



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**APRECIACIÓN DE LA FORMA Y ESTRUCTURA MUSICAL A
TRAVÉS DE LA AUDICIÓN DE OBRAS CONTRASTANTES
PARA GUITARRA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

**PRESENTA
RUBÉN ÁVILA CORONA**

**ASESORES:
MTRA. MARTHA GÓMEZ GAMA
MTRO. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN**

México D.F., mayo de 2008.

Índice general

Índice general.....	1
Introducción.....	3
1. Datos biográficos y contexto histórico social.....	5
1.1 “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” de Luis de Narváez.....	5
1.1.1 Datos biográficos.....	5
1.1.2 Contexto histórico social.....	7
1.2 <i>Fantasia</i> de John Dowland.....	9
1.2.1 Datos biográficos.....	9
1.2.2 Contexto histórico social.....	12
1.3 Suite en La menor de Manuel M. Ponce.....	14
1.3.1 Datos biográficos.....	14
1.3.2 Contexto histórico social.....	17
1.4 “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.....	20
1.4.1 Datos biográficos.....	20
1.4.2 Contexto histórico social.....	22
1.5 <i>Eight Dreamscapes</i> de Andrew York.....	27
1.5.1 Datos biográficos.....	27
1.5.2 Contexto histórico social.....	33
1.6 <i>Changing Shadow</i> de Anthony Sidney.....	36
1.6.1 Datos biográficos.....	36
1.6.2 Contexto histórico social.....	39
2. Análisis formal.....	41
2.1 “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” de Luis de Narváez.....	41
2.2 <i>Fantasia</i> de John Dowland.....	43
2.3 Suite en La menor de Manuel M. Ponce.....	46
2.3.1 Preludio.....	46
2.3.2 <i>Allemande</i>	48
2.3.3 <i>Sarabande</i>	50
2.3.4 <i>Gavotte</i> I y II.....	51
2.3.5 <i>Gigue</i>	53

2.4 “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.....	55
2.4.1 Lento.....	55
2.4.2 Obstinato.....	56
2.5 <i>Eight Dreamscapes</i> de Andrew York.....	58
2.5.1 <i>In Sorrows Wake</i>	58
2.5.2 <i>Skeleton</i>	59
2.5.3 <i>Hejira</i>	60
2.5.4 <i>Pine Cove</i>	61
2.5.5 <i>Tufnell Park</i>	62
2.5.6 <i>Watercolor</i>	63
2.5.7 <i>Quicksilver</i>	64
2.5.8 <i>The Current</i>	65
2.6 <i>Changing Shadow</i> de Anthony Sidney.....	66
3. Reflexión en torno al trabajo pedagógico realizado con los estudiantes.....	68
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	76
Índice de gráficos.....	79
Anexos.....	82
A.1 Programa para el recital.....	82
A.2 Notas al programa.....	84
A.3 Partituras de las obras.....	90

Introducción

El presente es el trabajo con el que sustento mi examen profesional para obtener el título de Licenciado en Educación Musical en la modalidad de Notas al Programa por la Escuela Nacional de Música de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Este trabajo implica el montaje de un recital para guitarra que permita hacer comparaciones entre obras compuestas en distintos períodos de la historia, pero que presentan similitudes en su forma y estructura.

A lo largo de mi actividad como docente en el área de música, y en concreto de apreciación musical a nivel de bachillerato, me he percatado de la necesidad de que mis estudiantes escuchen música culta, ya que ésta es ajena a su contexto social y cultural en la mayoría de los casos. La música académica es vista por ellos como algo inalcanzable o desconocido. Es menester mencionar que el sistema de bachillerato en el que trabajo, atiende a una población de jóvenes que la mayoría de las veces son de escasos recursos o de zonas marginadas, con poco acceso a la cultura y a la educación.

Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones (Copland, 1957)¹, y si en estas condiciones no hay una experiencia viva de la música, independientemente de su clase o género, no existen antecedentes en el individuo que le permitan atribuirle al objeto artístico validez o trascendencia (Brennan, 1998)².

Para muchos de estos estudiantes de bachillerato, la experiencia de un recital en vivo de música académica es algo que nunca han experimentado y resulta una estrategia de enseñanza-aprendizaje muy efectiva para su clase de apreciación musical.

Las obras que integran el recital correspondiente al presente trabajo, fueron elegidas tomando en cuenta la posibilidad de establecer similitudes en su forma y estructura a pesar de corresponder a períodos musicales muy distantes entre sí, como es el caso de la *Fantasie* compuesta por John Dowland en el siglo XVI y *Changing Shadow* compuesta en el año de 1981 por el compositor norteamericano Anthony Sydney. Ambas son piezas muy similares en su estructura pero diferentes en sus líneas melódicas, ritmos y armonías.

Casi todo el mundo distingue con más facilidad las melodías y los ritmos, y aún las armonías,

1 Copland, A., *Cómo escuchar la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 57.

2 Brennan, J. A., *Cómo acercarse a la Música*, Plaza y Valdés editores, México, 1988. p. 35.

que el fondo estructural de una pieza de música un tanto larga (Copland , 1957)³. Se pretende con este programa que los estudiantes vivan la experiencia de un recital de música académica en clase y puedan comenzar a apreciar la estructura musical en diferentes tipos de obras. La estructura en música no difiere de la estructura en otro arte cualquiera: es sencillamente, la organización coherente del material utilizado por el artista (Copland, 1957)⁴.

Todas la obras del programa son para guitarra ya que este es el instrumento base que estudié durante la licenciatura. Es necesario mencionar que el montaje de este repertorio exige al intérprete un adecuado nivel de ejecución desde el punto de vista técnico e interpretativo. El programa dura aproximadamente 52 minutos.

En el primer capítulo de este documento presento el contexto histórico social de las obras y los datos biográficos de los compositores. En el segundo capítulo presento el análisis formal de las obras con ejemplos musicales de las mismas. En el tercer capítulo presento una reflexión en torno al trabajo pedagógico realizado con los estudiantes y finalmente, presento mis conclusiones personales, las fuentes bibliográficas consultadas y los anexos que complemetan el presente trabajo.

3 Copland, A., *Cómo escuchar la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 59.

4 Íbid p.63.

1. Datos biográficos y contexto histórico social

1.1 “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” de Luis de Narváez

1.1.1 Datos biográficos

Luis de Narváez nació en Granada, España entre el año de 1490 y 1500 y murió entre 1550 y 1560. Poco se sabe de su biografía. Su nombre también aparece escrito como Luys de Narváez. Se sabe que en 1538, entró al servicio de la casa del Comendador Mayor Francisco De Los Cobos, Secretario de Estado del emperador Carlos I de España, comendador de Castilla, e innegablemente una de las personalidades más influyentes y poderosas de su época. Por los documentos encontrados por el musicólogo español Juan Ruiz Jiménez, se sabe que estuvo al servicio de De Los Cobos hasta su muerte en 1547. Después de este período, Luis de Narváez entró al servicio como compositor a la corte de Carlos I y del príncipe Felipe, que después se convertiría en el rey Felipe II de España en 1558.

El musicólogo español Higinio Anglés transcribió en su libro “Polifonía profana: Cancionero Musical de Palacio” (siglos XV-XVI) un elocuente testimonio del escritor español Luis de Zapata de Caves, nacido en Llerana, Badajoz en el año de 1526, que indica el grado de importancia de la música de Narváez entre sus contemporáneos.

Dice Zapata: "Fue en Valladolid, en mi mocedad, un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano en un libro echaba de repente en la vihuela otras cuatro, cosa, a los que no entendían la música, milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima"

Gráfico 1: Francisco de los Cobos.¹



1

Imagen tomada del sitio electrónico http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_los_Cobos/, 26 de junio de 2007.

En el mismo libro, Anglés recopila un poema titulado *Granada*, escrito en 1691 por un autor anónimo, con el cual se elogian a los hijos ilustres de aquella ciudad: "Luis de Narváez fue famosísimo maestro de vihuela. Fuélo de Felipe II...".

El citado Anglés afirma que Luis De Narváez era, además, un poeta muy distinguido.

Luis de Narváez incursionó sobre todo en la polifonía vocal ,y en segundo lugar, en la música para vihuela. No obstante, hoy en día se le recuerda más por esta última faceta. Narváez es autor de “Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela”, obra publicada en Valladolid en 1538 y dedicada a Francisco De Los Cobos.. Ésta es una colección que incluye un gran número de fantasías² polifónicas instrumentales al estilo de la escuela franco-flamenca³, basadas en cantos gregorianos y romances españoles que fueron muy influyentes en la música de décadas posteriores, tanto en canciones, villancicos y grupos de diferencias⁴. Esta obra contiene igualmente las primeras transcripciones para vihuela de canciones polifónicas. Sus piezas más conocidas son precisamente las transcripciones de la *chanson* de Josquin Des Prés para cuatro voces *Mille Regretz*, también conocida como “La Canción del Emperador”, por ser una de las canciones favoritas del rey Carlos V, que mantiene una destacada fidelidad al original; y de la canción popular “Paseavase el rey Moro”.

Dos motetes⁵ atribuidos a Narváez fueron publicados por casualidad en 1539 y 1543 en Lyon, Francia. A principios del siglo XX se recuperó el arte de construir vihuelas y se difundió de manera considerable la ejecución de música antigua. El célebre guitarrista español Emilio Pujol editó en 1945, un volumen totalmente dedicado a Luis de Narváez para la serie de referencia titulada “Monumentos Históricos de la Música Española”, editada por el Ministerio de Educación y Ciencia de Madrid, España. Inclusive La Caja General de Ahorros de la ciudad de Granada, España, en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, convocan anualmente a compositores de cualquier nacionalidad, al Concurso Internacional de Composición Musical “Luis de Narváez”, haciendo énfasis en la música escrita para cuarteto de cuerdas.

2 La Fantasía es una forma musical libre que se distingue por su carácter improvisatorio e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los temas.

3 La escuela franco-flamenca tiene su auge a partir de 1420 con autores como Jacobus Obrecht y Josquin Des Prés. Se caracteriza por la combinación polifónica de dos, tres o cuatro voces, llamadas respectivamente *superius*, *altus*, *tenor* y *bassus*.

4 Variaciones sobre canciones ya familiares a los oyentes, como “Diferencias sobre guárdame las vacas”.

5 En el siglo XIV, el motete recobra su carácter sacro, deja de ser politextual, y se convierte en una composición continua, sobre un solo texto y sin *cantus firmus*. Aparece el motete para voz solista, con acompañamiento instrumental. En la segunda mitad del siglo, los compositores franco-flamencos hacen del motete un género tan importante como la misa. Se convierte en una composición coral sobre *cantus firmus*, a la que Josquin des Prés da su forma definitiva dentro de la polifonía renacentista.

1.1.2 Contexto histórico social

“Cuatro diferencias sobre guárdame las vacas” es una obra, que como se mencionó en el apartado anterior, contiene ejemplos de las primeras variaciones sobre un tema en la historia de la música. Esta obra forma parte de “Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela” compuestos por Luis de Narváez en el siglo XV.

La conciencia histórica de la vihuela arranca con las publicaciones enciclopédicas de los musicógrafos españoles del siglo XIX, con la primera transcripción moderna de una canción extraída de la *Orphénica lyra* de Miguel de Fuenllana recogida en el Calendario Histórico Musical para el año de 1873. Un cuarto de siglo más tarde, la publicación de Guillermo Morphy, *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle* (1902), una antología de canciones y obras para solista rescatadas de los siete libros para vihuela existentes, consiguió convertir el instrumento en notable punto de atención. A esta publicación, le siguió la inclusión de obras en el “Cancionero Popular Musical Español”, de Felipe Pedrell (1918-1922), y en la “Colección de Vihelistas Españoles del Siglo XVI”, de Eduardo Martínez Torner (1923), una edición de obras de “Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela”, de Luis de Narváez (1538). Aunque todas estas publicaciones consiguieron que la vihuela captase la atención de los eruditos, fue la implicación del guitarrista catalán Emilio Pujol la que definitivamente puso el instrumento al alcance del público más general. Pujol comenzó a editar e interpretar transcripciones de vihuela para guitarra desde finales de la década de 1920; entonces, dio un paso más allá realizando una copia de la vihuela descubierta en el Museo Jacquemart André de París. En 1933, efectuó la primera grabación de música para vihuela incluyendo tres de las pавanas de Luis Milán en una de los registros pioneros de la historia de la música, *L'Anthologie Sonore*, bajo la dirección del distinguido musicólogo alemán Curt Sachs.

Pero tuvo que llegar la década de 1960 para que apareciesen más grabaciones de vihuela. Entre las aportaciones más importantes se encuentran las de Graciano Tarragó acompañando a Victoria de los Ángeles y, también, con el conjunto barcelonés *Ars Musicae*. Para entonces, las obras selectas “El Maestro”, de Luis Milán (1536), el *Delphín*, de Narváez (1538) y los “Tres libros de música en cifras para vihuela”, de Alonso Mudarra (1546) ya se habían convertido en parte del repertorio habitual de los recitales de guitarristas clásicos. Andrés Segovia contribuyó definitivamente al movimiento al invitar a Pujol a que participase en sus clases magistrales anuales en la Academia Chigiana de Siena. Como erudito, Pujol había publicado sus ediciones completas de la música de Narváez (1945) y Mudarra (1949) en la colección “Monumentos Históricos de la Música Española”, seguida, en 1965, de las obras

originales del libro de música de vihuela llamado “Silva de sirenas”, de Enríquez de Valderrábano (1547). Mucho tiempo antes, en 1927, Leo Schrade había publicado una edición moderna de El Maestro. Aunque es cierto que estas nuevas ediciones facilitaban el acceso a la música y que Pujol incluyó estudios exhaustivos y documentados, fue John Ward, que estaba trabajando entonces al otro lado del Atlántico en una tesis doctoral sobre la vihuela que finalizó en 1953, quien pudo ofrecer el primer estudio global de instrumentos, intérpretes y repertorios en un contexto histórico. Nunca se publicó, pero sigue siendo el estudio global más fidedigno de la vihuela y su música.

El primer vihuelista en publicar arreglos, Luis de Narváez, también fue el responsable de establecer un nuevo estilo de fantasía original que fue imitado posteriormente por varios compositores. “Cuatro diferencias sobre guárdame las vacas” son un ejemplo de este trabajo. Los libros de Alonso Mudarra y Enríquez de Valderrábano tienen muchas características de estilo que coinciden con el *Delphin* de Narváez de 1538. Publicado solamente dos años después de “El Maestro” de Milán, el *Delphin* es claramente distinto. Los documentos encontrados hace más de diez años por Juan Ruiz Jiménez han redefinido sustancialmente la imagen que tenemos de Narváez. Originario de Granada, pasó la mayor parte de su vida profesional al servicio de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, y posteriormente se puso al servicio de Felipe II en 1548. En los documentos encontrados hace más de diez años por el musicólogo español Juan Ruíz Jiménez, Narváez se describe a sí mismo sobre todo como un compositor de polifonía vocal y, sólo en segundo término, como vihuelista. Dos de sus motetes sobrevivieron por casualidad en publicaciones del siglo XVI de los Países Bajos. Es probable que conociese al gran Francesco da Milano en Roma mientras estuvo allí con Francisco de los Cobos, y se cree que éste influyó mucho en el desarrollo de un nuevo estilo de fantasías para vihuela que, con orgullo, asegura haber introducido en España. Esta nueva imitación de fantasías se convirtió en el estilo predominante y prevaleció, al menos, durante los cincuenta años siguientes. Las fantasías provienen de las mismas técnicas utilizadas por los compositores de motetes y misas y están pensados como si la vihuela fuese un conjunto de tres voces de contrapunto que se funden en ideas polifónicas abstractas con los dispositivos idiomáticos sugeridos, intuitivamente, por la vihuela. Sin embargo, otras obras de Narváez también demuestran su vínculo con Milán y demás tradiciones de improvisación tempranas, especialmente sus diferencias o variaciones de las fórmulas asociadas a la recitación de romances y las improvisaciones de los *cantus firmus* de melodías de himnos conocidos.

1.2 *Fantasia* de John Dowland

1.2.1 Datos biográficos

John Dowland es uno de los pocos casos de gran compositor cuya fama actual se basa en una gama de obras relativamente reducida. Su producción tiene como fundamento casi exclusivo obras escritas para su propio instrumento: el laúd. Muchas de sus canciones y piezas para conjunto iniciaron, incluso, su existencia como composiciones para laúd, y el propio Dowland se hizo famoso en toda Europa como laudista.

De momento no ha aparecido ningún testimonio comprobable relativo a la ascendencia de Dowland, pero el año de su nacimiento se puede fijar con bastante firmeza en 1563, según su propio testimonio. En las “Palabras al lector” de su obra *A Pilgrimes Solace* (1612), Dowland escribió: “He entrado ahora en la cincuentena”. Acerca de su origen y comienzos como músico se sabe muy poco. En su adolescencia fue parte de la servidumbre de los embajadores de Inglaterra en la corte de Francia. Vivió en París de 1580 a 1586. Esta etapa sin duda fue crucial para su desarrollo como músico y para el comienzo de su fama como laudista. En Francia se convirtió al Catolicismo bajo la influencia de inmigrantes Ingleses. De regreso a Inglaterra se casó y en 1588 obtuvo el grado de *Bachelor of Music* por parte de la *Christ Church* de Oxford. A pesar de su creciente fama, nunca logró obtener el puesto de laudista en la corte de la reina Elizabeth I, tal vez debido a su filiación religiosa. Dowland emprendió un largo viaje a Roma en 1594 con la finalidad de tomar clases con el afamado músico Luca Marienzio, no sin antes obtener el *Bachelor of Music* por parte de las Universidades de Cambridge y Oxford. John Dowland fue el primero en obtener estos grados universitarios a finales del siglo XV. En este tiempo también publicó su primer libro de *Ayres* para voz y laúd, iniciando con esto, el predominio del género musical que caracterizaría a la Inglaterra durante el próximo cuarto de siglo. Esta obra fue editada seis veces de manera consecutiva lo cual nos muestra el renombre y la fama de que John Dowland tenía en aquel tiempo.

En 1608, Dowland regresó a Inglaterra después de haber pasado la tercera parte de su vida viajando por el continente europeo y se encontró con el triste panorama de que su música no era aún reconocida por la corte inglesa. Se dedicó entonces a traducir al inglés un viejo tratado alemán sobre teoría musical llamado *Micrologus*, escrito por Andreas Ornithoparcu, además de colaborar en la edición de *Varietie of Lute-Lessons* y *Musical Banquet*, dos de las recopilaciones más importantes de obras para laúd escritas por Dowland, y que fueron finalmente terminadas por su hijo Robert en el año de 1610.

En 1612, Dowland publicó su cuarta y última colección de obras para voz y laúd bajo el

significativo título *A Pilgrimes Solace*, tal vez haciendo referencia a una vida itinerante y difícil que culmina con lograr pasar a ser finalmente laudista y músico de la corte de Inglaterra a la edad de cincuenta años.

Gráfico 2: John Dowland, retrato de Brian Robbins.⁶



“Semper Dowland semper dolens” (“Siempre Dowland, siempre doliente”). Este juego de palabras del propio Dowland es un comentario que tal vez define muy bien el carácter de su vida. Sin embargo, no es nada fácil determinar hasta qué punto pretendió que ese autorretrato fuera un comentario sobre su personalidad o, más bien, sobre su música. Es indudable que muchas de sus canciones se inspiran en la propensión de la época isabelina a la melancolía. Es muy probable que Dowland fuese proclive a sufrir ataques de melancolía, pero es evidente que también fue un hombre de emociones complejas capaz de arranques de pasión que invalidaban cualquier consideración práctica. Es bastante seguro que, durante gran parte de su vida, Dowland fue víctima del ardiente sentimiento de injusticia y frustración que le provocaba verse continuamente postergado por la corte inglesa, lo cual podría explicarse a su vez porque en aquel círculo se le consideraba persona “difícil”. Esta conclusión adquiere mayor credibilidad a la luz de algunas observaciones de su amigo Henry Peacham; según él, el laudista “dejó escapar muchas oportunidades de mejorar su suerte” y “fue a veces el peor enemigo de sí mismo”(Holman, 2005). Al igual que Mozart, Dowland era, indiscutiblemente, un hombre orgulloso muy consciente de sus facultades. Entre las vidas de ambos hay, además, otros paralelismos. Dowland parece haber sido, como Mozart, un mal administrador de sus propios asuntos. Aunque resulte incompleto, el retrato que se desprende de los aspectos mencionados anteriormente, es el de un genio quisquilloso, un hombre de sentimientos intensos que padeció en su estado de ánimo los violentos altibajos que hoy asociaríamos con un carácter maniaco depresivo.

