mundonuevo. Buenos Aires, 1960. P.7.

Finalmente, una reexposición casi literal de A culmina con los dos primeros compases del movimiento que se desvanecen poco a poco (Ejemplo 7):

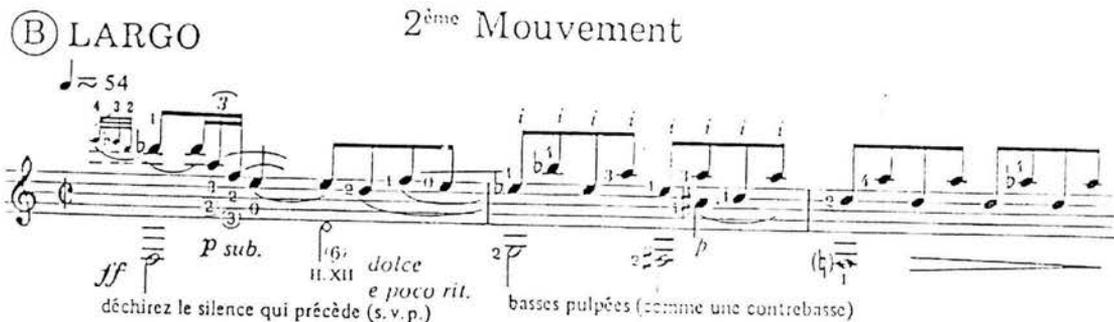


la main droite se rapproche de la main gauche, la musique s'éteint progressivement.

Ejemplo 7

Largo

Este es un bellissimo y sutil movimiento con acordes de séptima y novena que se difuminan con acordes por cuartas, recreando, en mi opinión, el ambiente onírico de la inconsciencia de Roland Dyens mientras era operado. La pieza inicia lanzando una queja que simboliza la incisión inicial de la cirugía, seguida de una melodía y un bajo que deben ser tocados con la yema del pulgar, para así imitar el timbre de un contrabajo (Ejemplo 8):



Ejemplo 8

Bajo la atmósfera de una balada de jazz, Dyens retrata el momento en que se sumerge en un mundo delirante, surrealista y ajeno, producto de la anestesia (Ejemplo 9):



Ejemplo 9

Llega el momento crítico y el compositor se asoma “a otro mundo” (Ejemplo 10):

faites un peu attendre l'accord qui suit

*fin et p sub.
(d'un autre monde)*

Ejemplo 10

Sin embargo, logra superarlo y surge una luz que lo trae de regreso (Ejemplo 11):

lumineux

faites un peu attendre l'accord qui suit

Ejemplo 11

Fuoco

Este trepidante movimiento final constituye una celebración por la vida y por el éxito de la cirugía, mostrándonos el corazón renovado y desafiante de Roland Dyens, representado por un manejo rítmico torrencial y vital desde el inicio de la pieza (Ejemplo 12):

© FUOCO

3^{ème} Mouvement

Vite et rythmique $d \approx 66$

p i m

(bien éteindre les mi graves)

Ejemplo 12

Una serie de grupos melódicos vertiginosos caracterizan a la parte A, la cual puede dividirse en dos secciones de 11 compases cada una –compás 1 a 22- (Ejemplo 13):

Musical score for Ejemplo 13, showing two sections of 11 measures each. The first section includes fingering numbers (1, 3, 1, 2, 1, 1) and accents. The second section includes fingering numbers (1, 3, 1, 3, 1, 2) and dynamic markings (mf, mf).

Ejemplo 13

La parte B presenta una constante nota sol durante varios cambios de textura, como si se tratara del renovado latir del guitarrista que ahora nos presume su perfecto estado de salud. En su primera aparición, en el compases 23 a 30, este “latido” de sol forma parte de una secuencia de cuatro notas que se repite (mi-re#-do# y sol) cuya tensión crece a medida que un fa percusivo en el bajo hace su aparición (Ejemplo 14):

Musical score for Ejemplo 14, showing a sequence of four notes (mi-re#-do# and sol) with dynamic markings (poco, a, poco).

Ejemplo 14

La textura inicial se transforma y adquiere mayor cuerpo: el bajo tiene una mayor actividad y toma cierto aire de milonga, mientras que la secuencia melódica inicial se reduce a tres notas (mi-re# y sol). Algunos rasgueos irrumpen en este pasaje de acordes de séptima y novena (Ejemplo 15):

Musical score for Ejemplo 15, showing a sequence of three notes (mi-re# and sol) with dynamic markings (f, p) and fingering numbers (1, 2, 1).