⁶ Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.golbergweb.net/composers.php/> 29 de junio de 2007.

Tras la muerte de Dowland, su música se mantuvo viva gracias a unas pocas obras suyas, en particular en Europa, donde algunos compositores crearon variantes de sus famosas *Lachrimae*. En Inglaterra, el resurgir del interés por el legado de la música isabelina a comienzos del siglo XVIII dejó considerablemente de lado a John Dowland, pues se centró sobre todo en el gran corpus de madrigales y obras de polifonía sacra. El laúd fue contemplado en buena medida como un instrumento de menor importancia.

Durante los primeros años del siglo XIX, Dowland comenzó a ser objeto de una atención más favorable. Se publicaron varios de sus *Ayres*, aunque resulta interesante observar que fueron editados como madrigales, en función, sin duda, del enorme aprecio de que gozaron en ese período los *Glees* y *Part Songs* (piezas para voces sin acompañamiento), y varias de sus melodías sacras pasaron a formar parte de los himnarios de diversas congregaciones religiosas. Sin embargo, Dowland no comenzó a ser considerado un músico importante hasta la década de 1890 y a raíz de la labor pionera de Arnold Dolmetsch en la revitalización del interés por instrumentos olvidados desde hacía tiempo, como el laúd y la viola de gamba. En la primera mitad del siglo pasado, el rápido desarrollo de la musicología histórica, impulsado por E. H. Fellowes y Peter Warlock, propició que se reconociera nuevamente al compositor como uno de los máximos músicos y autores de canciones de Inglaterra. Este reconocimiento quedó sellado finalmente en la década de 1970 con la publicación del trabajo de Diana Poulton dedicada al compositor (una obra sumamente valiosa y reconocida hasta la fecha como fidedigna y confiable, editada por primera vez en 1972) y con el inicio de la grabación de un recorrido a través de las obras de Dowland, emprendida en 1976 por el *Consort of Musicke*⁷

⁷ *The Consort of Musicke* es un grupo británico especializado en música renacentista y primera etapa del barroco. Son conocidos sobretodo por sus interpretaciones de madrigales y canciones acompañadas de laúd de compositores ingleses. aunque también han grabado numerosos discos de compositores italianos como Claudio Monteverdi.

Fue fundado en 1969 por su director Anthony Rooley (laúd). Su esposa, la soprano Emma Kirkby también ha colaborado en la mayor parte de las grabaciones del grupo. Otros artistas que han participado en el grupo de forma habitual a lo largo de los años son: Evelyn Tubb (soprano), Paul Agnew (tenor), Andrew King (tenor), Joseph Comwell (tenor), Simon Grant (bajo) y Mary Nichols (alto).

1.2.3 Contexto histórico social

Dowland asentó su reputación y su fama sobre su admiradísima destreza como laudista. Un soneto compuesto por el escritor inglés John Sylvester en el año de 1605 hace referencia a su celestial toque que arrebatava los sentidos; otros versos laudatorios comentan su capacidad como intérprete:

“Pues, así como un viejo violín de bolsillo, tosco, descompuesto y chirriante que el famoso Dowland se dignara tocar produciría una música más dulce que el laúd más exquisito manejado burdamente por un rudo bufón...” (John Sylvester, 1605-6)

A pesar de que en el prólogo a *The First Book of Songes*, Dowland había prometido publicar sus piezas para laúd, el compositor no las dio nunca a la imprenta. En consecuencia, a excepción de nueve piezas incluidas en el libro de su hijo Robert *Variete of Lute-Lessons* (1619), el resto de su música para ese instrumento conservada hasta hoy se ha de buscar en diversas fuentes manuscritas, muchas de las cuales son de origen o fecha desconocidos. Al existir varias versiones de algunas de ellas se acentúan aún más los problemas con que se enfrentan los intérpretes actuales, que deben decidir cuál parece ser la más auténtica. De momento conocemos en total unas 100 piezas.

Su repertorio para laúd está caracterizado por una extraordinaria diversidad que incluye ejemplos de todas las formas utilizadas por quienes componían entonces música para ese instrumento. La gama de obras abarca, pues, desde formas de danza (pavanas, gallardas, alemandas, corrientes y jigas), hasta versiones de melodías de baladas populares de la época, como las complejas variaciones sobre *Loath to depart* (P69); (las cifras señaladas con una ‘P’ corresponden a las asignadas por la musicóloga Diana Poulton a las obras para laúd en su libro sobre la vida de Dowland) y *Go from my window* (P64), hasta fantasías libres que hacen alarde de una suprema destreza contrapuntística como la que se analiza en el presente trabajo.

Muchas de las piezas llevan los nombres de cortesanos famosos e incluso monarcas de la época con quienes Dowland tuvo alguna relación. Disponemos así de gallardas tituladas con los nombres de “Isabel I” (P41) y de “Su Alteza Poderosísima Cristian IV” (P40), o con los de personajes tan notables como “El Conde de Essex” (P42a) y “Lady Penelope Rich” (P43a). Pero los destinatarios de aquellos elogios no eran sólo gente poderosa y pertenecientes a la realeza. En los vivaces ritmos en 6/8 de *The Shoemaker’s Wife. A Toy* (P58) tenemos una de las piezas más deliciosamente chispeantes de Dowland, mientras que *Tarleton’s Resurrection* (P59) es una obra maestra en miniatura, compuesta casi con certeza para conmemorar la muerte del famoso actor cómico Richard Tarleton, ocurrida en 1588.

Dentro de sus obras más relevantes e interesantes, sin duda se encuentran sus composiciones

contrapuntísticas y, en particular, las dos grandes fantasías cromáticas *Forlorn Hope* (P2) y *Farewell* (P3). Ambas están construidas sobre una línea cromática reiterada, que en el caso de P3 es una figura ascendente, y en el de P2 descendente. Las dos fueron realizadas con una habilidad suprema y utilizan armonías sumamente sutiles. Pero mientras el talante de *Farewell* bebe de las profundas aguas del pozo la melancolía, *Forlorn Hope* alcanza un grado de angustia emocional notable incluso para Dowland. A *Fantasia* (P1a), la obra analizada en este trabajo, se basa en el arranque de una lauda italiana conocida en algunas fuentes con el título de *Alla Madonna*, y en otra obra de Dowland también titulada *Farewell* (P4).

A *Fantasia* es en realidad un *In Nomine*⁸, forma muy apreciada por los compositores ingleses en aquel tiempo. En esta obra Dowland utiliza el *cantus firmus*⁹ del *In Nomine* de la sección del *Benedictus* de la *Missa Gloria Tibi Trinitas* del compositor inglés John Taverner (1490-1545) en la voz superior.

La pavana *Lachrimae* y *Semper Dowland Semper Dolens* son obras de una melancolía sin fisuras que alterna con la mayor sutileza el incremento y el alivio de la tensión entre sus frases. Dowland no se interesaba exclusivamente, ni mucho menos, en los motivos tristes y melancólicos, y así lo demuestran piezas como *Frog Galliard*, *Mrs. Winter's Jump* y la que lleva por título las intrigantes palabras *Mrs. White's Thing*. Esta última se basa en unos encantadores motivos de fanfarria, al igual que *Langton's Galliard*, una de las diversas piezas que, según Poulton, derivan de las composiciones de batalla puestas de moda por el compositor francés Clément Janequin (1485-1558).

Gráfico 3: Laúd renacentista.¹⁰



8 *In Nomine* era el título dado a numerosas composiciones inglesas de los siglos XVI y XVII que utilizaban como tema el *cantus firmus Gloria Tibi Trinitas*.

9 El *cantus firmus* es una melodía que sirve de cimiento para una composición polifónica, escrito muchas veces con notas de larga duración, que tiene su origen y fundamento en el diseño melódico de los cantos gregorianos y llega a su máximo desarrollo con los sujetos de las fugas barrocas.

10 Imagen tomada del sitio electrónico <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:RenaissanceLute.jpg> de agosto de 2007.

1.3 Suite en La menor de Manuel M. Ponce

1.3.1 Datos biográficos

Manuel María Ponce Cuéllar nació en el mineral de Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, fueron sus padres don Felipe de Jesús Ponce y doña María de Jesús Cuellar. Sólo tenía cuarenta días de vida, cuando su familia trasladó su residencia a la ciudad de Aguascalientes, donde Manuel María Ponce creció y se educó.

Desde los 3 o 4 años ya tomaba clases de piano con su hermana Josefina, quien despertó en él el gusto por la música, afición que vino a reafirmar en 1890 su maestro Cipriano Avila, que fuera testigo de su primera composición, escrita en 1901 y titulada “La danza del sarampión”. A los 15 años continúa desarrollándose en el campo musical como organista del templo de San Diego, en Aguascalientes, actividad que dejó para ingresar en el Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México. Pronto abandonó el Conservatorio y se inscribió en la Academia del maestro español Vicente Mañas. Para este tiempo, Ponce ya era considerado un privilegiado pianista y compositor. En 1903 regresó a la ciudad de Aguascalientes, donde se dedicó a impartir cátedra en la Academia de Música del Estado y a perfeccionar sus conocimientos. Siguiendo su instinto por el arte, Ponce decide partir a Europa, por lo que se ve forzado a vender su piano. Después de un largo viaje se instaló en la ciudad de Bolonia y se inscribió en el Liceo Rossini donde estudió composición con Luigi Torchi y Dall'Olio quien fuera alumno de Puccini. En este período compone el primero y el segundo movimiento de su trío para piano, violín y viola, la primera sonata para piano y cuatro mazurcas.

Poco después, Ponce decidió partir hacia Alemania buscando abordar un lenguaje musical mas moderno. En el Conservatorio Stern de Berlín se inscribió en la clase de Martin Krause para perfeccionarse en el piano. El desempeño de Ponce en Alemania fue notable ,pudiéndose someter a la férrea disciplina de los alemanes y participando en algunas ejecuciones públicas en un a de las culaes estrenó su “Estudio de Concierto”, logrando inclusive la satisfacción de poder tocar en la Sala Beethoven de Berlín con un éxito extraordinario.

Regresó a México en 1908 para fundar su propia academia de piano, en donde además de esta disciplina, impartía clases de Historia de la Música, colaborando paralelamente como cronista musical en el periódico “El Observador”. En este mismo año y debido a la muerte de Ricardo Castro, se hizo cargo de la clase de piano en el Conservatorio.

De regreso a México, Ponce soñó con llevar a la realidad lo que tantos músicos habían hecho en

otros países; utilizar el floclor. El compositor trabajó con entusiasmo para llevar a buen término sus propósitos, pero tuvo que luchar en contra de los prejuicios que inclusive aún existen en la música académica contra todo lo que signifique popular o autóctono. Cuando Ponce anunció que tocaría una “Rapsodia Mexicana”, no se escatimó en burlas, ironías y frases crueles entre sus colegas.

Ponce además, cumplió con una carrera como pianista pedagogo, dando difusión a la obra de los impresionistas tan admirados por él: Falla, Ravel y Debussy, que eran prácticamente desconocidos en México. En este período de su vida, el enfoque de su obra se tornó ambicioso, ya que comenzó a abordar las grandes formas musicales y sin limitarse a la escritura pianística inició una labor nacionalista mas consciente. En 1911 compuso su primera obra mayor, el “Concierto para piano y orquesta”. Compuso también su “Diálogo de Amor² para piano, una obra romántica cuya dedicatoria tiene estas palabras: “Guarda estas florecillas de pasión, cortadas en el jardín otoñal de mi juventud agonizante... Algún día, tal vez, perfumarán tus horas de tedio y hastío.”

A finales del año 1912, en un viaje en ferrocarril hacia Aguascalientes, Ponce se dirigía a pasar las fiestas de fin de año con su familia, y al observar la noche estrellada, se inspiró para componer su canción “Estrellita”. La compuso sin complicaciones contrapuntísticas, siguiendo los lineamientos de la canción mexicana del Bajío: dos partes de 16 compases cada una incluyendo el *ritornello* final tomado del segundo período. Esta obra fue compuesta por Ponce para Piano y voz con letra de su propia inspiración. Ponce fundó en este tiempo una academia de piano y entre sus jóvenes alumnos estaba Carlos Chávez. Es en este momento cuando Ponce inicia la escuela nacionalista mexicana que no sólo influyó a los compositores mexicanos, sino que trasciende fronteras. En este período escribió “Balada Mexicana”, “Arrulladora” y “Barcarola Mexicana” e hizo arreglos para piano y voz de canciones como “La Pajarera” y “La Valentina”.

En 1913 Ponce dictó su primera conferencia sobre “La música y la canción mexicana”, que causó gran revuelo entre los intelectuales, ya que este hecho señaló el surgimiento del nacionalismo musical consciente, así como una diferente apreciación de los valores folclóricos.

En 1915 partió hacia la ciudad de La Habana, Cuba, prosiguiendo su trabajo como el primer nacionalista musical, al mezclar el folklore nacional con obras clásicas. Ahí se nutrió de la sensualidad y la síncopa de la música cubana. Ponce escribió obras como “Sonata para cello y piano”, “Suite Cubana”, “Paz de ocaso” y “Rapsodia Cubana”, todas ellas influidas por el folclor cubano.

Durante el año de 1916 visitó Nueva York, en donde se presentó con sus propias obras, regresando luego a La Habana para continuar con sus clases, conciertos y colaboraciones periodísticas

y finalmente, estar de vuelta en México en septiembre de 1917. Volvió entonces a sus cátedras del Conservatorio Nacional de Música y en ese mismo año contrajo matrimonio con Clementina Laurel. Además, fue nombrado Director de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que desempeñó con gran éxito entre 1917 y 1919.

A lo largo de varios años se dedicó a componer y arreglar música mexicana, pero en 1925, su espíritu, siempre sediento de conocimiento, lo llevó a la ciudad de París para estudiar las nuevas corrientes musicales. En París su estancia fue de ocho años, durante los cuales actuó como mecenas de los jóvenes mexicanos que estudiaban allá. Su estadía fue un incentivo poderoso, no sólo por su gran amistad con Paul Dukas y otros grandes músicos, sino también por su gran vinculación, tan íntima y tan significativa, al arte del músico Andrés Segovia. En esos años Ponce trabajó arduamente, construyendo un legado que es cada vez más reconocido a nivel mundial. Se calcula que mientras estuvo en París escribió más de 40 obras para guitarra, además de sus composiciones sinfónicas y de cámara.

Ponce regresó a México en 1933 y asumió la dirección del Conservatorio Nacional de México, además de hacerse cargo nuevamente de su cátedra de piano en la Escuela Nacional de Música de la Universidad, dedicada al estudio del folklora nacional, obra que extendió al Conservatorio.

Más adelante, Manuel M Ponce tendría la oportunidad de trabajar en una de las áreas más importantes de la formación artística: la Inspección de Jardines de Niños. Aquí, la aportación de Ponce en los programas estético-musicales fue altamente significativa. Quizá su mayor mérito consistió en su ininterrumpida labor de nacionalista y folclorista convencido. Su actividad en esta rama data de 1906 y puede documentarse a través de publicaciones, conferencias y creaciones, de tal manera que a él corresponde el título de iniciador del folklora estilizado de México.

En 1942 fue nombrado miembro del Seminario de Cultura Mexicana, dedicando sus últimos años de vida a la docencia y a escribir canciones para los pequeños preescolares. Murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948 y su cuerpo descansa actualmente en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores. Hoy día, una de las salas de conciertos del Palacio de Bellas Artes lleva su nombre.

1.3.2 Contexto histórico social

Las obras para guitarra de Manuel M. Ponce fueron creadas durante un período de 25 años, el cual dio inicio en 1923 y concluyó en 1948, con su muerte. A lo largo de estos años Ponce compuso seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, otros seis preludios, una sonata para guitarra y clavecín, un concierto con acompañamiento de orquesta y piezas varias.

Este material enriqueció el repertorio guitarrístico del siglo xx, estando marcado por una postura artística ecléctica, que abarca varios estilos. Así, las obras compuestas de 1923 a 1927 se caracterizan, algunas en mayor y otras en menor grado, por una influencia del impresionismo francés, con la excepción de las cinco canciones, transcritas por el mismo Ponce, y que llevan un sello muy mexicano. Esta etapa fue seguida por un período neoclásico de dos años, con la creación de dos sonatas, una de corte clásico y otra con influencia schubertiana, así como la “Suite en la menor” en estilo barroco, escrita a petición de Andrés Segovia, que quería jugarle una broma a Fritz Kreisler, violinista y compositor austriaco, que programaba en la primera parte de sus conciertos obras supuestamente compuestas por Pugnani, Vivaldi o Corelli que en realidad eran suyas. Segovia compartiría un concierto con él y le pidió a Ponce que escribiera una obra al estilo Bachiano. Como la obra de Bach estaba ya muy bien catalogada, Segovia decide atribuírsela al compositor, laudista y teorbista del barroco alemán, contemporáneo de Bach, Sylvius Leopold Weiss. En esta suite Ponce desplegó su conocimiento del contrapunto barroco. Segovia escribió a Ponce, el 30 de septiembre de 1928 en Ginebra:

“Querido Manuel:

Me tiré como un perro hambriento al final...Y estoy desesperado con la guitarra. Resulta imposible -¡¡por primera vez con tu música!!- lo que menos te imaginas: los arpeggios... Y has coincidido con el mismo género de dificultad que hace inabordable el preludio en mi mayor de Bach (violín solo) para guitarra. Y la dificultad en ambos trozos, consiste en que es preciso hacer en una cuerda esa sucesión de grados conjuntos, manteniendo, al mismo tiempo, una posición a veces disparatada, para pulsar la nota disjunta del arpeggio. ¿Comprendes? En la guitarra la técnica del arpeggio está derivada casi estrictamente de las posibilidades del acorde “plaqué”. Lo que no sea posible en acorde “plaqué” no es posible en sucesión arpegiada, a no ser que se toque en movimientos lentos. ¿Cómo vas a arreglar eso? Yo estoy verdaderamente desesperado, porque tal como está me gusta una enormidad. Sálvalo de cualquier modo ¡¡por favor! No modifiques ni el ritmo ni la disposición melódica

de los acordes; cambia la forma del arpeggio. Ya verás qué bien están los tres tiempos anteriores. El Andante es delicioso: de lo mejor que Schubert se ha quedado sin hacer. Me paso el día tocando la guitarra deliciosamente. Toda ella es difícil pero va, poco a poco hacia adelante. Estoy deseando digitarla para mandársela a Shott, honra al instrumento. ahora me inquieta que tardes en modificar el IV tiempo.

Paso por París el día seis. Tal vez el cinco por la noche esté ahí. Me iré probablemente al Hotel Roblin. Ya te avisaré, Te abraza tu Andrés¹¹”.

Andrés Segovia siguió tocando las obras de Ponce en diversas salas del mundo con mucho éxito. El guitarrista realizó una serie de conciertos en Berlín con las salas llenas donde el público conoedor junto con numerosos músicos apludieron mucho las obras de Ponce y de “Weiss”. Pueden leerse con gusto las cartas que Segovia escribió a Ponce respecto al estreno y subsecuentes ejecuciones de esta obra. a menudo críticos y cronistas repitieron en sus columnas detalles de la vida de Weiss y toda suerte de consideraciones críticas sin sospechar que se trataba de una falsificación.

Sin una tradición -real, inventada o ambas- la guitarra de Segovia carecía de argumentos para competir con otros instrumentos y su repertorio. De ahí la insistencia por parte del guitarrista para que “sus” autores, escribiesen en estilos anteriores y en un marcado ámbito tradicional. Entre ellos, Ponce fue definitivamente su autor de cabecera.

Gráfico 4: Manuel M. Ponce.¹²



11 Carta tomada de: Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*; ed. original, México D.F., Fonapas, 1981, pp. 65-66.

12 Imagen tomada del sitio electrónico http://www.terra.net/artes/musica/manuel_ponce/ 29 de junio de 2007.

Una y otra vez, Segovia solicitó a Ponce la composición de distintas obras *alla antica*, obras cuya factura permitía llenar huecos -quizá reales, en ocasiones falsos- que permitieran conformar una tradición que, al menos para Segovia, no parecía existir con suficiente contundencia en cuanto al rango del repertorio y su valor estético se refiere. Según Miguel Alcázar, uno de los editores recientes de la música de Ponce, Segovia tomó la decisión de atribuir la autoría de obras de Ponce a otros autores, para no acabar por tocar recitales íntegramente compuestos por Ponce e incluso, quiso vender la obra como un auténtico Weiss a la editora alemana Schott. Aunque la venta no pudo hacerse -para pérdida financiera de un Ponce que nunca consolidó patrimonio alguno y que hizo de la pérdida de regalías una constante de su trayectoria- la suite viajó por el mundo bajo su falsa atribución. Una historia semejante pende de una segunda suite supuestamente compuesta por Alessandro Scarlatti (1660-1725) pero en realidad fraguada en París en 1931 por el talentoso Ponce, experto en la falsificación de obras para guitarra. Es común a estas dos obras un tortuoso camino editorial que las ha restituido a partir de algunos manuscritos que sobreviven -Segovia perdió buena parte de autógrafos de Ponce durante la guerra civil española- en combinación con grabaciones hechas por Segovia. Es imposible, para quien no cuenta con una copia de los manuscritos, saber hasta que punto lo que se escucha corresponde a las intenciones de Ponce, qué tanto se debe a las modificaciones hechas por Segovia y cuánto corresponde a sus distintos editores en fechas más o menos recientes. Con todo, es fácil admitir que se trata de una música seductora, que cautiva por lo diáfano de su discurso y por el encanto naíf de sus aires de danza barrocos. Es evidente, además, que se trata de una música que aprovecha muy bien los recursos idiomáticos del instrumento y tales causas pueden ser la explicación detrás de la popularidad que este repertorio goza entre los guitarristas del mundo, un repertorio al que se debe añadir un “Preludio” (1931) un “Balletto” (1931) y una *Courante* (1930) que, al parecer, fueron también concebidas como números de una tercera suite al estilo barroco.

Gráfico 5: Andrés Segovia.¹³



13 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.segoviamuseo.com/marco.htm/30> de julio de 2007.

1.4 “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer

1.4.1 Datos biográficos

Juan Leovigildo Brouwer, mejor conocido como Leo Brouwer, nació en la Habana, Cuba el primero de marzo de 1939. Comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años, cautivado por los sonidos de la música flamenca y alentado por su padre, médico de profesión pero a la vez un excelente guitarrista aficionado. Su primer maestro de instrumento fue Isaac Nicola, el cual fue discípulo de Emilio Pujol (1886-1980), y éste a su vez, alumno de de Francisco Tárrega (1852-1909), ambos pilares del desarrollo del repertorio y técnica guitarrística moderna, por lo que podemos afirmar que Brouwer forma parte de un linaje importante de artistas involucrados en diferentes aspectos de la música a través del instrumento. Brouwer realizó su primer recital de guitarra a los 17 años tocando música del repertorio clásico y romántico. Se acercó a la composición de manera autodidacta, y sus primeras obras fueron “Preludio” (1956) y “Fuga” (1959), ambas influenciadas por el lenguaje de Bartok y Stravinsky, mostrando su interés en música que no necesariamente era escrita para guitarra. Alentado por Isacc Nicola, decide ir a los Estados Unidos de América a estudiar composición en *The Julliard School of Music* en Nueva York y posteriormente en *The Hart College of Music* en Hartford. Como influencia temprana en las composiciones de Brouwer el Neoclasicismo y el Nacionalismo. Según Brouwer, los músicos que influenciaron su trabajo son Falla, Bartok y Stravinsky.

En 1960, Brouwer estuvo al frente del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, donde creó, en 1968, el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que reunió a varios creadores jóvenes cubanos - entre ellos, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés - para llevar adelante un trabajo renovador vinculado al cine y a la música popular que ha marcado pautas en la historia musical de Latinoamérica. En esta dirección, ha compuesto música para más de cien películas en todo el mundo.

En 1961, fue nombrado profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de La Habana y, dos años más tarde, lo es también de composición; así como asesor musical de la Cadena Nacional de Radio y Televisión de Cuba.

Como intérprete debutó en 1955, en La Habana. Desde entonces, su carrera artística le ha llevado a ocupar una posición de privilegio en la actividad guitarrística del siglo XX, habiendo participado en los más grandes Festivales y prácticamente, en la totalidad de los eventos mundiales

relacionados con la guitarra.

Desde entonces, Leo Brouwer ha impartido clases magistrales y cursos por todo el mundo; ha dirigido orquestas sinfónicas y de cámara. En 1987, la 22ª Asamblea del Consejo Internacional de Música (CIM) de la UNESCO lo elige Miembro de Honor, recibiendo con Isaac Stern y Alain Danielou el más alto premio en reconocimiento por su vida en la música; honor que ahora comparte con Sir Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, Herbert Von Karajan, Joan Sutherland, Krzysztof Penderecki y otras personalidades del mundo musical.

En 1989, la *Istituzione Musicale Italo-Latinoamericana* (IMILA) lo nombró Miembro del Comité Honorario, junto a Claudio Abbado, Ricardo Mutti, Pierre Boulez, Salvatore Accardo, entre otros; siendo entonces presidente el pianista Claudio Arrau.

Actualmente es Director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, miembro del Consejo Internacional de la Música, consejero artístico del Festival de Martinica, miembro de la Academia de las Artes de Berlín, miembro honorario de la Sociedad Internacional de Autores de Música, director artístico del Festival Internacional de Guitarra de La Habana y presidente de la Federación de Festivales Internacionales de Guitarra, entre otras responsabilidades artísticas en el mundo entero.

Gráfico 6: Leo Brouwer.¹⁴



14 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.musicweb.uk.net/brouwer/30> de julio de 2007.

1.2.4 Contexto histórico social

La obra guitarrística de Brouwer puede dividirse en tres etapas que de ninguna manera son tajantes entre sí:

La primera etapa, que comprende de 1955 a 1962, puede ser catalogada como nacionalista.

Muchos compositores latinoamericanos comenzaron sus carreras, a partir de la segunda mitad del XX, como ardientes nacionalistas y se sintieron responsables de llevar a cabo una reconciliación entre las técnicas más avanzadas del modernismo europeo y los elementos melódicos y rítmicos propios del folclore de su país. Tal era el caso de compositores como Heitor Villalobos, Carlos Chávez, y Alberto Ginastera. Leo Brouwer a diferencia de los compositores antes mencionados, define a su música como música de fusión de modelos culturales, que va de lo definido como culto a lo completamente popular.

Esta etapa se caracterizó fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales.

A pesar de que el ambiente cultural de Brouwer no fue popular de raíz, en sus obras siempre están presentes los elementos populares, hasta en las obras más elaboradas. De él puede decirse que hizo del mundo una representación suya, de ahí que haya integrado sus visiones, sus vivencias, su cultura histórica, con la raíz misma de su obra.

Brouwer, parte de su cultura afrocubana mágica y ritual. El rito africano en cuanto a música y danza se refiere, contiene un factor repetitivo de células que llevan a la catarsis. Este sistema, a su vez, se encuentra en la esencia de la corriente minimalista actual.

El origen de esa célula compositiva tiene sus raíces en estilos lingüísticos de origen africano o afro-cubano. Así como el inglés es agudo, el *yoruba*¹⁵ es llano o esdrújulo. Por eso parece que muchas obras se repiten pero realmente lo que se repite son sus células compositivas o raíces.

En el año 1956 Brouwer estrenó su “Pieza sin título” que consiste en un preludio donde logra un contrapunto del tres criollo. Brouwer afirmó en una entrevista radiofónica hecha en Cuba en el año de 1957 por el periodista cubano Jesús Ortega: "Nuestra música popular adolece de estas debilidades

15 La lengua *yoruba* pertenece al grupo *kwa* de las lenguas *congo-kordofán* siendo hablada por unos 20 millones de personas en Nigeria, Benin y Togo, lo que la constituye en la lengua *niger-congo* más hablada en el mundo, superando incluso a la *swahilli*. El *Lucumí* o *Lacumí* es la lengua *yoruba* hablada en Cuba y los Estados Unidos.

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

Otras obras de este periodo son “Recitativo”, “Danza característica”, “Cuatro micropiezas” y “Homenaje a Falla”.

La segunda etapa compositiva de Brouwer esta delimitada por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, que significó para Cuba un vuelco total en la vida nacional. Brouwer fue becado por el gobierno revolucionario para ir a estudiar a Nueva York, lo que le permitió un contacto más directo con la vanguardia musical del mundo occidental. Por eso, tras un período en el que el compositor hizo un repliegue de maduración efectiva de ideas y compuso algunas obras para otros instrumentos, inició una etapa en la que se plantea una renovación de la composición para la guitarra.

A partir de 1960, el lenguaje de sus composiciones se va desarticulando, se atomiza y comienza un periodo de vanguardia. Se percibe como emplea un lenguaje contrastante con el de Villalobos, lenguaje esencialmente melódico que verdaderamente nunca fue algo básico en la música de Brouwer.

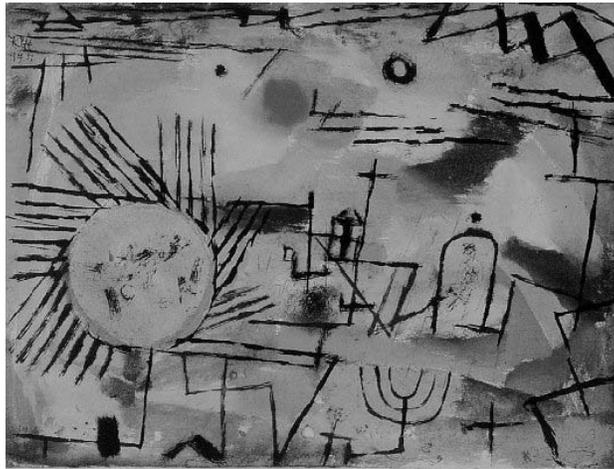
En Nueva York compuso la serie de los “Estudios Sencillos”. El llenar los huecos técnicos existentes en el repertorio, lo mismo para su instrumento que para otros, ha sido desde siempre una de sus preocupaciones desde sus inicios compositivos. Posteriormente compuso otras obras donde la forma se convierte en un elemento mucho más importante que el lenguaje directo. Estos cambios pueden verse con toda claridad en algunas de sus obras de plena madurez. Por eso, desde las “Tres danzas concertantes” compuestas en 1958, abandona las formas musicales tradicionales para emplear formas extramusicales (geométricas y pictóricas), formas aleatorias y formas basadas en composiciones celulares de cuatro o cinco notas. Brouwer aplicó estas técnicas en las obras tituladas “Tres danzas concertantes” y “Cánticum”, que según palabras del propio Emilio Pujol, marcó un punto de partida para la composición guitarrística, al igual que hizo Manuel de Falla en su “Homenaje a Debussy”.

De 1964 data su “Elogio de la danza”, una de las obras más importantes de este segundo período. En esta obra se reflejan dos grandes clichés del ballet o danza clásica: el *adagio* y el *ostinato*. Brouwer se basó para componer esta obra en los *ostinatos* que utilizó Igor Stravinsky en ballets como “La consagración de la primavera” y “El Pájaro de Fuego”. Desde la perspectiva de la danza, estas células rítmico-melódicas se convierten en el continuo rítmico y muchas veces formal de un ballet. En esta obra para guitarra, Brouwer utiliza los *ostinatos* con este mismo fin. La obra esta compuesta

utilizando un serialismo que no tiene que ver con el serialismo dodecafónico , pero sí con una estructura serial, entendiendo el serialismo como una disposición muy particular en el ordenamiento de los materiales sonoros. El desarrollo de estas formas y sobre todo la forma en espiral , está íntimamente relacionado con el pensamiento estético de un Brouwer vanguardista. Para él existen dos maneras de enfrentarse a la composición: la estructuralista y la sensorial. La primera es herencia de la importante visión de Levy- Strauss, Umberto Eco y Pierre Boulez, entre otros. Su tratamiento histórico fue excluyente y se fundamentó sobre el devenir orgánico del sonido. En la música de Brouwer, la manera sensorial de enfrentarse a la composición respeta la forma pero no se cierra a posibilidades de expansión o cambios que alteren de alguna manera la estructura. Esto mismo ocurre en los *ragas* hindús, imbuidos en una filosofía muy diferente de la cultura europea, donde la vida del hombre se desarrolla en forma de espiral ascendente o forma expansiva.

Otra aportación que Brouwer hizo en su lenguaje musical fue el uso de la plasticidad pictórica como elemento iniciador de impulsos, ya que utilizó imágenes como las elaboradas por Paul Klee¹⁶ o por Pablo Picasso como referencia para algunas de sus obras. Por eso se puede observar en muchas de sus obras de la segunda y tercera etapa, una estructura celular similar a la de las imágenes creadas por Paul Klee, como es el caso de la obra titulada “Parábola”.

**Gráfico 7: “Sol Naciente”
de Paul Klee (1919).¹⁷**



16 Paul Klee (1879-1940) fue un pintor suizo cuyo estilo varía entre el surrealismo el expresionismo y la abstracción.

17 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.lawrence.net/klee/> 29 de junio de 2007.

A pesar de su renuncia a la tonalidad y a la armadura, Brouwer mantuvo en esta fase compositiva uno o más centros tonales y una línea melódica compuesta por diferentes planos independientes unos de otros, conformando más que nada un concepto, en vez de una idea musical aislada.

“La cualidad revolucionaria en el arte está directamente relacionada con todos sus elementos constitutivos: forma, contenido, medio y momento histórico-social en el que se desarrolla el mismo” (Morgan, 1994).

La posición del artista y su obra se relacionan dialécticamente., por eso, hacia 1967-1969 hay en la música de Brouwer, un retorno a la tonalidad que nace gradualmente por la necesidad de equilibrio entre reposo (tonalidad) y movimiento o tensión (atonalidad) de la música creada por el compositor en este período.

Esta etapa compositiva podría denominarse perfectamente como post-modernista, tendencia estilística que musicalmente hablando consiste en sobreposiciones de diversas tonalidades, de diversas alusiones a obras clásicas que son colocadas en oposición, en contraposición y en interposición.

A partir de este punto se puede considerar el inicio de su tercera etapa compositiva que se extiende hasta el período actual. Muchos de sus colegas y críticos denominan a esta fase neo-romántica. El mismo Brouwer la califica como de nueva simplicidad, siendo congruente con lo que define propiamente al post-modernismo. Esta nueva tendencia se relaciona con el empleo de recursos expresivos que presentan dos vertientes: una minimalista y otra hiper-romántica, ambas mantenidas dentro de un supratonalismo¹⁸.

Entre algunas de las características más expresivas de este período, prevalece un lirismo característico de la música que precedió a las corrientes atonales como caracterizado por la recurrencia a los intervalos de segunda, cuarta o séptima, además del uso de variaciones como procedimiento fundamental de desarrollo de la composición, al utilizar una célula fundamental como núcleo generador de una obra.

“La espiral eterna”, obra electroacústica compuesta en el año de 1970, marca un hito en la historia del repertorio guitarrístico contemporáneo por su originalidad y estilo. En esta obra Brouwer

18 Recurso de composición que consiste en sobreponer tonalidades, con el fin de crear una “textura sonora”, más que de mantener la sensación de un centro tonal.

no sólo ha hecho aportes importantes en el lenguaje musical, sino también en el desarrollo técnico y estético de la música para guitarra. Brouwer utilizó en esta obra concepciones que podrían definirse como post-serialismo, hasta llegar a lo aleatorio. “La espiral eterna” es un buen ejemplo de la forma de composición celular, pues se divide en varias secciones basadas en tres notas conjuntas que van gradualmente desde el sonido determinado hasta el indeterminado.

En 1972, Brouwer concluyó su concierto para guitarra y pequeña orquesta denominado “Concierto Elegíaco” dedicado al guitarrista Julian Bream. Este concierto puede ser considerado como una de las obras más importantes y representativas de este tercer período, no como una expresión minimalista sino como un ejemplo de hiper-romanticismo. Consta de tres movimientos: “Punteos”, “Ragas” y “Secuencias constantes de toccata”. Este concierto fue inspirado por la música de Brahms y Tchaikovsky, no desde el punto de vista temático, sino estructural.

Otras obras representativas de este último período son “Paisajes Cubanos”, “Preludios epigráficos”, “El Decamerón Negro”, “Concierto de Toronto” (dedicado a John Williams) y *Hika: In Memoriam Toru Takemitsu* (dedicado a Shin-ichi Fukuda), estas dos últimas obras compuestas en 1987 y 1996 respectivamente.

1.5 *Eight Dreamscapes* de Andrew York.

1.5.1 Datos biográficos

Andrew York nació en Woodbridge, Virginia en 1958. Tal vez debido a su marcada influencia de la música *folk-rock* y a su manufactura accesible, las composiciones de Andrew York han tenido mucha aceptación por parte del público que escucha guitarra clásica. A pesar de su excelente calidad técnica e interpretativa, York ha sido clasificado por algunos como un guitarrista de *New Age*, tal vez debido a su participación en 1988 en el CD *Windham Hill Guitar Sampler*, producido por *Narada*, una productora especializada en este género musical. Sus composiciones han sido grabadas por renombrados guitarristas clásicos como son John Williams y Christopher Parkening. El famoso cuarteto de guitarras *Los Angeles Guitar Quartet*, al cual perteneció Andrew York de 1990 a 2006, también ha grabado algunas de sus composiciones.

Gráfico 8: *Los Angeles Guitar Quartet*.¹⁹



La formación musical de Andrew York comenzó en su niñez, rodeado por la música *folk* interpretada por sus padres con guitarra y voz. “Mi padre y mi tío se reunían en casa para tocar y cantar toda la noche...” relata York en su biografía publicada por GSP (Guitar Solo Publications) en San Francisco, Estados Unidos. “Mi madre cantaba y su voz esta en mi mente y corazón desde mis primeros recuerdos de la niñez... Mi padre tiene un excelente oído, y aunque su lenguaje armónico era simple (armonía diatónica propia de la música folk), el era capaz de darse cuenta de la belleza y el poder implícitos en el aún mas simple cambio armónico, y este discernimiento musical intuitivo fue sembrado en mí”. York aprendió a tocar en la guitarra música folk y clásica a muy temprana edad, y la composición musical fue parte natural de este proceso. De hecho, se reconoce actualmente tanto el

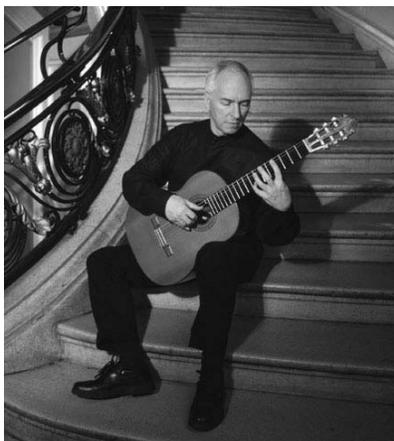
¹⁹ Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.lagq.com/> 6 de agosto de 2007.

valor de sus composiciones como su excelente ejecución del instrumento. En la preparatoria fue influenciado por el *rock and roll*, lo cual lo llevó a comprar una guitarra eléctrica. Aunque en este período de su vida se enfocó a tocar este tipo de música y más tarde incursionó en el jazz, nunca permitió que su técnica clásica se deteriorara o quedara en el olvido. Después de algunos meses regresaba a practicar la guitarra clásica, hasta lograr nuevamente en la ejecución del instrumento, lo que él llamaba “un nivel aceptable”. Andrew York complementó todo este ecléctico bagaje musical incursionando en en la ejecución y dominio del género musical denominado *blue-grass*, derivado del *country*, que tiene sus raíces en la música tradicional de Inglaterra, Irlanda y Escocia, llevado a Estados Unidos, en específico a la región de los Apalaches por inmigrantes de las Islas Británicas, influenciado también por estilos afroamericanos como el blues y el jazz.