Ejemplo 15

Una última y vigorosa presentación de este “pulso” renovado se hace presente en los compases 40 a 66. Una melodía sincopada en octavos es acompañada por unos latentes dieciseisavos formados por la constante nota sol y un bajo que comienza en el mismo sol y va descendiendo cromáticamente poco a poco (Ejemplo 16):

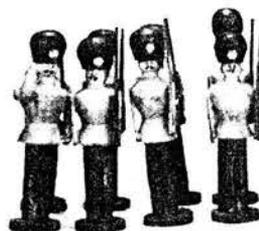
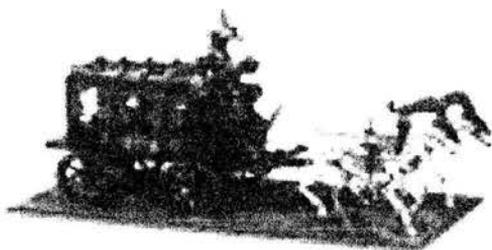
The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melody marked with an accent 'a' and a dynamic marking of *mp*. Below the staff, the lyrics 'p i m p i p i' are written. The second system continues the melody, also marked with an accent 'a', and includes the instruction 'Tempo toujours tres soutenu (aucun vibrato)'. Below this system, the lyrics 'mf chant très en dehors' are written. The music features a syncopated melody in eighth notes and a bass line with sixteenth notes.

Ejemplo 16

El regreso a la parte A no es literal. Su primera sección permanece inalterada mientras que la segunda sección se transforma en una coda frenética gracias a una secuencia melódica con glissandos, culminando con un impresionante y catártico final de pizzicatos bartok, ligados, slaps, rasgueos y percusiones: Dyens está más vivo que nunca (Ejemplo 17):

The image shows two systems of musical notation. The first system is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. It includes dynamic markings such as *sfz* and *p*. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings. The notation includes various articulations like slurs, accents, and dynamic changes.

Ejemplo 17



THE PRINCE'S TOYS

Nikita Koshkin

THE PRINCE'S TOYS

Nikita Koshkin

I. Koshkin: un compositor programático.



Nikita Koshkin

Nikita Koshkin nace en Moscú en 1956. Diplomado de la Academia Gnesynych (equivalente del Conservatorio Nacional de París) como guitarrista y compositor. Su primer opus data de 1972: “Three Pieces for Guitar” (‘Drops’, ‘Foot Steps’, ‘Glance’). A los 22 años compone una obra importante “Andante quasi Passacaglia e Toccata” seguida poco después por *The Prince’s Toys*. La lista de obras de Koshkin contiene más de 60 opus entre los cuales figuran piezas para jóvenes guitarristas como “Mascarades I & II” y “Suite pour Six Cordes”. Sus composiciones son muy atractivas tanto para el público como para los intérpretes por sus referencias extra-musicales así como por la exquisita habilidad que requieren para su ejecución. En los últimas dos décadas, su música ha llegado a ser parte del repertorio de guitarristas de todo el mundo, destacándose entre ellos, Vladimir Mikulka, John Williams y los hermanos Assad. Sus obras se han convertido en una contribución importantísima a la literatura guitarrística. Koshkin es un guitarrista muy activo, y ha estado tocando su propia música desde 1990. Ha ofrecido conciertos en Rusia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos en grandes salas de concierto como son el Concertgebouw en Ámsterdam y la Filarmónica de Berlín. Actualmente vive en Moscú donde combina la composición, los conciertos y la enseñanza.

Casi toda la música de Nikita Koshkin es programática, con imágenes inspiradas por textos literarios como *La muerte de Arturo* de Thomas Malory y *La Caída de la casa de Usher* de Edgar Allen Poe. La inspiración para encontrar temas que él pueda “pintar” con la guitarra le viene de muy diversas fuentes, como puede ser el arte chino, que es reflejado en

su *The Porcelain Tower* (1981); e incluso de sus sueños, uno de los cuales propició *The Fall of Birds* (1978).