Andrew York estudió música en la *James Madison University* en Virginia, donde el obtuvo el grado de *bachelor of music* en el año de 1980. Posteriormente asistió a la *University of Southern California* donde obtuvo el grado de *master of music* en el año de 1986. Al obtener ambos grados fue distinguido con *magna cum laude* (mención honorífica). Durante sus estudios York enfocó muchos de sus esfuerzos a conocer la técnica jazzística, pero al final de su preparación académica, decidió retornar a la música clásica, dedicándose a componer y ejecutar música correspondiente a este género.

El primer gran reconocimiento como compositor lo obtuvo en el año de 1986, en un recital al final de un curso que tomaba en España donde tocó una composición propia titulada *Sunburst*. El guitarrista John Williams estaba entre el público y éste se mostró gratamente impresionada con la obra, al grado que le pidió a York que la transcribiera y se la enviara a Inglaterra.

Gráfico 9: John Williams.²⁰



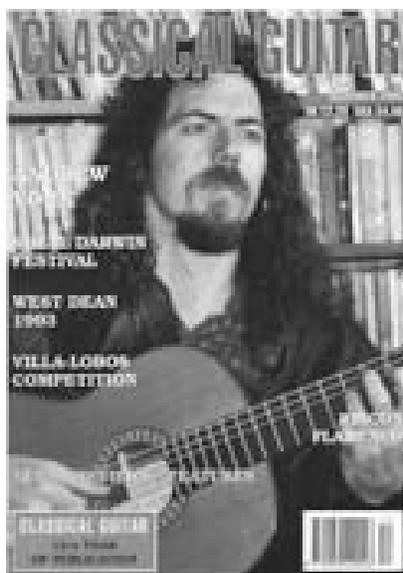
20 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.johnwilliamsguitar.com/> 6 de agosto de 2007.

El interés de Williams no fue algo momentáneo, ya que éste no solo incluyó *Sunburst* en sus conciertos, sino que posteriormente la grabó. Pocos años después, Williams comenzó a interpretar otra composición de York titulada *Lullaby*, que eventualmente grabó en el álbum titulado *Spirit of the Guitar—Music of the Americas*.

Con dos composiciones como parte del repertorio de John Williams, Andrew York obtuvo credibilidad y reconocimiento como compositor. La editora *Guitar Solo Publications* decidió publicar ambas piezas, y de manera subsecuente fue incluyendo dentro de su catálogo muchas obras más como *Chilenean Dance*, *Sunday Morning Overcast* y *Perfect Sky*. Todas estas obras obtuvieron muy buenas críticas reconociendo la versatilidad de Andrew York como compositor. Chris Kilvington escribió en el número del mes de enero del año de 1990, de la revista *Classical Guitar*: “He revisado un buen número de obras escritas por York y verdaderamente es un experto en su propio estilo, algunas veces muy refrescante, ocasionalmente incisivo, pero siempre creando chispazos elegantes que son irresistibles al oído, podemos clasificar a Sunburst dentro de esta última categoría...”

Kilvington se expresa de *Lullaby* en la revista *Classical Guitar* del mes de junio de 1990 de la siguiente forma: “No hay trucos, se trata solamente de una obra serena y abierta muy bien escrita para guitarra...”

Gráfico 10: Portada de la revista *Classical Guitar* del mes de diciembre de 1993 mostrando a Andrew York.



Chilenean Dance es una obra influenciada por el *folk-rock* desarrollada a partir de un brillante motivo inicial que se repite durante toda la obra. Esta obra es comparada por los críticos muchas veces

con *Sunburst* por la similitud de la estructura de ambas. El crítico Paul Fowles de la revista *Classical Guitar* definió a *Chilenean Dance* como una “encantadora miniatura”, y exhortó a York a no abusar de una sola fórmula compositiva. Posteriormente York publicó su obra titulada *Perfect Sky*, donde el compositor se alejó de las influencias de la música *folk*, seguramente no por hacer caso a las críticas, sino por un impulso de renovación auténtico. Lorraine Estwood describió la pieza en la revista *Classical Guitar* del mes de junio de 1992 como una “composición bellamente construida con una frágil, sostenida e hipnótica melodía..”

La primera producción discográfica de Andrew York titulada *Perfect Sky* fue lanzada en el año de 1989, sin embargo ésta originalmente fue grabada como *demo tape*²¹ en el año de 1986. Esta grabación muestra claramente el ecléctico bagaje musical de York, ejecutando tanto guitarra eléctrica como clásica, transitando por la música clásica, *folk*, *rock* y *jazz*. Esta producción la integran composiciones propias y de otros autores, siendo las propias a las que mas reconocimiento se les ha dado, incluyendo la versión de *Sunburst* ejecutada con guitarra de cuerdas de metal.

La accesibilidad de la música de Andrew York junto con sus influencias del *folk* y del *jazz*, lo han llevado a ser catalogado como un guitarrista *New Age*, etiqueta que él ha rechazado vehementemente. En un entrevista realizada en junio de 1990 para la revista *Classical Guitar*, él da la siguiente explicación: “Mi problema con la música de New Age es que -me voy a meter en problemas con lo que voy a decir, pero ni modo...- esta música no tiene una base intelectual... si tu te desligas totalmente de la parte intelectual de la música y te sumerges solo en la textura de la misma, aunque ésta este fundamentada en un determinado contexto, pienso que -por lo menos de manera personal- no me retroalimenta, yo necesito un poco de ambos mundos...”

Andrew York se define a sí mismo como un guitarrista clásico contemporáneo, él explica que: “la mayoría de mis piezas están cuidadosamente pensadas, incluyendo elementos propios de las tradiciones medievales y renacentistas, además de estilos propios de la música étnica y de la música folk americana...mi música se ve alimentada por todo tipo de influencias”. York reconoce también su admiración y la influencia temprana en sus composiciones de la música de Bach y Beethoven. El sostiene que el compositor ruso Igor Stravinsky es su músico favorito del siglo XX por la manera en que usa y desarrolla los temas de sus composiciones.

York tomó nuevos rumbos dentro de su trabajo compositivo a principios de 1990, ya que comenzó a escribir música para más de una guitarra. Su obra titulada *Evening Dance* fue escrita para

21 Grabación que sirve como presentación o demostración de un proyecto musical generalmente canalizado para una casa grabadora o productora discográfica.

dos guitarras y fue grabada por Christopher Parkening y David Brandon para EMI Angel. Compuso además otras obras para ensamble de guitarra como *Rosetta*, compuesta específicamente para el trio de guitarras *Pro Arte*. Esta obra se caracteriza por haber sido escrita para requinto, guitarra clásica y guitarra de ocho cuerdas. *Virtu* es otra obra para dueto de guitarras encomendada por el dueto *Eastwood-Kilvington*. Chris Kilvington describió estas dos últimas piezas en la revista *Classical Guitar* del mes de junio de 1990: “son dos piezas muy diferentes, rítmicamente muy complejas, y fascinantes, muy contrastantes con los trabajos anteriores de Andrew York...”

Gráfico 11: Portada del Cd grabado por Christopher Parkening y David Brandon que incluye *Evening Dance* de Andrew York.



York comenzó a partir de 1990 a arreglar piezas para *Los Angeles Guitar Quartet*, ensamble al que se integró en ese año.

Su segunda producción discográfica titulada *Denouement* fue lanzada en 1994 logrando críticas muy favorables. Diane Gordon escribió en la revista de *Acoustic Guitar* del mes de noviembre de 1994: “Las composiciones de York son muy refrescantes de principio a fin. La combinación de excelentes composiciones con una técnica instrumental muy refinada da como consecuencia una importante aportación al arte guitarrístico”. Por su parte Jim Ferguson de la revista *Guitar Player* del mes de julio de 1994 declaró que las cinco suites originales que componen esta producción discográfica “demuestran el talento excepcional de Andrew York para la composición y la ejecución instrumental, abordando estilos propios de la música antigua, el folk y el jazz, transitando de lo simple hasta lo complejo”. De esta producción destaca la suite *Eight Dreamscapes*, que es una colección de ocho

piezas cortas que son un *collage* de impresiones sonoras con cierto sentido onírico de lugares, situaciones u objetos, como es el caso de *Tufnell Park*, que evoca las impresiones vividas por York en este lugar al norte de Londres, o bien *Pine Cove*, que hace referencia a un pueblo que se encuentra en las montañas de San Jacinto en California. *Dénouement* ganó el reconocimiento como la mejor grabación de guitarra clásica del año 1994 según los lectores de la revista *Guitar Player*. Su tercera producción discográfica *Into Dark* grabada en 1997 contiene obras como *Sirocco*, *Freelin'* y la *suite Three Dimensions*. Su producción mas reciente se titula *Hauser Sessions*, donde tuvo la oportunidad de grabar con una guitarra con tapa de cedro construida en 1931 por Hermann Hauser I. que perteneció al legendario Andrés Segovia. Esta guitarra tiene en un costado la dedicatoria: “Para mi buen amigo, el maestro Andrés Segovia”. Esta grabación fue realizada en el año 2004 y contiene obras como *Letting Go* y las suites *Kinderlight* y *Seven in Essence*.

Gráfico 12: Andrew York.²²



1.5.2 Contexto histórico social

Andrew York pertenece a una generación de compositores e instrumentistas que se mueven en ámbitos artísticos muchas veces muy contrastantes, debido a su ecléctico bagaje musical. El siglo XX se caracterizó por la explosión de estilos y formas musicales derivados de raíces que van desde la música étnica y el floclor, hasta el *blues*, el *jazz* y el *rock*. Muchos compositores de principios del siglo

22 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.andrewyork.net/Photos.html/9> de agosto de 2007.

XX como Igor Stravinsky y Aaron Copland no pudieron aislarse de esta influencia, el mismo movimiento nacionalista musical mexicano se vio nutrido por las raíces de lo indígena y lo folklórico.

El desarrollo de los *mass media* promovió el intercambio de información de manera más inmediata. La radio, la televisión, el cine y ahora el *world wide web* son factores que han permitido el acceso a la cultura de manera global. Esto trae como consecuencia un nuevo perfil de músico y compositor. Andrew York ha incursionado en la música de *jazz*, *bluegrass*, *folk* y *rock*, nutriéndose de la autonomía, la libertad y las raíces de dichos estilos. Estas manifestaciones artísticas se han desarrollado siempre fuera de una tradición académica o *culta*, Andrew York es un músico formado académicamente en la *University of Southern California*, que ciertamente tiene influencia de música que puede catalogarse como popular, que además ha sido muy difundida por los *mass media* y que ha logrado posicionarse dentro de la cultura norteamericana a la cual pertenece York, como música cotidiana. La cotidianidad del arte le da arraigo y sentido a la misma dentro de una sociedad. El trabajo de York es parte de los esfuerzos hechos por músicos académicos del siglo XX y principios del XXI por reivindicar el sentido del quehacer compositivo musical, tratando de revitalizarlo y sacarlo del “aislamiento académico”, procurando nutrirse de lo cotidiano y popular, llegando al grado de llevar estas manifestaciones consideradas por muchos como “despreciables” y ajenas al sentido “conservatorio” de la música culta, a ser estudiadas de manera sistemática en universidades como la *Berklee College of Music*, la cual ofrece estudios profesionales en música *rock*, *jazz*, *blues* y *folk*. Este esfuerzo no es nuevo en la historia de la música, pareciese ser que una vez que un objeto o quehacer artístico adquiere validez o trascendencia, es necesario replantearlo y transformarlo alimentándolo de lo cotidiano y popular para que pueda volver a tener un significado y trascendencia social, de esta manera se procura una *sinergia* entre el arte académico y el arte popular. El mismo Andrés Segovia relata en una carta escrita a Manuel M. Ponce en 1929 en Ginebra, su esfuerzo por reivindicar a la guitarra:

“Esfuerzo hercúleo era realmente el de ir cambiando la idea que mis compatriotas tenían de la guitarra, no considerándola apta sino para acompañar cantos y bailes flamencos en juergas tabernarias, con derroche de vino y comercio femenino”.

Y una vez que la guitarra fue aceptada en las salas de conciertos gracias al esfuerzo de músicos como Segovia, parece que ahora es necesario revitalizarla regresando a sus orígenes, y es precisamente Andrew York uno de los músicos que se ha dado a la tarea de refrescar el repertorio guitarrístico con esta visión, además siendo el mismo, su intérprete primigenio.

La colección de piezas cortas titulada *Eight Dreamscapes* consta de 8 piezas, compuestas a manera de evocaciones de carácter *onírico* de lugares, situaciones u objetos. Cada obra de dicha

colección tiene un título, un tema y un desarrollo muy contrastante. York mismo sostiene en el prefacio de las obras que hay que interpretarlas “como si se estuviera soñando despierto”. Esta obra fue escrita y publicada por *GSP publications* en el año de 1994 y grabada por Andrew York en la producción discográfica titulada *Dénouement*. El primer movimiento se titula *In Sorrow's Wake*, el cual evoca según el propio York, “los sentimientos experimentados por mí al despertar y darme cuenta de que todo fue un sueño, y ser consciente que el tiempo ha pasado sin remedio, los recuerdos de mi niñez se agolpan en mi cabeza y yo quisiera regresar y volver a vivir todo aquello...”²³

El segundo movimiento se titula *Skeleton* y evoca el momento en que York siendo niño, se encontró con la osamenta de un búfalo cerca de el rancho de su padre en Woodbridge, Virginia. El tercer movimiento titulado *Hejira* (هجرة), evoca la emigración que hizo el profeta islámico *Muhammad* y sus seguidores a la ciudad de Medina en el año 622, marcando el primer año de calendario islámico, *1 AH (anno higræ)*. Esta pieza tal vez fue inspirada por el contacto que York estableció durante su juventud con la religión islámica. El cuarto movimiento llamado *Pine Cove*, evoca la estancia de York siendo un niño de ocho años en un pueblo con este nombre que se encuentra en las montañas de San Jacinto en California, donde se interpreta mucha música *folk* y *bluegrass*.

Gráfico 13: Tufnell Park.²⁴



23 Susan Windisch, *Andrew York*, San Francisco, California, GSP Recordings publicity materials, 1995, p. 25.

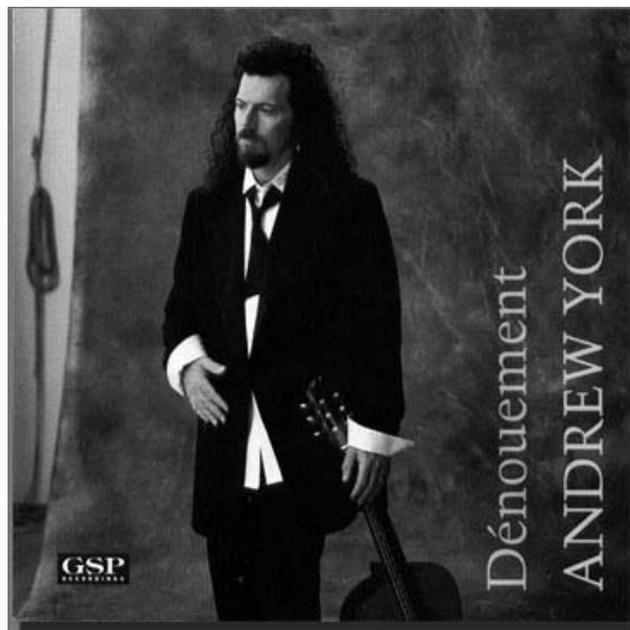
24 Imagen tomada del sitio electrónico http://en.wikipedia.org/wiki/Tufnell_Park/20 de agosto de 2007.

El quinto movimiento de esta colección titulado *Tufnell Park*, no transporta a un lugar con este nombre situado al norte de Londres, donde viven escritores, periodistas y actores de cine y televisión. Tufnell Park fue el primer lugar que York visitó fuera de los Estados Unidos.

En el sexto movimiento llamado *Watercolor*, York retrata las impresiones provocadas en él por los bellos paisajes de las montañas de San Jacinto, California durante su niñez, como si el recuerdo de los mismos hubiesen sido plasmados a manera de “acuarela” en su mente. Los montañeses son muy hábiles para tocar el *banjo*, y el virtuosismo de los mismos impresionó gratamente a York siendo niño.

El séptimo movimiento llamado *Quicksilver* evoca la habilidad de los montañeses para ejecutar ese instrumento. El último movimiento de la colección titulado *The Current*, nos remonta al correr del agua de los ríos de los montes Apalaches, que muchas veces visitó York junto con su padre. Él menciona que “podían transcurrir muchas horas mientras él escuchaba y observaba el correr del agua de esos bellos ríos...”²⁵

Gráfico 14: Portada del CD *Dénouement*.²⁶



25 Susan Windisch, *Andrew York*, San Francisco, California, GSP Recordings publicity materials, 1995, p. 26.

26 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.andrewyork.net/cds.html/> 20 de agosto de 2007.

1.6 *Changing Shadow* de Anthony Sidney

1.6.1 Datos biográficos

Anthony Sidney nació en la ciudad de Nueva York en los Estados Unidos de América en el año de 1952. A los 16 años de edad fue admitido como estudiante del Conservatorio de Florencia, ya que su familia había emigrado a Italia. A los 18 años firmó su primer contrato discográfico con EMI Capitol y a los 20 años con RCA Victor. Sidney grabó 6 discos con el grupo *Perigeo*, el cual fusionaba en su música influencias del *jazz* y del llamado *progressive rock*²⁷. Con este grupo realizó un promedio de 160 conciertos al año durante un período de casi seis años. En el año de 1974, Anthony Sidney obtuvo un grado en *Stage Design* (escenografía) por parte de la Academia de Bellas Artes de Florencia.

A partir de los 25 años continuó su carrera como ejecutante de guitarra clásica y compositor, dedicándose a difundir su propia música y la de otros compositores que integran el repertorio clásico.

En el año de 1979 Anthony Sidney fue invitado por el pintor español Salvador Dalí, a realizar un concierto en su propia casa en Port Lligat²⁸ en España, donde su repertorio estuvo compuesto prácticamente por obras de su propia autoría. La obra titulada *The tower of the spindle* fue dedicada por Sidney a Salvador Dalí.

Anthony Sidney ha tocado su música en festivales como el *Estate Fiesolana* y salas de concierto como la *Maggio Musicale Fiorentino*. El primero es el festival mas antiguo que se organiza al aire libre en las afueras de Florencia, Italia; utilizando como escenario el Anfiteatro Romano de Fiesole. Este festival se caracteriza por programar artistas exponentes de la música clásica, la opera, el pop, y el jazz. Anthony Sidney pertenece a una generación de compositores cuyo bagaje e influencias musicales son muy eclécticas.

Anthony Sidney ha presentado sus composiciones en muchas universidades como la *Indiana University*, *Texas Tech University*, *Arizona State University*, *Los Angeles Fullerton University*, la

27 El *progressive rock* es un subgénero del rock aparecido al final de la década de los sesenta del siglo XX y que tuvo su máximo protagonismo durante la primera mitad de la década siguiente. Uno de sus clichés más característicos es el paso gradual, *progresivo*, de una sonoridad bucólica (acústica, medievalizante, *folk*, modal, de tempo lento) a otra urbana (eléctrica, tensa, acelerada, con influencia del *blues* y del *jazz*).

28 Gala y Salvador Dalí se establecieron en Port Lligat durante la primavera de 1930, en una sencilla barraca de pescadores. La barraca -ampliada en el curso de los años- sigue siendo un referente básico *daliniano*.

Universidad Nacional Autónoma de México y en otras situadas en países como Alemania, Inglaterra, Singapur y Bulgaria. Ha escrito algunos libros de técnica guitarrística como el titulado *Scales and Studies for the Guitar*, el cual es utilizado en la *Princeton University* y en el Conservatorio de Livorno, en Italia. En 1979 fue invitado por Ray Charles para participar en su gira por Italia, pidiéndole que abriera sus conciertos tocando sus composiciones para guitarra clásica. Juntos tocaron en la gira para aproximadamente veinte mil personas en salas como *La Fenice* en Venecia, el teatro *Petruzzelli* en Bari, el teatro *Sistina* en Roma, y el teatro *Verdi* en Florencia. Sidney ha dado conciertos además en Holanda, Dinamarca, Inglaterra, España, Suiza y Polonia y grabado para las productoras discográficas *BMG RICORDI*, *CONTEMPO*, *EMI*, *RCA*, *SAILOR* y *UNDER ROOF*.

Gráfico 15: Interior del *Maggio Musicale Fiorentino*.²⁹



Actualmente Anthony Sidney da clases de historia de la música en la *Accademia de Belle Arti LABA* y en la *Accademia Italiana* en Florencia. Su labor pedagógica también incluye la impartición de seminarios de armonía, improvisación y ejecución. El *Trinity College* de Londres ha incluido desde el año de 1994, su composición titulada *Rencontrer Les Yeux* para guitarra clásica como pieza de examen para acreditar el séptimo año de la carrera de guitarra.

Algunas de sus obras para guitarra clásica que han sido publicadas por la editorial italiana *Bérben* son precisamente *Rencontrer Les Yeux*, *Changing Shadow* y *Sonatina Portuguesa*.

Sidney ha compuesto además música para tres series de documentales producidos por la Televisión Nacional Italiana titulados *Il linguaggio dei Luoghi*, *Capitali a Confronto* y *Sotto un cielo bianco*; la primera dirigida por Folco Quilici y las dos siguientes por Benedetto Ferrara. *Sotto un cielo*

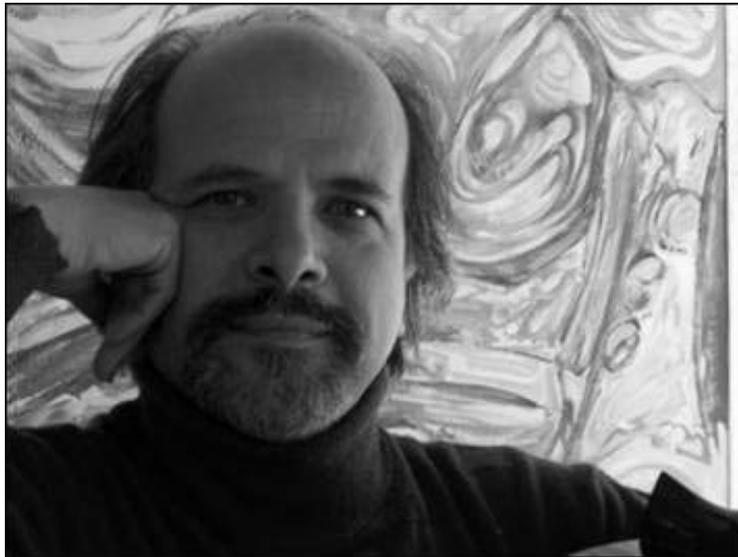
²⁹ Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.maggiofiorentino.com/> 10 de agosto de 2007.

bianco fue presentada en la edición número 45 del *Festival dei Popoli*³⁰.

Anthony Sidney ha incursionado además en la composición de música para películas y para teatro. Ha musicalizado los filmes *Ad ovest di Paperino* y *Dolphins*, el primero de ellos producido por la productora Italiana *Vides Cinematográfica* y el segundo dirigido por Greg Huglin. Ha compuesto la música para las obras de teatro tituladas *Ad occhi chiusi* y *Il Giardino di Arianna*, la primera de ellas dirigida por Lucio Chiavelli y patrocinada por la *Comuna de Florencia* y la segunda escrita y dirigida por María Grazia Melai.

Sidney es un compositor, guitarrista y artista multidisciplinario que ha interactuado con pintores italianos como Carmen Manca, Angelo Antonio Falmi, Gianni Dorigo, Giosetta Fioroni y Massimo Innocenti, con quienes ha realizando instalaciones, *performances*, exposiciones y conciertos donde se han fusionado la música con las artes plásticas.

Gráfico 16: Anthony Sidney.³¹



30 El *Festival dei Popoli* es un certamen de cine documental que se realiza año con año en la ciudad de Florencia, Italia.

31 Imagen tomada del sitio electrónico <http://www.anthonysidney.com/> 12 de agosto de 2007.

1.6.2 Contexto histórico social

Anthony Sidney al igual que Andrew York, pertenece a una generación de compositores, artistas multidisciplinarios y ejecutantes que poseen un bagaje e influencias muy eclécticas y diversas, lo cual se ve reflejado notoriamente en sus composiciones. Anthony Sidney tuvo una fuerte actividad musical al lado del grupo *Perigeo* tocando música que iba del *progressive rock* al *jazz*. *Changing Shadow* fue compuesta en el año de 1983 y dedicada a su hijo David. Esta obra esta escrita como una serie de variaciones libres sobre un tema, que no necesariamente se desarrolla como tal, sino que transcurre como una idea temática que genera los cambios armónicos y rítmicos a lo largo de la obra, teniendo cierto paralelismo en su forma con las fantasías renacentistas escritas por compositores y laudistas como John Dowland. Es evidente la influencia del *jazz* y del *progressive rock* en esta pieza, sobre todo en que Sidney logra crear una sensación de cierta improvisación a lo largo de la obra. El guitarrista italiano Flavio Cucchi sostuvo acerca de esta obra: “Anthony Sidney es un artista que es capaz de comunicar sus emociones con gran espontaneidad y naturalidad, al escuchar *Changing Shadow*, encuentro reflejadas las cualidades anteriormente mencionadas, la música de Anthony es rica en poesía e imaginación...”³²

Uno de los recursos característicos del *progressive rock* es la metamorfosis gradual de los temas musicales, partiendo de una sonoridad bucólica (acústica, medievalizante, *folk*, modal, de tempo lento) a otra más viva, urbana o incisiva (eléctrica, tensa, acelerada, con influencia del *blues* y del *jazz*). *Changing Shadow* se desarrolla compositivamente de esta forma. Esta manera de desarrollar la forma musical no necesariamente es nueva, ya que como se mencionó anteriormente, existe cierto paralelismo con la forma de algunas fantasías compuestas durante el renacimiento. El lenguaje armónico y rítmico que maneja Sidney en *Changing Shadow* es muy ecléctico, ya que podemos identificar sonoridades propias del *jazz*, del *rock*, de la música medieval, de la renacentista y de la neoclásica de las primeras décadas del siglo XX. En palabras del propio Sidney, la obra evoca los cambios que experimentan las sombras del paisaje que se ve desde la ventana de su estudio en Fiesola,

32 Flavio Cucchi; “Anthony Sidney”, *Guitar International*, num. 29, mayo-junio de 1987, p 21.

Florenxia, dependiendo del ángulo de la fuente de luz, ya fuese proveniente del sol o de la luna. Es evidente que Anthony Sidney se ve influenciado en la génesis de sus obras por su trabajo multidisciplinario con cineastas, pintores y escritores, al tratar de reflejar en *Changing Shadow* el concepto de claroscuro, realizando una “pintura sonora” de una imagen visual. Esta obra ha sido, desde su estreno en el festival *Estate Fiesolana* y su edición por parte de la editora italiana *Bérben* en el año de 1984, la pieza para guitarra más conocida de Anthony Sidney , ya que se ha tocado frecuentemente en concursos, conciertos y cursos de guitarra en escuelas y conservatorios de todo el mundo.

2. Análisis formal

2.1 “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” de Luis de Narváez

Gráfico 17: Análisis formal de “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” de Luis de Narváez.

Sección	1ra. diferencia o variación	2da. diferencia o variación	3ra. diferencia o variación	4ta. diferencia o variación	Coda
Compases	1-8	8-16	16-24	24-32	32-36
Modos y Tonalidades	Jónico C-am melódico- Jónico C-am melódico	Jónico C-am melódico- Jónico C-am melódico	Lidio C- G am melódico Lidio C am melódico	Jónico C Lidio G am melódico Lidio C-G am melódico	am melódico

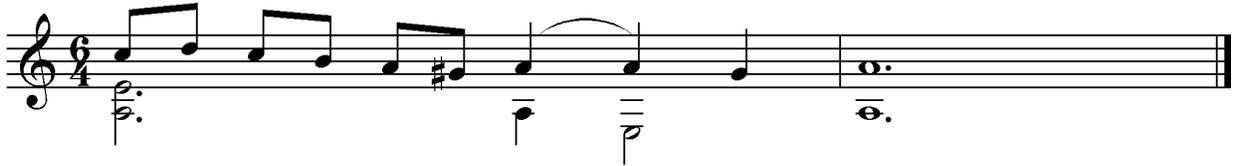
Esta pieza fue compuesta por Luis de Narváez para ser tocada en la vihuela en forma de tema con variaciones. De hecho, como se mencionó en el apartado anterior, esta obra se considera una de las primeras composiciones con esta forma en la historia de la música. El término diferencia es equiparable con el de variación. Zamacois sostiene que “la variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema -que, casi siempre, se expone al principio de la obra-, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente”.¹ Esta transcripción de la obra original para vihuela fue hecha por Andrés Segovia en el año de 1955 y editada por la editora Schott & Co, Ltd. en Londres Inglaterra. Segovia solo transcribió 4 de las variaciones y la coda de la obra original. Es evidente que esta obra consiste en una serie de piezas breves derivadas de la primera de ellas como afirma Zamacois. El tipo de variación utilizada por Narváez en esta composición puede ser considerada como libre, ya que el primer tema no necesariamente aparece completo para acreditar su presencia en las diferencias siguientes. A Narváez le bastó utilizar algunos motivos melódicos y rítmicos, pero sobre todo una estructura tonal y modal común para lograr la uniformidad y coherencia de la obra.

Desde el punto de vista armónico es evidente que Narváez no utiliza un lenguaje completamente tonal. De manera general esta obra puede considerarse modal, si no fuera por la utilización de la escala menor melódica con el sexto y séptimo grados ascendidos en las cadencias de

¹ Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, primera edición, Barcelona, Idea Books, 2002, p. 136.

frase, lo cual crea de manera clara y contundente una sensación tonal. La utilización del séptimo grado como sensible (sol sostenido) convirtiéndola en una nota completamente atractiva hacia la tónica (la), define claramente una tonalidad de la menor como se observa en el ejemplo siguiente:

Gráfico 18: Utilización de la nota sol como sensible (compases 7 y 8).



Desde el punto de vista modal, Narváez utiliza el modo Jónico, creando una cierta sensación tonal en do mayor como inicio de la primera, segunda y cuarta variación.

Gráfico 19: Utilización del modo Jónico (compases 1 y 2).



Narváez utiliza el modo Lidio insistentemente ascendiendo el cuarto grado de la escala en cuestión como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 20: Utilización del modo Lidio sobre do y sol (compases 17 y 18).



Para crear la sensación conclusiva de cada frase, Narváez “modula” (o bien utiliza semicadencias al VI grado) utilizando la escala de la menor melódica. Esta es una interpretación completamente formal desde el punto de vista tonal, pero seguramente ésta no fue la intención directa del autor, ya que esta obra corresponde a un período histórico de la música en el que no estaba definido el concepto de tonalidad. Narváez también utiliza este recurso en la pequeña *coda* final.

2.2 *Fantasia* de John Dowland

Gráfico 21: Análisis formal de *Fantasia* de John Dowland.

Sección	Exposición del Tema	Variación 1	Variación 2	Variación 3	Variación 4
Compases	1-10	10-18	18-29	29-40	40-46

Sección	Variación 5	Variación 6	Variación 7	Variación 8	Variación 9
Compases	46-59	59-70	70-76	76-84	84-98

Sección	Coda
Compases	98-102

La simple palabra *Fantasia* (fantasía) denota desde el punto de vista formal que esta obra escrita por Dowland, tiene una construcción al margen de toda constitución formal previamente establecida.

La fantasía es una composición de estructura libre. A principios del siglo XVI, una fantasía era lo mismo que un *ricercare*. En el período barroco cuando Bach define formalmente la estructura de la fuga, la fantasía representaba todo lo contrario desde el punto de vista formal. Esta forma musical se caracteriza desde el renacimiento por la alteración o variación de partes que dentro de la composición presentaban una estructura definida, desarrollando nuevas partes utilizando escalas o arpeggios rápidos, que de manera figurativa evoquen a la parte primigenia de la cual se derivan. La fantasía crea en el oyente una sensación de improvisación, y son frecuentes los cambios de compás, de *tempo* e inclusive de temas.

Al ser definida y estructurada la sonata, el término fantasía se aplicó para todas aquellas obras que no se sujetasen a dicha forma. La fantasía se caracteriza fundamentalmente por la libre expresión de estructura musical, y el estilo está determinado fundamentalmente por la época y las escuelas musicales.

Esta *Fantasia* compuesta por Dowland fue escrita sobre el modo Jónico a partir de Mi. A lo largo de toda la pieza se percibe una sensación tonal en mi mayor, pero debido a la presencia de alteraciones extrañas a esta tonalidad se puede determinar que la pieza fue compuesta por Dowland desde un punto de vista modal. En el ejemplo siguiente tomado del compás 64 de la obra, podemos observar la presencia de un La sostenido dentro de la escala que demuestra la presencia del modo Lidio

a partir de Mi, lo que corrobora el carácter modal de la obra:

Gráfico 22: Utilización del modo Lidio sobre Mi (compás 64).



Esta obra tiene como elemento generador una lauda italiana conocida en algunas fuentes con el título de *Alla Madonna*, y en otra obra de Dowland también titulada *Farewell*. En esta lauda el compositor utiliza el *cantus firmus* llamado *In Nomine* de la sección del *Benedictus* de la *Missa Gloria Tibi Trinitas* del compositor inglés John Taverner (1490-1545) en la voz superior:

Gráfico 23: Utilización del *cantus firmus* llamado *In Nomine* en los primeros seis compases de *Fantasie* de John Dowland.



Este *cantus firmus* es expuesto como el tema principal de la obra, del cual se generan nueve partes y una *coda*. Estas partes derivadas del tema se pueden denominar “variaciones libres”, inspiradas en los motivos rítmicos y melódicos del mismo. Dowland esboza en algunas de las variaciones el manejo de la imitación contrapuntística de manera libre como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 24. Uso de la imitación contrapuntística libre (compases 30 al 33).



A lo largo del desarrollo de la obra se percibe una sensación de improvisación. En ninguna de las llamadas variaciones aparece el *cantus firmus* de manera completa para acreditar su presencia, son simples detalles rítmicos y melódicos los que le dan unidad a toda la obra. La sensación modal sobre el

modo Jónico a partir de *Mi* es la base para cada nueva idea musical que Dowland va presentando a través de la obra. Es importante mencionar que las cadencias finales de cada parte, tienden a ser breves y acentúan fuertemente el centro modal como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Gráfico 25: Cadencia de la exposición del *cantus firmus* (compases 9 y 10).



La libertad con la que procedió el compositor es extraordinaria, por lo cual resulta difícil encontrar o identificar ese “algo” del *cantus firmus* en cada una de las partes.

2.3 Suite en La Menor de Manuel M. Ponce

2.3.1 Preludio

Gráfico 26: Análisis formal del Preludio.

Sección	A	Puente	B	C	Puente	Sección conclusiva
Compás	1-17	18-19	20-34	35-45	46-47	48-54

La palabra francesa *Suite* significa serie. Una *Suite* es una colección de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero reunidas para tocarse de manera seguida.

Generalmente las Suites estaban constituidas por canciones y danzas populares medievales, de duración muy breve y sin desarrollo alguno. La *Suite* está constituida básicamente por la *Allemande*, la *Courante*, la *Zarabanda* y la *Giga*. En algunas *Suites* se incluía un Preámbulo o Preludio como introducción y se intercalaban entre las cuatro danzas los llamados Intermedios, piezas que por lo general no eran consideradas esenciales y generalmente se intercalaban entre la *Zarabanda* y la *Giga*.

Esta *Suite* escrita por Ponce en la tonalidad de La menor incluye un preludio y no presenta la *Courante*. En vez de esto presenta un par de *Gavotas* que se tocan después de la *Zarabanda*. Algunas *Suites* presentan dos piezas con el mismo título que se tocan de manera consecutiva (*Minué I y II*, *Gavota I y II*).

El preludio es una forma musical de estilo libre que se emplea con frecuencia como introducción para otra forma musical más compleja y tiene la función de afirmar la tonalidad de la obra. Generalmente un preludio tiene cierto aire de improvisación y permite al ejecutante mostrar sus capacidades técnicas e interpretativas. Esta forma musical es muy similar a la *toccata*, con la diferencia de que ésta última usualmente está escrita para instrumentos de teclado, y un preludio puede ser interpretado por instrumentos solistas de cualquier tipo o bien, por diferentes dotaciones instrumentales.

Ya con referencia específica al preludio compuesto por Ponce para esta *Suite*, en la sección A presenta una serie de acordes que el autor “desmenuza” en escalas que dan la sensación de improvisación, pero siempre definiendo el centro tonal sobre La menor de manera muy clara.

Rítmicamente la parte A está construida por figuras de octavo sobre un compás de 9/8. Ponce utiliza figuras de dieciseisavo para darle impulso rítmico a la obra y romper la monotonía en momentos estratégicos del discurso musical, incluyendo el comienzo anacrúsico del Preludio:

Gráfico 27: Variante rítmica de la parte A del Preludio.



La parte A se une con la parte B por medio de un pequeño puente modulante a la tonalidad de Fa mayor. Esta parte presenta modulaciones a Mi menor a partir del compás 24, posteriormente modula a Si menor a partir del compás 30 para por fin desembocar a la parte C dónde Ponce permanece en la dominante de La Mayor haciendo libre cambios del acorde hasta resolver a la tónica en el compás 44, pasando a la sección conclusiva a través de un segundo puente modulante en la tonalidad de Re menor en los compases 46 y 47. La última sección partir del compás 48 esta construida sobre el acorde de dominante auxiliar del primer grado para resolver a la tonalidad de La menor, transitar brevemente por Re menor hasta resolver finalmente a La mayor a través de la dominante.

La parte B esta construida sobre un arpeggio con el siguiente modelo:

Gráfico 28: Modelo del arpeggio de la parte B del Preludio.



La parte B presenta una melodía mas clara que la parte A, sugerida de manera arpegiada por la sucesión de acordes que la componen. Muchos preludios compuestos en distintas épocas presentan esta peculiaridad, donde la primera parte da la sensación de improvisación y la segunda define de manera más clara un contorno melódico.

La parte C y la sección conclusiva presentan desde el punto de vista rítmico la misma estructura y variaciones que la parte A. Desde el punto de vista melódico, Ponce vuelve a recrear la sensación de improvisación lograda en la primera parte del Preludio, concluyéndolo en el homónimo mayor de la tonalidad fundamental del mismo, es decir en La mayor.