Sin perder el sabor romántico y melancólico propio del carácter ruso, sus obras hacen numerosas referencias extra-musicales a leyendas, cuentos de hadas (como en *The Elves: Suite for guitar*, de 1984) y a personajes literarios (*Tristan Playing the Lute*, de 1983 y *Merlin's Dream*, de 1984), usando efectos de vanguardia y patrones de música popular que dan lugar a ricas texturas llenas de sorpresas.

La música programática lo ayudó desde los inicios de su carrera, cuando su meta principal era ampliar el vocabulario de efectos de la guitarra y, sobre todo, desarrollar los medios para que tales efectos fueran incorporados adecuadamente al lenguaje musical. Su interés por usar efectos se fue perdiendo y sus trabajos mostraron más énfasis en el desarrollo motivico clásico. Koshkin maneja muy bien los principios tradicionales de composición. Escribe suites, variaciones, sonatas, etc., y su música está siempre muy bien estructurada.

Dentro de éstas formas clásicas él busca caminos para expresarse, lo cual no le impide usar lenguajes ajenos a la tradición académica, como lo son el jazz, el ragtime, el blues y las canciones folklóricas. De cualquier manera, “él está llevando simplemente su propia herencia rusa; su música es exótica, programática y excelentemente desarrollada, mucha dentro del estilo de Shostakovich y Prokofiev”.²⁸

²⁸ Koonce, Frank. *The Solo Guitar Music of Nikita Koshkin*. www.frankkoonce.com

II. El nacimiento de *The Prince's Toys*.

*“Aunque escriba para guitarra, Nikita Koshkin piensa en términos de orquestación. The Prince's Toys están marcados por efectos especiales (se podría decir que están repletos de ellos) pero esos efectos no son utilizados con el único fin de cosquillar nuestros oídos; están con brillante ocurrencia al servicio de la música, pertenecen a la música y a su historia inevitablemente como el sonido del corno inglés al movimiento lento del Aranjuez o al Swan of Tuonela de Sibelius”.*²⁹

La suite monumental para guitarra *The Prince's Toys* constituye el primer éxito en la carrera de Koshkin, ya que gracias a esta pieza obtuvo el reconocimiento internacional en 1980 cuando Vladimir Mikulka la estrenó en París.

Koshkin comenzó a escribir esta suite en 1974 y al principio tenía 12 movimientos, hasta que tomó su forma final de seis movimientos. Su génesis se debió al deseo de lograr la integración de nuevos efectos técnicos y tímbricos en expresiones musicales. Sin embargo, la composición de ésta obra no fue nada sencilla, debido al objetivo que él se había planteado al escribirla. El mismo Koshkin escribe sobre la obra: *“La concepción de esta composición está estrechamente ligada a mi deseo de ampliar la paleta sonora de la guitarra explorando nuevas posibilidades para este instrumento”.*³⁰

Para conseguirlo, Koshkin necesitó un pretexto estético, una razón artística que incluyera una amplia gama de efectos ya conocidos y otros nuevos que él mismo inventaba: *“Muchos compositores ya han intentado esto, cada uno a su manera. Pero contrario a ellos, yo decidí dar a los efectos algún carácter significativo y quise que se convirtieran en una parte integrante del total del cuerpo musical de la composición”.*³¹

Por estas razones recurrió a la música programática, a la creación de una historia musical: *“Para evitar usar los efectos de forma abstracta y con propósitos serios cuyo resultado fuera una pieza cuya existencia se adecuara a la conveniencia de dichos efectos, me dio la idea de componer una suite de múltiples movimientos provista con un programa literario. La tradición de crear tales composiciones se remonta al pasado remoto de la cultura musical. Basta con recordar las espléndidas composiciones de Byrd, Josquin, Schumann, Mussorgsky. Pero yo he decidido que hacerlo de esta manera me permitirá, por un lado, mostrar varios matices de la guitarra, y por el otro, otorgarles a los efectos la tarea específica de caracterizar y definir individualmente a los héroes de mi trama. La existencia de un argumento de ningún modo eclipsa los contenidos musicales de la composición, sino que más bien nos permite identificar a los personajes y sentir los eventos emotivos... al mismo tiempo, el programa nos deja usar ampliamente medios descriptivos simultáneamente en combinación con efectos atractivos y complejos. Además, es necesario tomar en cuenta la naturaleza única y típica de la música programática: la percepción del público comienza en el momento en que el título es anunciado, aún antes que comience la música. En mi opinión, de esta manera se da información artística a la audiencia, mientras que títulos como sonata o cuarteto no lo hacen. Por eso, los problemas al componer esta suite me tomaron un período de seis años”.*³²

²⁹ Duarte, John W. Soundboard. Editions Henry Lemoine. Paris, 1992.