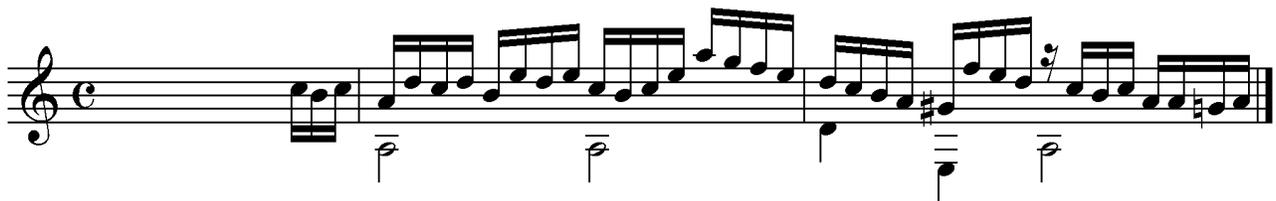
2.3.2 Allemande

Gráfico 29: Análisis formal de la Allemande.

Sección	A □□	B □□
Compases	1-16	17-34

La palabra *Allemande* puede traducirse al español como Alemana o Alemanda. Usualmente una *Allemande* esta escrita en compás de 4/4, tiene un movimiento *Allegro Moderato* en la mayoría de los casos y tiene un comienzo anacrúsico². El diseño melódico generalmente no posee las características de un tema como tal, sino que consiste en una ininterrumpida sucesión de notas con valor de dieciseisavo. Ponce cumple con todas estas características propias de las Alemandas del barroco en esta obra escrita en la tonalidad de La menor a mediados de 1929. En el siguiente ejemplo de los primeros cuatro compases de la obra podemos observar su carácter anacrúsico, su compás de 4/4 y el diseño melódico conformado por una sucesión de dieciseisavos:

Gráfico 30: Primeros compases de la Allemande.



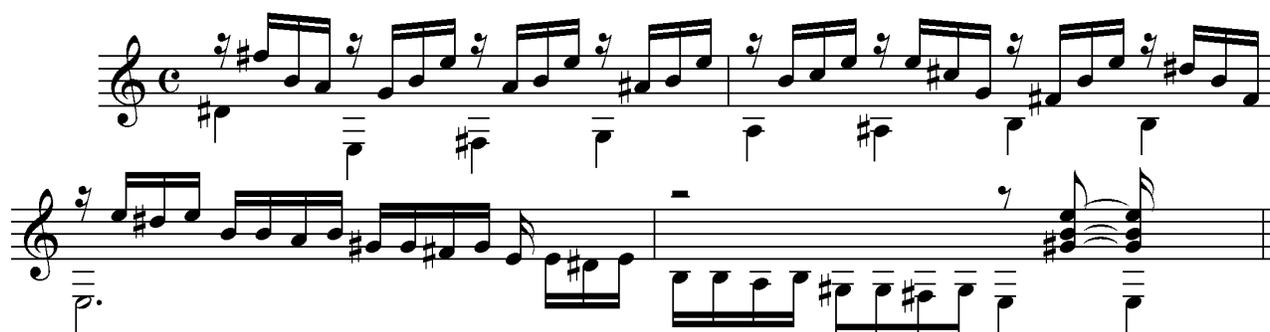
Esta suite fué escrita por Ponce cuidando que cada una de sus partes estuviera compuesta de acuerdo a los cánones de la música barroca, ya que como se mencionó en un capítulo anterior de este trabajo, la idea original del guitarrista Andrés Segovia, quien le encargó a Ponce este trabajo, era hacer crecer el repertorio para sus conciertos, atribuyéndole las obras de Ponce a otros autores, para que su programa no fuera exclusivamente autoría del compositor mexicano. Inclusive en una carta escrita por Segovia a Ponce en el verano de 1931, le consultaba de que manera podía convencer a la editora alemana *Schott* para que publicase la obra sin cuestionar la supuesta autoría de la misma por parte del compositor alemán Sylvius Leopold Weiss: “Le he propuesto igualmente la edición de la Suite de Weiss. No le he dicho que se absolutamente de éste, sino atribuída. Pero que como poseo un manuscrito

² En la mayoría de las *Allemandes* compuestas por Bach, la anacrusa es de una sola nota, de ¼ de tiempo y de igual sonido que la siguiente dentro del discurso musical.

único será necesario hacer condiciones muy diferentes de las ediciones que él hace de las cosas de Bach. Veremos lo que contesta, y si aceptase y propusiera una buena suma, te encontrarás con ella para reparar pequeñas necesidades caseras. Por si acaso, aconséjame sobre el modo de presentar la edición. En efecto: ¿en qué documentos o razones apoyarse para atribuir la Suite a Weiss? ¿Que decir? Piensa y provee.”³

Tanto la parte A como la parte B de la *Allemande* están escritas en la tonalidad de La menor con algunas modulaciones a la región de la subdominante y la dominante. En esta *Allemande*, el elemento temático principal comienza a exponerse en ambas partes en dicha tonalidad, para después observar la intervención de algunos elementos secundarios como son las citadas modulaciones, hasta llegar en ambos casos, a dos amplias cadencias de similares características, finalizando en la parte A en la tonalidad de Mi mayor y en la parte B en la tonalidad de La menor. La resolución de la cadencia de la parte A es característica del período barroco al concluir en la región de la dominante como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 31: Cadencia de la parte A de la *Allemande* (compases 13 al 16).



La parte B resulta ser un proceso modulante regresivo, de características muy parecidas al progresivo de la parte A, para volver a la tonalidad de La menor mediante una cadencia de similares características a la de la primera parte. El elemento temático de la *Allemande* procede fundamentalmente del Preludio. Ponce, al igual que Bach, obtendrá dicho elemento temático para cada parte de la *suite*, casi siempre de la que le antecede, conservado en sus misma forma o tomado en movimiento contrario más o menos libre.

3 Alcazar, Miguel, “Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce”, Primera Edición, Ediciones Étoile, México DF, 2000, p.106.

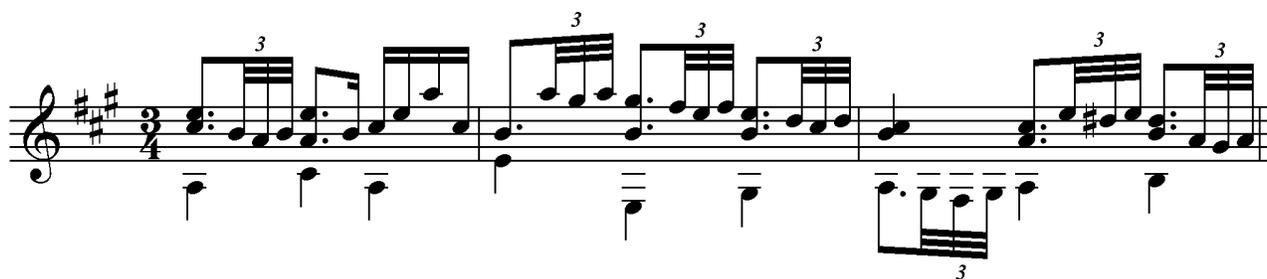
2.3.3 Sarabande

Gráfico 32: Análisis Formal de la *Sarabande*.

Sección	A □□	B □□
Compás	1-16	17-32
Tonalidad	A-E-f□-E□	f□-b-A

A la *Sarabande* o *Zarabanda* se le atribuye origen español, que se remonta al siglo XII. Ponce compone este movimiento de la *suite* respetando la forma primigenia de este tipo de danza, con un compás ternario simple, en este caso $\frac{3}{4}$ de carácter tético. Esta *Sarabande* esta escrita para ser interpretada con movimiento pausado y carácter noble. Su melodía es muy expresiva formada con valores que se alargan, cargada de ornamentos hecho con tresillos de treintaidosavo como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 33: Primeros cuatro compases de la *Sarabande*.



La *Sarabande* también muestra frecuentes terminaciones de frase que pueden considerarse “femeninas”, así como la prolongación del segundo tiempo por medio de un puntillo o por fusión con el tercero, como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 34: Prolongación del segundo tiempo por medio de un puntillo o por fusión con el tercero (compases 14 al 16).



Ponce escribió este movimiento de la *suite* en el mismo tono que el *Preludio* y la *Allemande*, cambiando únicamente el modo a mayor. “Todas las piezas de la *suite* antigua se escribían en el mismo

tono. El modo se cambiaba o no, a voluntad”⁴

Desde el punto de vista armónico la parte A es de carácter progresivo y comienza en La mayor (A) modulando primeramente a la región de la dominante (E) , para pasar después al relativo menor (f) y terminar nuevamente en la región de la dominante (E). La parte B es desde el punto de vista armónico, nuevamente al igual que en la *Allemande*, un proceso modulante regresivo que comienza en el relativo menor (f) , pasando por la región de la subdominante del relativo menor (b), para regresar finalmente a La Mayor (A).

Nuevamente Ponce respeta al pie de la letra la forma binaria denominada tipo *suite*, que se caracteriza por una parte A de carácter armónico progresivo donde se presenta el elemento temático principal , que generalmente, como se mencionó en el apartado anterior, proviene del movimiento antecedente, y que finaliza en en la región de la dominante de la tonalidad principal, o en el relativo mayor si la pieza comienza en modo menor, o bien en el tono con el que ha comenzado la *suite*, es decir el tono principal.

La parte B como en el caso de la *Allemande* y esta *Sarabande*, generalmente consiste en un proceso modulante , de parecidas características al progresivo de la la parte A, que generalmente va desde la tonalidad en que se terminó ésta, o desde una vecina, hasta la principal.

2.3.4 Gavotte I y II

Gráfico 35: Análisis formal de la Gavotte I y II.

<i>Gavotte I</i>			<i>Gavotte II</i>	
Sección	A □□	B □□	A □□	B □□
Compás	1-8	9-28	30-37	38-45
Tonalidad	a-e	a-d-C-a	A-E	E-f□-A

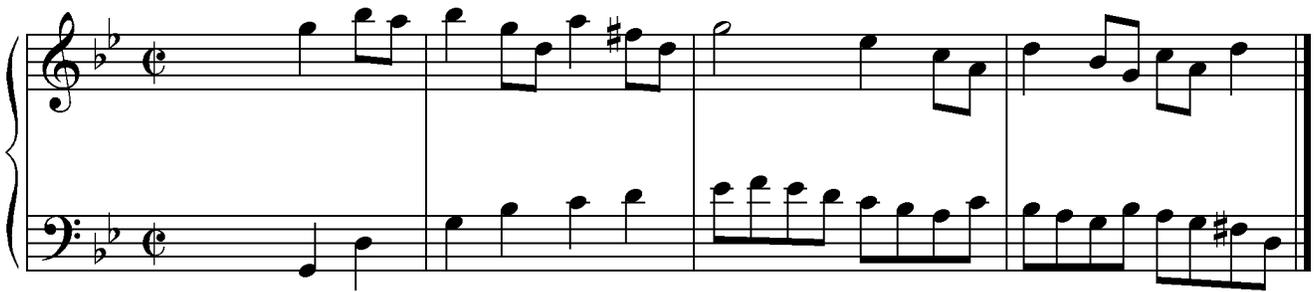
En esta *suite*, Ponce compuso dos *Gavottes* o *Gavotas*, que en este caso conforman una sola pieza, por lo cual ambas deben ejecutarse sin interrupción y después de la segunda, volver a la primera, sin repetir las partes de ésta última. Así se estilaba tocar los *Minuetos* y las *Gavotas* en el período barroco.

Esta *Gavotte* es de movimiento moderado, en compás *alla breve* (2/2), sin valores muy cortos y con un comienzo anacrúsico, que difiere en los comienzos de las *Gavotas* de las *suites* de Bach en que la mayoría de éstas últimas presentan un característico comienzo de una anacrusa de medio compás,

4 Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, primera edición, Barcelona, Idea Books, 2002, p. 152.

representada por una o más figuras:

Gráfico 36: Comienzo de la Gavota de la Suite inglesa No. 3 de J.S. Bach.



En el caso de esta *Gavotte* el comienzo anacrúsico es únicamente del valor de un cuarto de compás, desplazando los períodos y subperíodos que generalmente en las Gavotas barrocas van desde el tercer cuarto del compás en que comienzan, hasta el segundo cuarto del aquel en que terminan. En este caso Ponce inicia los períodos y subperíodos en el las figuras de octavo del cuarto cuarto del compás y los termina en el tercer cuarto de aquel en donde terminan, como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 37: Comienzo de la Gavotte de la Suite en La menor de Manuel M. Ponce.



Armónicamente esta *Gavotte* vuelve a respetar la forma binaria descrita en el apartado anterior. En la parte A de la *Gavotte* I se expone el elemento temático principal en el tono de La menor(a), concluyendo en este caso en la tonalidad de Mi menor (e). La parte B es nuevamente como en movimientos anteriores, un proceso modulante regresivo a partir de la misma tonalidad de La menor para llegar a si misma. La *Gavotta* II comienza en el homónimo mayor de la tonalidad de la *suite*, es decir en La mayor (A) para concluir en la región de la dominante, es decir Mi mayor (E). La parte B es otra vez un claro proceso modulante de carácter regresivo a partir de Mi mayor (E) hasta llegar nuevamente a La mayor (A) pasando por su relativo menor, es decir Fa sostenido menor (f \flat).

2.3.5 *Gigue*

Gráfico 38: Análisis formal de la *Gigue*.

Sección	A □□	B □□
Compases	1-35	36-89

Es difícil determinar la procedencia de este tipo de danza. En este caso Ponce escribió una *Gigue* con movimiento muy vivo. El compás de las *Gigas* barrocas es por lo general ternario simple, comúnmente de 3/8. La *Gigue* de esta *suite* tiene un compás compuesto de 12/8, por lo que debe considerarse cada tiempo de dicho compás, por lo que se refiere al ritmo y movimiento en la ejecución de la misma, como un solo compás de 3/8.

Cuando Ponce le envió esta *Gigue* a Segovia, éste no quedó muy convencido con la primera versión de esta pieza. Así lo manifestó en una carta escrita a finales de 1929: “ La suite de Weiss está en dedos. es preciosa, y pienso tocarla en Nueva York el 8. Pero necesito otra gigue...La que me hiciste es demasiado inocentona para finalizar. Ponte un cuarto de hora al piano, y hazme una toda en arpeggios, con unas notitas, destacadas, de melodía unas veces arriba y otras en el bajo...¿Quieres?”.⁵

De esta descripción hecha por Segovia, podemos inferir que éste tenía en mente una *Gigue* similar a la de la Suite Inglesa No. 4 de J.S. Bach, pero Ponce seguramente entendió que lo que quería Segovia era un final más brillante, por lo que tal vez escribió una *Gigue* bastante más larga que cualquiera de los otros movimientos de la *suite*, pero con un cierto parecido a una *tarantella*⁶, lo cual le confirió gran brillantez.

Gráfico 39: Comienzo de la Giga de la Suite Inglesa No. 4 de J.S. Bach.

5 Alcazar, Miguel, “Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce”, Primera Edición, Ediciones Étoile, México DF, 2000, p.106.

6 La *Tarantella* es una danza de origen napolitano, de movimiento vivo generalmente de compás 3/8 o 6/8. Según la creencia popular, su título deriva de *tarántula*, debido a que la picadura de ésta excitaba a una danza animadísima, y sólo bailándola se calmaban los efectos de aquella.



Desde el punto de vista armónico, esta *Gigue* respeta como todos los movimientos de esta *suite*, a excepción del *Prelude*, la forma binaria. La parte A inicia en la tonalidad de La menor (a) y concluye en una cadencia resolviendo a Mi menor (e). La parte B resulta ser nuevamente un proceso modulante regresivo hacia la tonalidad de La menor (a) partiendo de la región de la dominante (e).

Rítmicamente, esta *Gigue* está escrita sobre valores de octavo, con ciertas figuras rítmicas construidas con base en el modelo □♪ que le dan por resultado un *ictus* inicial y final de frase muy brillante y movido. “Toda frase, período y subperíodo, tiene como soportes extremos dos tiempos fuertes -el primero y el último de los que abarca-, que reciben, respectivamente, los nombres de *ictus* inicial e *ictus* final”⁷.

Como ejemplo de este caso tenemos el comienzo de la *Gigue* misma:

Gráfico 40: Comienzo de la *Gigue* de la *Suite en La menor* de Manuel M. Ponce.



Otra característica que a esta *Gigue* la distingue de los cánones del barroco es el uso de pasajes escalísticos que le dan a la misma un carácter brillante y efectista, propio de las *tarantellas* napolitanas:

Gráfico 41: Pasaje escalístico de la *Gigue* de la *Suite en La menor* de Manuel M. Ponce (compases 21 al 26).

⁷ Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, primera edición, Barcelona, Idea Books, 2002, p. 11.



2.4 “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer

2.4.1 Lento

Gráfico 42: Análisis formal del Lento.

Sección	Tema I □□ Lento	Tema II <i>Staccato</i>	Puente	Variación del Tema I Lento	Puente	Tema III <i>Allegro Moderato</i>	Cadencia Lento
Compases	1-8	9-13	14	15-19	20-23	24-43	44-53

Esta obra de Brouwer se caracteriza por la influencia de los ritos africanos en cuanto música y danza se refiere, ya que esta compuesta por células rítmico-melódicas que se repiten constantemente, con ciertas variantes en cada uno de los temas y puentes. El origen de esa célula compositiva tiene sus raíces en estilos lingüísticos de origen africano o afro-cubano como el *yoruba*. “Elogio de la Danza” se fortalece no por el desarrollo temático, contrapuntístico o armónico, sino por la fuerza de sus elementos rítmicos.

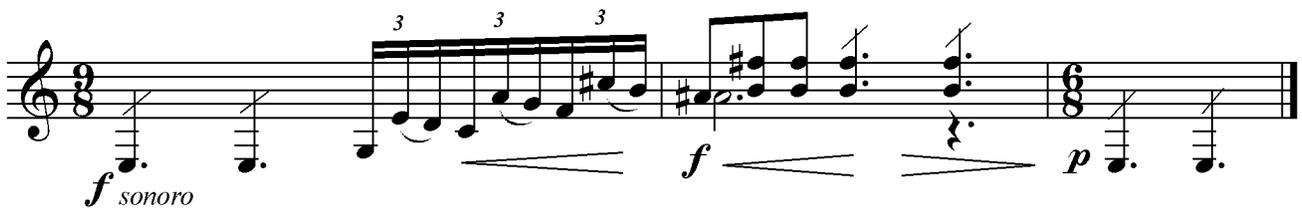
Como ya se mencionó en un apartado anterior, en esta obra se reflejan dos grandes clichés del ballet o danza clásica: el adagio y el ostinato. Brouwer se basó para componer esta obra en los ostinatos que utilizó Igor Stravinsky en ballets como “La consagración de la primavera” y “El Pájaro de Fuego”.

Desde la perspectiva de la danza, estas células rítmico-melódicas se convierten en el continuo

rítmico y muchas veces formal de un ballet. En esta obra para guitarra, Brouwer utiliza los ostinatos con este mismo fin. La obra esta compuesta utilizando un serialismo que no tiene que ver con el serialismo dodecafónico, pero sí con una estructura serial, entendiendo el serialismo como una disposición muy particular en el ordenamiento de los materiales sonoros.

Esta primera parte de la obra (Lento) consta de tres temas unidos por dos puentes, concluyendo con una cadencia. Los cambios de compases y de tempo entre los diferentes temas son muy contrastantes entres sí. Como ya se mencionó, su fuerza y sentido radica en la rítmica, la cual debe ser reforzada por el adecuado uso del ictus rítmico y de los cambios súbitos y expresivos indicados por el compositor en lo que respecta a la agógica , la dinámica y el timbre de la obra como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 43: Compases 32 al 33 del “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.



2.4.2 Obstinado

Gráfico 44: Análisis formal del Obstinado.