³⁰ Este comentario de Nikita Koshkin forma parte de las notas con las que finaliza la edición de *“The Prince's Toys”* de 1992 de Henry Lemoine.

³¹ Koshkin, Nikita. Prólogo a la edición de Gendai Music que incluye *“Andante, Quasi Passacaglia y Tocata: “The Fall of Birds” y “The Prince's Toys”*. Tokio, 1978.

³² *Idem*.

Koshkin comenta como surge la idea que da sustento a *The Prince's Toys*: "El título en realidad me surgió antes que la historia misma".³³ La idea de un príncipe cuyos juguetes cobran vida y se defienden jugando con él de la misma maliciosa manera en que su dueño lo hizo con ellos, fluyó naturalmente desde el título y fue la solución perfecta para la suite de Koshkin³⁴: "Dos personas influyeron decisivamente para la realización de esta composición: mi hermano mayor, el pintor Alexander Koshkin y el estupendo guitarrista checo Vladimir Mikulka. Mi hermano me ayudó a lograr más claramente la imagen estructural de la obra. De sus pinturas tomé el sentimiento para las características visuales, principalmente. El brillante trabajo musical de Vladimir Mikulka me inspiró para terminar la suite. Teniendo en mente su maravillosa interpretación, completé rápidamente el trabajo. Durante muchos años Mikulka ha tocado *The Prince's Toys* en muchos países."³⁵

Sugiriendo algo del canto y danza de los juguetes de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, los *Juguetes del Príncipe* de Koshkin son más demoniacos aunque parezcan más inocentes.

Existen dos versiones sobre el argumento, la primera aparece en la edición japonesa de la obra:

"Un joven príncipe trata de entretenerse con sus juguetes, pero ellos están muertos y él se encuentra muy afligido. 'Si ellos estuvieran vivos, sería maravilloso', piensa el príncipe. Haciendo capricho los arroja al piso. Pero en ese momento ocurre un milagro: de repente los juguetes cobran vida y no sólo eso, sino que crecen de un enorme tamaño. El príncipe se asusta de la transformación que ha tomado lugar. Así, los juguetes comienzan a hacerle bromas, logrando que el príncipe juegue con ellos. El príncipe está encantado, ríe y es feliz. En el momento de más alegría una hada aparece de improviso. El príncipe la ve hechizado y no puede poner sus ojos lejos de ella. Una puerta aparece en la pared cuando el hada se aproxima a ella. El hada abre la puerta y todos los juguetes desaparecen uno tras otro. El príncipe los sigue. La puerta se cierra lentamente después que el príncipe se introduce en ella y se desvanece como si nunca hubiera estado allí".³⁶

La segunda versión aparece en las notas del disco *THE PRINCE'S TOYS: Koshkin plays Koshkin* de Soundset Recordings y es, definitivamente, más cruel y despiadada con el protagonista:

"La suite *The Prince's Toys* es una serie de piezas que ilustra con música la historia de un príncipe que abusa de sus juguetes, que incluyen un mono mecánico, una muñeca que guiña los ojos y un grupo de soldados. Estos finalmente se rebelan y cuando les toca su turno maltratan al príncipe, hasta que él trata de escapar en su carruaje de juguete. Ellos lo persiguen, lo capturan y lo vuelven uno de ellos: un juguete, ¿o qué es lo que hacen? Esto queda abierto para que el escucha decida. El trabajo entero está repleto del espléndido uso de efectos que provoca una sensación fantasmagórica".

³³ Koonce, Frank. *The Solo Guitar Music of Nikita Koshkin*. www.frankkoonce.com

³⁴ Un antecedente lejano a esta obra de Koshkin, podría mos encontrarlo en la "Sinfonía de los juguetes" de Leopold Mozart, o los trabajos de este tipo de Andreas Romberg y de Mendelssohn.

³⁵ Koshkin, Nikita. Prólogo a la edición de Gendai Music que incluye "Andante, Quasi Passacaglia y Tocata: "The Fall of Birds" y "The Prince's Toys". Tokio, 1978.