Sección	Tema I □□ Lento (Tempo I)	Tema II <i>Vivace</i> (Tempo I)	Reexposición abreviada del Tema II	Puente	Variación del Tema II	Reexposición del Tema I
Compás	54-69	70-90	91-105	106-114	115-145	146-159

Segunda reexposición del Tema II y Final súbito
160-184

Esta parte de la obra se caracteriza por tener una estructura que recae en el uso repetitivo de motivos rítmicos, además del énfasis que hace Brouwer en el uso de los acentos y efectos de percusión en la guitarra como se observa en el siguiente ejemplo:

Gráfico 45: Compases 70 al 74 del “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.

The image shows a musical score for measures 70 to 74. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a melodic line with various note values and rests, including a measure with a 'golpe sobre el puente' (bridge tap) indicated by a downward arrow. The bottom staff is in bass clef, showing a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with a forte 'f' and 'ritmico' (rhythmic). The key signature has one sharp (F#).

Este movimiento es la culminación del planteamiento rítmico que el compositor establece en el primer movimiento “Lento”, que parece ser una especie de prelude con cierto aire minimalista y aleatorio para lo que sigue. En el “Obstinato”, los motivos rítmico-melódicos se ven reforzados por una cierta estructura formal y armónica mas definida. El Tema I es de movimiento lento con constantes cambios de compás, construido a base de intervalos armónicos de sexta que se ejecutan muy *staccato*, sobre un pedal armónico sobre Mi.

Gráfico 46: Compases 54 al 57 del “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.

The image shows a musical score for measures 54 to 57. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes in the final measure. The bottom staff is in bass clef, showing a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with a piano 'p' and 'stacc.' (staccato) in the first part, and a fortissimo 'ff' and 'molto marc.' (molto marcato) in the second part. The key signature has one sharp (F#).

El *ictus* inicial del Tema II está marcado por un efecto de percusión sobre el puente, lo que le confiere un gran impulso rítmico, además de contar con una estructura armónica más definida, cuyo objetivo no es acompañar a la melodía, sino funcionar como otro elemento rítmico más que refuerza el carácter de la obra. Después de una variación libre donde Brouwer utiliza pequeños fragmentos o detalles extraídos del Tema II, éste reexpone ambos temas, finalizando súbitamente la obra con un acorde rasgado de Mi con cuarta suspendida.

2.5 *Eight Dreamscapes* de Andrew York

2.5.1 *In Sorrow's Wake*

Eight Dreamscapes es una colección de piezas cortas que no presentan una estructura formal convencional, aunque en general todas ellas están compuestas con ciertas técnicas tradicionales. Todos los movimientos de esta obra tienen cierto carácter onírico, meditativo y de introspección. Aunque cada una de las piezas refleja completa libertad en lo que a forma y armonía se refiere, es posible detectar las diferentes secciones que las conforman. Cada pieza crea una atmósfera diferente mediante la diversidad estructural, los efectos y los materiales melódicos y armónicos.

Gráfico 47: Análisis Formal de *In Sorrow's Wake*.

Sección	Tema principal	Reexposición abreviada del Tema A	Puente	Tema secundario	Desarrollo	Coda
Compases	1-5	6-9	10-12	13-17	18-22	23-24 □ □
Tonalidad	a	a	a	a-E	C-A-C-a	a

In Sorrow's Wake es una pieza de movimiento lento, escrita a manera de *adagio* sobre la tonalidad de La menor y en compás de 4/4, que comienza de manera anacrúsica con un tema principal de corte introspectivo y melancólico, delineado por valores de cuarto con puntillo y octavo.

Gráfico 48: Primeros 4 compases de *In Sorrow's Wake*.



Posteriormente este tema se reexpone de manera abreviada dando paso a un puente que nos lleva a la presentación de un tema secundario sobre la misma tonalidad de la menor. Como siguiente paso York presenta un pequeño desarrollo del tema principal pasando por las tonalidades de Do mayor y La mayor hasta desembocar nuevamente en La menor. Un segundo puente da lugar a la repetición da capo de la pieza, hasta llegar a un acorde final en la tonalidad de La menor producido por los armónicos de la sexta, quinta y cuarta cuerda en el séptimo traste. Como se citó en un apartado anterior, *In Sorrow's Wake*, evoca según el propio York, “los sentimientos experimentados por mí al despertar y darme cuenta de que todo fue un sueño, y ser consciente que el tiempo ha pasado sin remedio, los recuerdos de mi niñez se agolpan en mi cabeza y yo quisiera regresar y volver a vivir todo aquello...”⁸

2.5.2 *Skeleton*

Gráfico 49: Análisis Formal de *Skeleton* de Andrew York.

Sección	Tema A	Puente	Desarrollo del Tema A	Puente	Reexposición del Tema A	Tema B
Compases	1-8	9-12	13-16	17-18	19-22	23-30
Modos	Eolio en e	Frigio en f#	Frigio en f# Frigio en a	Eolio en e	Eolio en e	Eolio en e

Sección	Desarrollo del Tema B	Puente	Reexposición abreviada del Tema B	Segunda reexposición del Tema A
Compases	31-36	37-38	39-40	41-46
Modos	Jonio en E	Cromático	Eolio en e	Eolio en e

Skeleton es una pieza de tiempo medio (*moderato*), de carácter modal escrita en su mayoría sobre el modo Eolio a partir de *Mi*, con algunas partes en modo Frigio y Jonio, escrita en compás de 4/4 con un pequeño cambio a 3/4. Es una pieza que evoca un momento de la niñez de York cuando en las cercanías del rancho de su padre en de Woodbridge, Virginia, encontró la osamenta de un búfalo, lo

⁸ Susan Windisch, *Andrew York*, San Francisco, California, GSP Recordings publicity materials, 1995, p. 26.

que le causó gran sorpresa y alguna que otra pesadilla. La estructura de la pieza es muy libre y comienza con la exposición del Tema A donde el uso de los armónicos le confieren un carácter onírico e introspectivo:

Gráfico 50: Tema principal de *Skeleton* de Andrew York.



Posteriormente por medio de un puente, York hace la transición a un pequeño desarrollo del Tema A utilizando el modo Frigio, para posteriormente desembocar a un segundo puente y a una reexposición de dicho tema. Enseguida aparece el Tema B que presenta cierta influencia del *jazz* en su estructura rítmica y armónica. Inmediatamente después, York realiza un pequeño desarrollo de dicho tema para desembocar a un tercer puente que da paso a una reexposición abreviada del Tema B, finalizando con una segunda reexposición del Tema A.

2.5.3 *Hejira*

Gráfico 51: Análisis formal de *Hejira* de Andrew York.

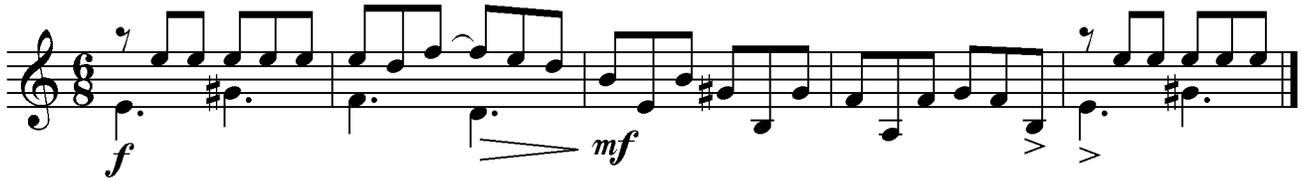
Sección	Tema A	Puente	Tema B □ □	Tema C	Desarrollo □ □ □ del Tema A	Reexposición del Tema C
Compás	1-6	7-8	9-16	17-24	25-34	35-42

Sección	Reexposición del Tema A	Reexposición del Tema B	Coda
Compás	43-50	51-58	59-62

Hejira es una pieza de tiempo vivo (*vivace*), de carácter modal, escrita básicamente sobre un modo Frigio a partir de Mi y un modo Jonio a partir de Do. Como se mencionó en un apartado anterior, el nombre de *Hejira* evoca la emigración que hizo el profeta islámico *Muhammad* y sus seguidores a la ciudad de Medina en el año 622, marcando el primer año de calendario islámico, *1 AH (anno*

higirae). Esta pieza tal vez fue inspirada por el contacto que York estableció durante su juventud con la religión islámica. La pieza esta escrita en compás de 6/8 y los temas de la pieza tiene un cierto color español o arabesco debido al uso del modo Frigio:

Gráfico 52: Primeros compases del tema principal de *Hejira* de Andrew York.



Después de la exposición y repetición de los Temas A y B unidos por un pequeño puente, York expone el Tema C, seguido inmediatamente por un pequeño desarrollo del Tema A el cual se repite.

Enseguida se presentan las reexposiciones de los diferentes Temas en un orden poco usual, ya que el primero en reaparecer es el Tema C, seguido por el Tema A y finalizando con el Tema B con una pequeña variante melódica. la obra concluye con una pequeña *coda* de cuatro compases desarrollada a partir del material melódico y rítmico del tema principal.

2.5.4 *Pine Cove*

Esta pieza de la colección compuesta por York presenta una estructura muy similar al llamado Rondó. Esta forma musical se puede encontrar en alguna *Suites*, casi siempre como última pieza, al igual que posteriormente sucedió en las Sonatas clásicas. *Pine Cove* expone un primer tema que pudiera ser considerado como el llamado estribillo dentro de la forma Rondó que se reexpone tres veces durante la pieza, unido por medio de puentes a un par de temas nuevos o coplas, que tienen elementos afines al dicho estribillo pero que manejan cierta libertad en su construcción. La obra finaliza con el puente que sirve de nexo entre las partes durante toda la obra, pero funcionando esta vez a manera de *coda*.

Gráfico 53: Análisis formal de *Pine Cove* de Andrew York.

Sección	Estribillo 1	Puente	Copla 1	Estribillo 2	Puente	Copla 2
Compás	1-8	9-12	13-28	29-36	37-40	41-58

Sección	Estribillo 3	Coda
Compás	59-66	67-70

Como se mencionó en un apartado anterior, *Pine Cove* evoca la estancia de York siendo un niño de ocho años en un pueblo con este nombre que se encuentra en las montañas de San Jacinto en California. En este lugar su padre acostumbraba pasar el verano, tocando y cantando al lado de una fogata canciones *folk* y *bluegrass*, junto con sus tíos y el mismo York. De hecho el tema principal o estribillo de la obra tiene influencia de los géneros antes mencionados y también del *jazz*.

Gráfico 54: Primeros compases del tema principal o estribillo de *Pine Cove* de Andrew York.



2.5.5 *Tufnell Park*

Tufnell Park es un *allegro* que evoca un lugar con este nombre situado al norte de Londres, donde viven escritores, periodistas y actores de cine y televisión. Inglaterra fue el primer país que York visitó fuera de los Estados Unidos durante su juventud. Esta pieza está escrita en compás de $\frac{3}{4}$ con algunos cambios a $\frac{4}{4}$ y $\frac{9}{8}$, lo que le confiere cierto contraste rítmico entre sus diferentes secciones. *Tufnell Park* al igual que *Pine Cove*, presenta una estructura similar al rondó, ya que tiene un tema principal que a manera de estribillo se reexpone a lo largo de la pieza, pero esta vez transportado a la quinta o la cuarta, de forma completa o abreviada:

Gráfico 55: Análisis formal de *Tufnell Park* de Andrew York.

Sección	Tema I o estribillo	Puente I	Tema conclusivo	Reexposición del tema I a la quinta	Puente II	Desarrollo
Compás	1-5	6	7-10	11-14	15-18	19-30

Sección	Puente III	Reexposición del tema I a la cuarta	Puente IV	Reexposición abreviada del tema I de manera original y a la quinta	Puente V	Coda
Compás	31-32	33-36	37-43	44-47	48-49	51-54

York no se apega a la forma estricta del rondó en esta obra, ya que el único aspecto estructural que identifica a *Tufnell Park* con dicha forma es la constante reexposición de un de un estribillo.

La pieza comienza con la presentación del tema principal o estribillo unido por un puente a un tema de carácter conclusivo. Enseguida reaparece el estribillo transportado a la quinta y unido por medio de un puente a un pequeño desarrollo del mismo. Posteriormente se reexpone el tema principal transportado a la cuarta y unido por un cuarto puente a la última aparición del mismo de manera abreviada, primeramente en el tono original y después trasportado a la quinta. Finalmente, la obra desemboca por medio de un quinto puente a una *coda* final que utiliza los mismos elementos que el tema de carácter conclusivo de la primera exposición del estribillo.

Gráfico 56. Primeros compases del tema principal de *Tufnell Park* de Andrew York.



2.5.6 *Watercolor*

Esta pieza esta integrada por dos partes perfectamente diferenciadas. Pareciera ser que su forma es binaria, muy similar a la de los movimientos o danzas de una *suite*. *Watercolor* presenta claramente una parte I donde York expone el elemento temático principal y posteriormente lo desarrolla por medio de ciertas variaciones, progresiones y la intervención de algún elemento secundario, finalizando con una pequeña cadencia. Posteriormente la pieza tiene una parte II que consiste en un proceso modulante de carácter regresivo al elemento temático principal. La principal diferencia de la estructura de esta

pieza con la forma binaria de las danzas que integran una *suite*, radica en que la parte I y la parte II no se repiten, sino que transcurren una después de la otra, y al final York reexpone el elemento temático principal finalizando con una pequeña *coda* construida a partir de los elementos empleados a lo largo de toda la pieza.

Gráfico 57: Análisis formal de *Watercolor* de Andrew York.

Sección	A	B	Reexposición abreviada de la parte A	Coda
Compás	1-20	21-37	38-44	45-48

Watercolor es un *andante* de carácter introspectivo que evoca los paisajes de las montañas de San Jacinto, California. Esta escrito en compás de 4/4 y el propio York recomienda que debe ejecutarse de manera suave y sensitiva (*flowing and sensitice*).

Gráfico 58: primeros compases del tema principal de *Watercolor* de Andrew York.

The image shows a musical score for the first few measures of the main theme of *Watercolor*. The notation is in treble clef, key of D major, and 4/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The bass line features sustained chords. Performance instructions include "Flowing and sensitice" and "Let ring" with a bracket under the bass line.

2.5.6 *Quicksilver*

Esta pieza de la colección tiene forma binaria ya que esta constituida por dos partes claramente diferenciadas. Su diseño melódico no cuenta con la fisionomía de un verdadero tema. Los elementos temáticos se presentan como una ininterrumpida sucesión de semicorcheas. Se pudiera considerar a *Quicksilver* como una especie de *allemanda* contemporánea, con la diferencia fundamental de estar escrita en compás ternario (en este caso 3/4), mientras que dicha forma barroca, generalmente está compuesta en 4/4.

Gráfico 59: Análisis formal de *Quicksilver* de Andrew York.

Sección	Parte A	Parte B
Compás	1-24	25-43

Quicksilver es una pieza de carácter rápido, que demanda cierto virtuosismo en el ejecutante debido a que toda la pieza es un devenir constante de la utilización del elemento temático principal en una serie de pasajes escalísticos, de arpeggios y progresiones utilizando valores de dieciseisavo, que evocan la habilidad de los montañeses norteamericanos para ejecutar el banjo.

Gráfico 60: Primeros compases de *Quicksilver* de Andrew York.



2.5.7 *The Current*

Gráfico 61: Análisis formal de *The Current* de Andrew York.

Sección	Parte A □□	Parte B	Reexposición de la parte A	Coda
Compás	1-8	9-26	27-34	35-38

Esta pieza es un *allegro* compuesto básicamente sobre el modo dórico a partir de *Mi* en compás de 12/8 que consta básicamente de dos secciones, donde el elemento temático principal está expuesto en la parte A por medio de arpeggios contruidos con valores de dieciseisavo. Esta obra es un *fluir* continuo de sonidos arpegiados que emulan el correr del agua de los ríos de los montes Apalaches, que muchas veces visitó York junto con su padre. La parte B es un claro desarrollo del elemento temático principal a base de progresiones que finalmente desembocan en la reexposición de la parte A. La pieza concluye con una pequeña *coda* hecha a manera de una segunda reexposición abreviada del elemento temático principal.

Gráfico 62: Primeros compases de *The Current* de Andrew York.



2.6 *Changing Shadow* de Anthony Sidney

Esta pieza esta compuesta sin sujeción a una forma determinada y sin base en ritmos de danza. Esta composición expresa, sin concretarlo, el pensamiento de orden poético que llevó al compositor a crear esta obra. Como se mencionó en un apartado anterior, en palabras del propio Sidney, *Changing Shadow* evoca los cambios que experimentan las sombras del paisaje que se ve desde la ventana de su estudio en Fiesola, Florencia, dependiendo del ángulo de la fuente de luz, ya fuese proveniente del sol o de la luna. La guitarrista Corazón Otero escribió la siguiente reseña en un programa de mano de la tercera edición del concurso internacional de guitarra Manuel M. Ponce celebrado en México en el año de 1990 refiriéndose a esta obra de Sidney: “La música de Anthony Sidney es refrescante para el espíritu; su música es intensa, fresca y espontánea, ya que provoca la sensación de estar improvisando en la guitarra...”. Esta pieza puede catalogarse como una Fantasía o bien como una serie de variaciones libres sobre 4 temas distintos:

Gráfico 63: Análisis Formal de *Changing Shadow* de Anthony Sidney.

Sección	Introducción	Tema I	Tema II	Variación I	Variación II	Reexposición del Tema II

Compás	1-22	23-38	39-46	47-50	51-54	55-62
--------	------	-------	-------	-------	-------	-------

Sección	Puente I	Tema III (como una danza)	Puente II	Reexposición del Tema III	Variación III	Variación IV
Compás	63-64	65-68	69-74	75-79	80-83	84-88

Sección	Variación V	Puente III	Tema IV	Puente IV	Reexposición del Tema I	Reexposición del Tema II
Compás	89-83	94-99	100-111	112-114	115-130	131-138

Sección	Coda Final
Compás	139-141

Es evidente que esta pieza está compuesta sobre un formato completamente libre sobre 4 diferentes temas que evocan diferentes sensaciones e imágenes. La obra comienza con una introducción que desemboca a la presentación de los dos primeros temas para continuar con un par de variaciones del segundo tema y su consecuente reexposición. El tercer tema es muy bello y tiene carácter de danza medieval. A continuación Sidney hace tres variaciones sobre esta danza para desembocar en la presentación de un cuarto tema de carácter introspectivo y melancólico que desempeña la función de un pequeño interludio para desembocar en la parte final de la obra que consiste en la reexposición de los dos primeros temas para finalizar con una bella y sencilla *coda* y cadencia final resuelta con un acorde de mi mayor formado por armónicos en el décimo segundo traste. Todas las secciones están unidas en su mayoría por pequeños y puentes y el carácter de todas las variaciones es libre y variado, ya que por momentos la sonoridad de la obra es romántica, renacentista, contemporánea o jazzística. *Changing Shadow* es como lo dice su propio título una “sombra cambiante” llena de matices y cambios inesperados de gran belleza.

Gráfico 64. Tema III “como una danza” de la obra *Changing Shadow* de Anthony Sidney.

*come una
danza*

The image shows a musical score for two staves in 4/4 time. The top staff features a melody with slurs and dynamic markings: *mf* and *mp*. The bottom staff features a bass line with a slur and a *rall.* marking. The tempo is indicated as *mosso*.

3. Reflexión en torno al trabajo pedagógico realizado con los estudiantes

Sé mucho, pero no comprendo nada.

Una estudiante universitaria.