³⁶ Ídem.

III. Análisis de *The Prince's Toys*.

Cada movimiento va presentando uno a uno los personajes de la historia ligándolos a un tema musical y elaborando algún efecto que ayude al escucha a identificarlos. Estos personajes son: el príncipe malvado, el mono mecánico, la muñeca de los ojos centelleantes, los soldados de hojalata, el carruaje del príncipe y, el movimiento final: 'el gran desfile de los juguetes'. Todos los movimientos están llenos de indicaciones que explican detalladamente la forma en que deben ejecutarse los efectos, muchos de los cuales son verdaderamente dignos de admirar por la imaginación que supone crearlos y por la forma en que Koshkin resolvió su grafía.

1. *The Mischievous Prince (El Príncipe Malvado)*. El carácter del título está retratado por una pieza corta y agresiva llena de novenas paralelas y una gran cantidad de disonancias (Ejemplo 1):



Ejemplo 1

Un tema con staccatos representa al príncipe y su carácter iracundo y caprichoso:



Ejemplo 2

Percusiones, con arpeggios sin altura definida de todas las cuerdas (ejecutados en las cuerdas entre la maquinaria y el inicio del diapason), anuncian el final:

Ejemplo 3

2. The Mechanical Monkey (El Mono Mecánico). Un efecto percusivo al inicio de la pieza nos sugiere los movimientos de un mono de juguete que tiene por macabra agenda vengarse del príncipe que a abusado de él.

Este efecto es muy interesante, es una mezcla de dos tipos de pizzicato: uno tradicional, que se conoce simplemente como ‘pizzicato’ que consiste en apoyar la palma de la mano derecha sobre las cuerdas para producir una sordina; y el otro, el llamado ‘pizzicato bártok’ que consiste en tirar de las cuerdas como una especie de ‘resortera’, para que se golpeen contra la tastiera produciendo sonidos muy agresivos. Con esta mezcla, realizada en la sexta cuerda de la guitarra, tapando con la palma de la mano derecha y simultáneamente jalándola con el pulgar se consigue imitar la maquinaria del mono mecánico. La escritura se resuelve usando dos pentagramas, en el inferior se encuentra el efecto de la maquinaria – una “x” encerrada en un círculo- y el en el superior hay una serie de octavos con apoyaturas que representan los movimientos del mono (Ejemplo 4):

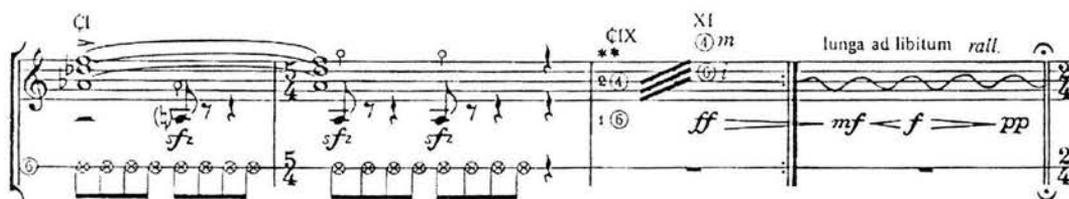
Ejemplo 4

Después hay una sección de desarrollo donde se enfrentan los temas del mono mecánico (representado por tresillos ágiles y constantes) y el del príncipe (octavos en staccato) (Ejemplo 5):



Ejemplo 5

En la última sección reaparece el efecto de la maquinaria que culmina con un tamborileo de los dedos de ambas manos sobre los trastes IX y XI, dejándonos la impresión de que se le termina la cuerda al juguete. (Ejemplo 6):



a tempo

Ejemplo 6

3. The Doll with Blinking Eyes (La muñeca de los ojos centelleantes). Se trata de una muñeca del este de la India, semejante a una hermosa mujer joven. “El más místico de los seis movimientos”, sostiene el compositor.

Este movimiento contiene varios efectos únicos, como el zumbido que imita un sitar producido por jalar la sexta cuerda y mantenerla al exterior del mango de la guitarra, representándolo gráficamente con un pequeño triángulo invertido (∇) unido a una plica (Ejemplo 7):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with various articulations. Below the notes, there are markings: 'i p i p i p' under the first six notes, and 'x' symbols under the remaining notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes with similar articulations. Below the notes, there are markings: 'x' symbols under the first six notes, and 'x' symbols with a curved line (U) under the remaining notes. The notation includes triplets and other rhythmic figures.

Ejemplo 7

Los guiños de la muñeca son representados por un rasguño del dedo pulgar de la mano derecha sobre la sexta cuerda –produciendo un “chasquido”- junto con una imitación de la tabla hindú por golpear el puente. El “chasquido” lo escribe con una flecha que se coloca justo sobre la nota mi al aire de la sexta cuerda, mientras que las percusiones las representa con una “x” –golpe con el pulgar en el puente- y una línea curva (U) -golpe con la uña del índice sobre el puente- con sus respectivas plicas (Ejemplo 8):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with various articulations. Below the notes, there are markings: 'x' symbols under the first six notes, and 'U' symbols under the remaining notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes with similar articulations. Below the notes, there are markings: 'x' symbols under the first six notes, and 'U' symbols under the remaining notes. The notation includes triplets and other rhythmic figures.

Ejemplo 8

Hay que observar también, en el ejemplo anterior, el uso de dos pentagramas. Nuevamente en el pentagrama inferior se encuentran los efectos, y en el superior encontramos el canto de la muñeca.

4. The Tin Soldiers (Los soldados de hojalata). Este pieza en particular es abundantemente rica en efectos que recrean los movimientos característicos de estos soldados de juguete: marchas, toques de trompeta y redobles de tambor. Esto se logra musicalmente gracias a lo que Koshkin llama “un efecto desarrollado”, es decir, que busca presentar dicho efecto de varias maneras que permitan hacerlo maleable musicalmente y al mismo tiempo conserven el carácter que hace reconocible al personaje que representa.

El movimiento empieza con el sonido de un tambor y una trompeta de juguete, pero como en el transcurso de la pieza los soldados se vuelven reales, los tambores y las trompetas también, volviéndose más sonoros. La imitación de los tambores militares se logra entrecruzando cuerdas vecinas que al tocarlas normalmente producen el efecto de redobles (obviamente la tensión para la mano izquierda es mucho mayor) (Ejemplo 9):

Musical score for 'Marciale' in 2/4 time. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *i*, *m i m*, and *b*. Below the staff, a rhythmic pattern is shown with a circled 1 and a circled 2 with an 'x' below it, indicating a specific technique. Fingerings 1, 2, 3, 2, 1 are indicated under the notes.

Ejemplo 9

Una melodía marcial en staccato nos indica la aparición de las trompetas (Ejemplo 10):

Musical score for 'naturale' in 2/4 time. The melody is marked *naturale* and *loco ff sul pont. Tromba*. The notes are staccato and include dynamic markings like *f* and *sf*.

Ejemplo 10

Luego de esta parte inicial de trompetas y redobles, sigue una sección de desarrollo en la que los soldados cobran vida y comienzan a marchar, lo cual es representado gráficamente por dos pentagramas en donde las percusiones ejecutadas por la mano derecha –parte inferior- se enfrentan a rasgueos agresivos de la mano izquierda –parte superior- (Ejemplo 11):

Musical score for 'Ejemplo 11' in 2/4 time. The upper staff shows chords with dynamic markings *f* and *sf*. The lower staff shows a rhythmic pattern of 'x' marks, representing percussions.

Ejemplo 11

Un punto importante dentro de desarrollo dentro de esta marcha se da con un extenso solo de mano izquierda mientras que la mano derecha la cruza en un diálogo percusivo entre los tambores enormes -la mano izquierda percutiendo sobre la tastiera- y el tintineo de las campanas -la mano derecha haciendo rasgueos entre las clavijas y el hueso- (Ejemplo 12):

Main gauche solo
Left hand solo

13

simile

The musical score for Example 12 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a circled '4' and a circled '2', followed by a dynamic marking of *f* and an asterisk. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes with stems pointing upwards, some marked with *f* and a double asterisk (**). The word 'simile' is written above the second measure of the upper staff.

Ejemplo 12

5. *The Prince's Coach (El Carruaje del Príncipe)*. Este es un movimiento importantísimo en lo que respecta al desarrollo de la historia: el príncipe aterrorizado porque sus enormes juguetes quieren vengarse de sus maltratos, decide subirse a su carruaje y huir. El maravilloso tema del escape del príncipe se escucha sobre unos bajos cuyo patrón semeja el movimiento de las ruedas del carruaje (Ejemplo 13):

con clarita
agitato

sub. *pp* *cresc.*

The musical score for Example 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing downwards. It includes dynamic markings of *sub. pp* and *cresc.*, and circled numbers 6 and 5 below the notes.

Ejemplo 13

Cuando parece que el príncipe lograra salvarse, algo terrible sucede y los caballos comienzan a galopar con tal ferocidad que se separan del vehículo, dejando desamparado y accidentado a su dueño, lo cual Koshkin refleja con una frenética sección final en acelerando que culmina con unos glissandos en *fff* simulando el accidente de la carroza (Ejemplo 14):

Presto

ff

ff

accel. ff

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

ff

ff

ff

ff

Ejemplo 14

Finalmente, los caballos huyen a todo galope para avisar a los juguetes donde se encuentra el malherido príncipe. Esta huida es representada por el golpeteo de las uñas de la mano derecha sobre el aro del instrumento (Ejemplo 15):

fff

* a mi a mi a mi a mi a mi

lunga ad libitum

mp

f

p

mf

pp

• Imitation du galop d'un cheval.
Utiliser les ongles de la main droite - a m i a m i - sur l'éclisse.

Imitation von Pferdegallopp.
Benutzen Sie hierzu di Nägel der rechten Hand (Ringf. Mittelf. Zeigef. Ringf. Mittelf. Zeigef.) auf der Zarge.

An imitation of a horse gallop.
Use nails of the right hand - a m i a m i - on the side of the guitar.

Imitación del galope de un caballo. Utilice las uñas de la mano derecha a m i a m i sobre el ara.

Ejemplo 15

6. *The Big Toy's Parade (El Gran Desfile de los Juguetes)*. Koshkin dice que es “una suite dentro de la suite”³⁷. Este movimiento es el más largo de la obra y consiste en una serie de variaciones sobre un tema melancólico que representa al príncipe castigado (Ejemplo 16):

“The Big Toy’s Parade”
(Thème et Variations)

Thème
Lento rubato

Ejemplo 16

Después de presentar el tema, Koshkin comienza a jugar con él y a presentarlo en cada variación con formas tradicionales. Además, en cada nueva transformación, presenta uno a uno, los temas de los juguetes. En la primera variación introduce de nueva cuenta al mono mecánico, esta vez en forma de vals (Ejemplo 17):

Valse
Vivo-meccanicamente

Ejemplo 17

³⁷ Koonce, Frank. *The Solo Guitar Music of Nikita Koshkin*. www.frankkoonce.com

Luego aparecen los caballos, a galope (Ejemplo 18):



Ejemplo 18

Una bellísima habanera –Moderato- sirve de marco para el tema de la muñeca (Ejemplo 19):



Ejemplo 19

Los trepidantes tambores de los soldados vuelven en la siguiente variación que es una marcha –Allegretto- (Ejemplo 20):



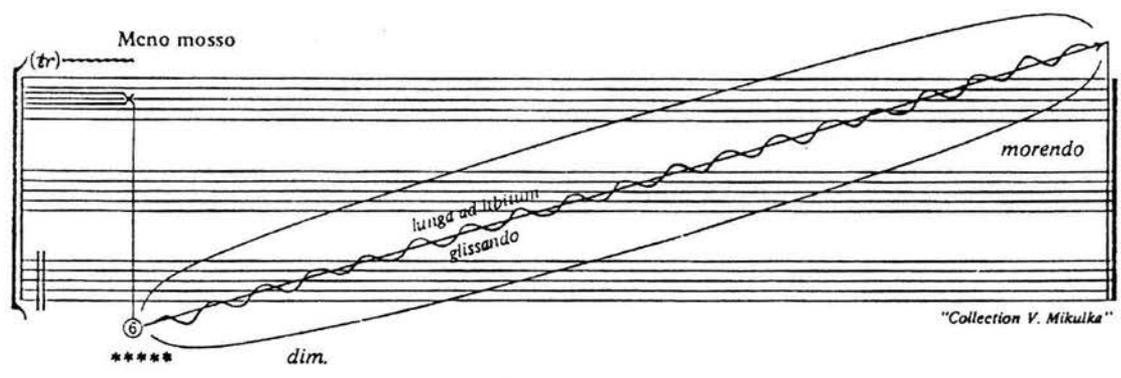
Ejemplo 20

En el Andante siguiente, el tema inicial del príncipe es presentado nuevamente pero ahora en compañía de algunos redobles esporádicos que indican que algo macabro está por ocurrir (Ejemplo 21):



Ejemplo 21

Un misterioso andantino en el que convergen varios de los efectos (redobles, percusiones y guiños de la muñeca principalmente), sirve como coda a este movimiento que culmina con un largo glissando de la uña del pulgar sobre la sexta cuerda . El príncipe, derrotado, ha cumplido su cita con el destino (Ejemplo 22):



Ejemplo 22

BIBLIOGRAFÍA:

- ♣ Alonso, Martín. *Diccionario del Español Moderno*. Aguilar Editores. Madrid, 1979.
- ♣ Báez de la Mora, Jesús René. *Notas al programa (Opción de tesis)*. ENM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- ♣ Brouwer, Leo. *Síntesis de la armonía contemporánea*. ICR.
- ♣ García Lorca, Federico. *Poesía Completa*. Editores Mexicanos Unidos. México, 1999.
- ♣ García Lorca, Federico. *Primer Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Clásicos Castalia. Madrid, 1988.
- ♣ Grabner, Hermann. *Teoría General de la Música*. Ediciones Akal. Madrid, 2001.
- ♣ Karóly, Otto. *Introducción a la música del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid. 2000.
- ♣ Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz. Volume 1 (A to L)*, Macmillan Press Limited. New York, 1998.
- ♣ Lachmann, Robert. *Música de oriente*. Editorial Labor. Barcelona, 1931.
- ♣ Lafuente García, Eloísa. *Escrito anexo a la grabación de Guitar Cosmos I (Opción de tesis)*. ENM, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- ♣ Landívar, Rafael. *Por los campos de México*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1973.
- ♣ Lindlar, Heinrich. *Guía de Stravinsky*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.
- ♣ Montes de Oca, Francisco. *Literatura Universal*. Porrúa, México, 1990.
- ♣ Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Musical. Madrid. 1985.

- ♠ Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana. México, 1997.
- ♠ Rey, Juan. *Preceptiva Literaria*. Editorial Sal Térrea. México, 1986.
- ♠ Rivière, Jean Roger. *Música e Instrumentos musicales de la India*. Ediciones Mundonuevo. Buenos Aires, 1960.
- ♠ Rowell, Gill. *El Libro de la Música*. Parramon. Barcelona, 1979.
- ♠ Smith Brindle, Reginald. *Musical Composition*. Oxford University Press. New York, 1997.
- ♠ Sobrino, José. *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- ♠ Soto Millán, Eduardo (compilador). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX*. México, D.F.: Sociedad de Autores y Compositores de Música, Fondo de Cultura Económica. México, 1996-1998.

HEMEROGRAFÍA:

- ♠ Cooper, Colin. "The Koshkin Connection. Colin Cooper meet Frank Koonce", en *Classical Guitar*, Vol. 19, No. 2, October 2000.
- ♠ Goluses, Nicholas. "British Guitar Music. The composers and their works", en *Guitar Review*, Summer 1996.
- ♠ Kilvington, Chris. "Koshkin talks to Chris Kilvington", en *Classical Guitar*, Vol. 16, No. 3, New Castle, Nov. 1997.
- ♠ Smith Brindle, Reginald. *The Composer's Problems*, en *Fronimo*, 1990.

INTERNET:

♣ www.musicweb.uk.net/brindle/

♣ http://collegina.asbury.edu/archives/2001/mar08_01/arts.htm

♣ www.frankkoonce.com

♣ Enciclopedia Microsoft Encarta 2000. Microsoft corporation.

♣ www.l6noni.it/musica/sonate.htm

♣ www.cahiers-de-la-guitare.org/2001/mar08_01/arts.htm

♣ www.iespana.es/guitarreando/koshkin.htm

♣ www.geocities.com/reduardo99/guitaris.htm

♣ 152.19.48.64./tgs/koshkin

♣ [www. Guitarfoundation.org](http://www.Guitarfoundation.org)

♣ www.guitare-diffusion.com

♣ www.music.indiana.edu