Nadie puede negar que existen muchas clases de oyentes y es más evidente todavía que los hábitos y las experiencias auditivas de cualquiera están sujetas a variaciones considerables. El propósito de estructurar el programa de guitarra del presente trabajo, fue inducir a estudiantes de preparatoria a la experiencia de escuchar música con una estructura y características formales que salieran del común de sus referentes. La experiencia auditiva es especialmente difícil de describir como lo sostiene Rowell (1985) al afirmar que esto se debe a no sólo a porque esta experiencia “cambia en respuesta a diferentes estímulos y condiciones externas, sino porque es una síntesis tan peculiar y personal de nuestros recuerdos musicales tempranos, las huellas dejadas por los instrumentos que podemos haber estudiado (el *feeling* del teclado del piano bajo nuestros dedos), las formas en que se nos enseñó a escuchar, las preferencias y rechazos conscientes, las tensiones físicas y otras respuestas, las asociaciones inconscientes y cualquier cantidad de singularidades individuales; colores, sabores, sensaciones táctiles y cosas semejantes”.¹

Muchos autores sostienen que en una situación ideal para la audición debería existir una correspondencia tan cercana como fuera posible entre los elementos del lenguaje o como los denomina Rowell (1985) hechos del lenguaje musical; y la aprensión del oyente. Fue muy evidente que para la mayoría de los estudiantes de preparatoria a los que se ha presentó este programa de guitarra, la música se convirtió como también lo sostiene Rowell (1985) en “una especie de telón de fondo afectivo sobre el que se proyectan una cadena de imágenes personales muy subjetivas”². Esta afirmación esta sustentada en el resultado de las entrevistas y la retroalimentación realizada con los estudiantes después de la audición. No se necesitó ahondar mucho en las respuestas de los estudiantes para percarme de que la apreciación de los valores estructurales de las obras pasó a segundo término.

Meyer sostiene que “la música no se dirige a los sentidos sino a través de los sentidos a la

1 Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Buenos Aires, Gedisa, 2005, p.129.

2 *ibid.*

mente”³. Según Rowell (1985) nuestra mente “organiza los valores musicales en un marco sistemático, principalmente por la forma única en que las varias dimensiones musicales se interpenetran y correlacionan”⁴. De acuerdo a las afirmaciones anteriores los oyentes escuchan música en función de sus valores referentes. De acuerdo con la tesis de Rowell, los individuos le atribuyen al hecho musical un valor congruente con sus procesos cognitivos y afectivos construidos y muchas veces determinados por la experiencia y los antecedentes de los mismos.

Por otra parte Roger Sessions y Paul Hindemith sostienen la participación activa del oyente en la experiencia musical. Sessions argumenta lo siguiente: “Por oyente no me refiero a la persona que simplemente oye música, que está presente cuando se la ejecuta y que, de manera general, puede disfrutarla o no, pero que no es en ningún sentido un participante real de ella. Escuchar implica, más bien, una participación real, una respuesta, un compartir en verdad la labor del compositor y la del ejecutante y un mayor o menor grado de conciencia del sentido individual y específico de la música ejecutada...Su objetivo ideal es aprender, hasta donde le sea posible, la expresión musical del compositor como se la presenta al ejecutante”.⁵

Hindemith afirma que en el oyente se da un proceso de “coconstrucción” y lo describe de la siguiente manera: “Se puede describir de la siguiente manera a la actividad (del oyente). Mientras escucha la estructura musical, a medida que ésta se va desarrollando ante sus oídos, mentalmente construye una imagen espejada, paralela y simultánea. Registrando los componentes de la composición como le llegan, trata de hacerlos combinar con las partes correspondientes de su construcción mental. O tan sólo supone el curso presumible de la composición y lo compara con la imagen de una estructura musical que después de una experiencia previa él había almacenado en su memoria. En ambos casos, cuanto más se acerque la impresión musical externa a una coincidencia perfecta con su expectativa mental de la composición, mayor será su satisfacción estética”.⁶

De acuerdo a lo anterior el oyente valora el hecho musical haciendo uso de su memoria relacional y no informacional. Los conceptos anteriores tienen un enfoque constructivista muy de acuerdo a los postulados de Vigotsky, los cuales sostienen que en el proceso de aprendizaje (o bien en este caso en la valorización del hecho musical), “la internalización transforma el proceso mismo y cambia su estructura y funciones. El movimiento de lo externo a lo interno incluye una reorganización individual en oposición a una transmisión automática de los instrumentos suministrados por la

3 Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 271.

4 Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Buenos Aires, Gedisa, 2005, p.149.

5 Sessions R., *The Musical Impulse*, Michigan, Elliot Shwartz y Barney Childs, 1997, p.p. 185-186.

6 Hindemith, P., *A Composer's World: Horizons and Limitations*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 16.

cultura”.⁷

En la preparatoria donde se presentó el programa, la mayoría de los estudiantes no poseen conocimientos musicales formales o informales, o bien alguna experiencia creativa musical. En esta escuela del Gobierno del Distrito Federal, la asignatura de Música es obligatoria. Vuelvo a hacer énfasis en que los estudiantes que escucharon el programa de guitarra, demostraron no tener muchas posibilidades de relacionar sus referentes existentes con los valores estructurales musicales de las obras escuchadas.

Rowell (1985) sostiene que los oyentes pueden percibir del hecho musical valores tonales, texturales, dinámicos, temporales y estructurales. El presente trabajo tuvo la primera intención de contrastar obras de diferentes períodos desde el punto de vista estructural, porque se consideró que la apreciación de dichos valores requiere de un proceso cognitivo que demanda de los oyentes una participación activa que consiste en un proceso de “coconstrucción” del hecho musical entre el ejecutante o ejecutantes de la música y el oyente como lo afirma Hindemith (1952).

Definir el concepto de estructura musical es complejo de cierta manera. Rowell (1985) afirma que usualmente relacionamos con cierto descuido, el concepto de estructura con varios significados para los que los griegos habían desarrollado términos especializados como por ejemplo *schema* (forma o diseño externo), *taxis* (esquema y orden interno), *morphe* (forma como opuesta al contenido), el término más general para referirse a la forma) y *eidos* (principio causal, forma esencial). Percibir en la música los valores estructurales implica alejarse de lo subjetivo a lo verificable. Como se mencionó anteriormente, para la mayoría de los estudiantes la música de este programa solamente implicó “el telón de fondo afectivo” sobre el que se proyectaron imágenes, sentimientos y emociones muy personales y subjetivas. Parece que los valores mas sensuales son los primeros en la jerarquía de la apreciación del hecho musical. La percepción de los principios estructurales se logra de acuerdo a la tesis de Hindemith (1952), cuando el oyente es capaz de crear una *imagen espejada paralela y simultánea* en su mente del hecho musical. Esta afirmación implica una palabra clave: creatividad.

Rowell (1985) afirma que el principio causal en la música es la idea del compositor que hace que una pieza sea como es en su totalidad, y para que el oyente perciba los valores estructurales de dicha composición, éste debe recrear y rediseñar de alguna manera en su mente dicho principio, comenzando con la sensación diáfana hasta llegar a la reflexión y la interpretación.

La habilidad de diseñar implica un proceso creativo. Perkins (1983) sostiene que “una cuchara

7 Castorina, José Antonio, *El debate Piaget-Vigotsky: la búsqueda de un criterio para su evaluación*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999, p.26.

es un diseño, así como también lo es una sinfonía; un palillo es un diseño, así como también lo es un teorema”.⁸ Perkins (1983) considera que la habilidad y disposición para diseñar es una característica presente, en mayor o menor grado, en gran parte de la población y sugiere un modelo para entender el proceso creativo y la inventiva basada en el diseño. De esta manera, opina que el diseño constituye un concepto puente que permite el paso de lo específico, concreto y simple a lo general, abstracto y complejo. Además plantea tres dificultades clave en el desarrollo del pensamiento inventivo, que son: a) lograr la generalidad; b) la abstracción; y c) la complejidad de los productos.

Podemos plantear a partir de las afirmaciones anteriores una posible respuesta del porqué los estudiantes no fácilmente son capaces de apreciar los valores estructurales de obras musicales que tengan cierta complejidad en su estructura. No se necesita hacer una investigación exhaustiva para poder afirmar que en la educación tradicional no se privilegia el uso y desarrollo del pensamiento inventivo o creativo. En la mayoría de los modelos educativos sólo se pide al estudiante la elaboración de respuestas breves y jamás se le exige generar un producto que involucre el uso de las tres dificultades concernientes al desarrollo del pensamiento inventivo sostenidas por Perkins (1983), y la educación musical no es la excepción.

Tradicionalmente, los investigadores y educadores han fundamentado la enseñanza de la música y el desarrollo de las habilidades musicales en la capacidad de los individuos para realizar actividades con un objetivo previamente determinado (Regelski, 1980; Serafine, 1980). Creston (1971) afirma que “ejercicios musicales que requieran para su solución un proceso creativo, deberían ser parte del trabajo académico de un estudiante, similares a un ejercicio de redacción”.⁹ Por otro lado tenemos que “al examinar y analizar creaciones musicales hechas por estudiantes, los investigadores y educadores pueden inferir cuánto conocimiento musical poseen los mismos y de que manera lo aplican”.¹⁰

En nuestro medio educativo la oportunidad del desarrollo de competencias relacionadas con la creatividad son desgraciadamente muy escasas. Gardner (1990) establece que las artes son un campo de conocimiento propicio para el desarrollo de la creatividad, sin embargo las posibilidades reales de que esto ocurra son pocas. Este autor mantiene que esta situación muchas veces no se debe a la falta de recursos, sino a la carencia de voluntad y baja valorización de las artes. Desde su punto de vista los niños y los adolescentes son creativos por naturaleza y dentro de las artes se pueden realizar actividades

8 Perkins, D.N., *The Mind's Best Work. A new psychology of creative thinking*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 78.

9 Creston, P. *A composer creed*, Music Educator's Journal, No. 57, 1971, p.39.

10 Kratus, J., *Rhythm, melody, motive and phrase characteristic of original songs by children aged five to thirteen*, Dissertation Abstracts International, No. 46 (University Microfilms No. 8600883), 1985, p. 21.

que pueden hacer énfasis en la creación de estructuras coherentes, motivar a la búsqueda de la solución de problemas y procurar la innovación mediante el uso de la inteligencia y la sensibilidad. Su idea no excluye del proceso educativo las formas tradicionales de enseñanza, sino complementarlas con el aprendizaje de las artes desde un punto de vista inventivo y creativo.

Como punto medular de esta reflexión quiero mencionar que si pretendemos que estudiantes de preparatoria puedan apreciar los valores estructurales de una composición musical de cierta complejidad, es necesario como lo sostiene Hindemith, que ellos “construyan” en su mente una imagen “paralela y espejada” de la misma de acuerdo a sus propios referentes cognitivos, pero si estos no existen, será muy difícil que los estudiantes aprecien la estructura de dichas obras. Si este proceso de apreciación de valores estructurales implica la construcción o creación de imágenes sonoras a nivel cognitivo, la única manera de favorecer el desarrollo de esta competencia es el trabajo inventivo y creativo durante los procesos de enseñanza aprendizaje. Freiría (1996) sostiene que en la práctica docente participan dos formas generales de actividad cognitiva, que son el pensamiento canónico y el pensamiento creativo. Este autor sostiene que “es ya casi un lugar común decir que los niños en edad preescolar revelan un sinnúmero de actitudes creativas, pero es verdad que éstas van desapareciendo a medida que aumentan los años de escolarización, hasta llegar a su casi desaparición al finalizar los estudios medios y son reemplazadas por lo que llamamos aprendizajes canónicos”.¹¹

Finalizo esta reflexión con una cita textual de Jorge Freiría que bien puede aplicarse a todo tipo de educación incluyendo la musical:

“Inmersos en lo que se da en llamar “la sociedad del conocimiento y la información”, va de suyo la importancia que asume la educación como herramienta de progreso personal y social.

Hoy la educación, formación, instrucción, capacitación o como quiera llamársela, es un cuasi imperativo. La sociedad presiona para que sus integrantes aprendan. Pero, ¿qué se entiende por aprender?

Dos de las más importantes concepciones acerca de cómo se realiza la aprehensión de conocimientos, los aprendizajes significativo y repetitivo, remiten al peso del vínculo entre el material a aprender y los conocimientos previos: si el estudiante consigue establecer relaciones “sustantivas y no arbitrarias” entre el nuevo material de aprendizaje y sus conocimientos previos, es decir, si integra el nuevo conocimiento en su estructura cognitiva y es capaz de atribuirle significado, de construir una representación o modelo mental del mismo, habrá producido un cambio conceptual o aprendizaje

11 Carabús, O., Freiría J., y otros, *Creatividad, actitudes y educación*, Buenos Aires, Biblos, 2004, p.115.

significativo (necesitará, para tal fin, valerse de aquellas estructuras de pensamiento y aprendizaje que hemos denominado pensamiento creativo)".¹²

12 Íbid, p.116.

4. Conclusiones

Es sólo un milagro que los métodos modernos de enseñanza no hayan sofocado por completo la curiosidad sagrada de la investigación.

Albert Einstein.

El aprendizaje y la apreciación del arte en nuestra cultura occidental, implica muchas veces la aproximación y confrontación con un lenguaje que no resulta muchas veces cotidiano. Como oyentes, e inclusive como ejecutantes del hecho musical, generalmente permanecemos en el plano meramente sensual y subjetivo. La música sin letra y con cierta complejidad estructural resulta para un gran número de jóvenes, indescifrable o meramente una manifestación artística con cierto contenido “emocional”. Para muchos de los estudiantes que escucharon las obras analizadas en el presente trabajo, la música por si misma únicamente les evocó ciertas emociones y sentimientos, sin lograr una apreciación y valorización más integral de las obras. La apreciación de los valores tonales, melódicos, texturales, dinámicos, temporales y estructurales de la música fueron eclipsados por la expectativa de escuchar la “letra de la canción”. Los estudiantes parecen ser dependientes de lo que Hirsch (1971) llamó en un estudio estadístico realizado en la Universidad de Michigan, la teoría de la “aguja hipodérmica” en relación a los efectos que las letras de las canciones tienen sobre los adolescentes. De acuerdo a las afirmaciones de este autor “se supone que los valores (implícitos o explícitos) expresados en las canciones populares de éxito son a) claros para una mayoría de oyentes, b) suscrios por una gran proporción de oyentes, y c) tienen probabilidades de influir en las actitudes y comportamientos de los no comprometidos”.¹ El mensaje de la letra de una canción popular de éxito es “transmitido” más o menos directamente y recibido sin reservas por los jóvenes de acuerdo al estudio de Hirsch. Los valores estructurales del hecho musical parecen no estar “legitimados” por este grupo de estudiantes, al parecer les son ajenos ó difíciles de detectar, apreciar y valorizar. Según Dimaggio y Useem (1978) existe una competencia entre grupos de diferentes clases sociales por el dominio y control de recursos; esta postura se relaciona estrechamente con la idea de la “legitimación” de diferentes formas musicales. La

1 Hirsch, P., *The structure of the popular music industry*, Ann Arbor: Survey Research Center, University of Michigan, 1969, p. 376.

premisa de estos autores es que los grupos dominantes de la clase alta y media desean defender y aumentar su preeminencia relativa en la jerarquía cultural y social, y lo logran regulando el acceso de la gente a la formación artística, y su familiaridad con los contextos dentro de los cuales se presentan diferentes variedades de obras de arte. A partir de estos principios podemos inferir otro factor importantísimo que tal vez no permitió la apreciación de las obras del programa: la muy baja valorización o el desconocimiento de la música culta dentro del contexto socio-cultural de los estudiantes.

El caso de estos estudiantes de preparatoria es muy significativo en el sentido que no son capaces de lograr lo que el propio programa de estudios de la institución a la cual asisten les demanda.

El programa de estudios establece que “por apreciación musical debe entenderse la capacidad de aplicar los conocimientos previamente adquiridos a la audición de obras musicales. Esto quiere decir que el estudiante construirá un método, un *esquema mental* que le permita reconocer auditivamente las distintas características de una obra musical”². El propio programa de estudios pide que los estudiantes sean capaces de generar una imagen sonora en su mente, lo cual resulta prácticamente imposible si no existen referentes a nivel cognitivo que lo permitan. El texto continúa diciendo: “en este caso la audición tendrá tres distintos enfoques. El primero fundamentado en la micro y en la macro estructura, comprenderá audiciones comparativas de las distintas estructuras, dirigidas al reconocimiento de los lenguajes particulares usados por compositores, o en diversas situaciones socio-culturales. En el segundo enfoque se hará una reseña histórica e histórico-musical de cómo se vivía la música en distintos contextos sociales, cuáles eran los estilos característicos de distintas épocas. En el tercer enfoque se tomará en cuenta la particular producción de grandes autores en la historia de la Música”.³

Podemos observar que los objetivos plantados por el programa de estudios de este bachillerato están fuera del contexto de sus estudiantes. Se les pide apreciar los valores estructurales de las obras al igual que la comprensión del contexto socio-cultural de las mismas. El texto finaliza diciendo que “paralelamente se conozcan los timbres y colores de la orquesta, y por ende las principales características organológicas de los instrumentos musicales”.⁴ Las competencias que se requieren desarrollar para lograr los objetivos antes mencionados son sumamente complejas. Se necesita desarrollar en el estudiante la apreciación estética de valores melódicos, rítmicos, armónicos, estructurales y tímbricos, lo cual demanda de los mismos un manejo integral del lenguaje musical. Me atrevería a afirmar de que ni siquiera los músicos profesionales son capaces de lograrlo del todo. Por

2 Programa de la asignatura de Música del IEMS, Gobierno del Distrito Federal, 2003. p. 10.

3 *Ibid* p. 10.

4 *Ibid* p. 10.

eso la propuesta final del presente trabajo es implemetar en el aula el trabajo creativo musical, utilizando estrategias de enseñanza aprendizaje que permitan el manejo lúdico y creativo de los elementos del lenguaje musical, sin necesidad de un entrenamiento formal exhaustivo y de muchos años.

Existe un gran trabajo por realizar en el campo de la investigación y educación musical en el sentido de implementar estrategias de enseñanza-aprendizaje que promuevan el desarrollo de competencias concernientes al trabajo creativo e inventivo en los estudiantes de música de cualquier nivel. Según Perkins (1983), una competencia es el desarrollo de una estructura cognitiva o de pensamiento que implica hacer referencia a información o experiencias previas y confrontarlas con información o experiencias nuevas, de tal manera que se construya el nuevo aprendizaje de manera significativa. El lenguaje musical debe ser significativo para el oyente, de otra manera no se puede establecer un proceso de comunicación o inclusive de metacomunicación, ya que el hecho musical no esta desligado de las emociones y los sentimientos. Termino este trabajo con una paráfrasis del libro *Música. Sociedad. Educación* de Christopher Small:

Es verdad que muchas culturas han llegado a establecer formas de notación musical para formalizar dicho lenguaje, pero estas notaciones han funcionado principalmente como recursos mnemotécnicos, posteriores al hecho creativo, para ayudar al músico a recodar lo ya hecho; sólo en la música occidental la partitura ha llegado a convertirse en el medio gracias al cual tiene lugar el acto de la composición, y esto mucho antes de que se oigan efectivamente los sonidos.

Cornelius Cardew sostiene que la gente puede “decir cosas que van más allá de su propio entendimiento. Un niño de doce años puede leer en voz alta a Kant; un chiquillo dotado puede tocar las últimas piezas de Beethoven”.⁵ Esto mismo tiene, sin embargo, el efecto de distanciar, tanto al ejecutante, al oyente o al estudiante de música de lo que realmente importa en el arte, que es el acto de creación.⁶ De acuerdo con estas afirmaciones de Small podemos concluir que es más importante que un individuo se acerque a la música haciendo y componiendo música, en vez de únicamente aprender a leerla y ejecutarla sin comprender de manera significativa su lenguaje y estructuras.

5 Cardew, C., *Treatise Handbook*, Londres, Peters, 1971, p. 19.

6 Small, C., *Música. Sociedad. Educación*, Buenos Aires, Alianza, 1987, p. 39.

Bibliografía

Fuentes impresas:

- Alcázar, M., *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- Atlas, A.W., *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, Norton, Nueva York, 1996.
- Boyle, J. & Radocy, R., *Measurement and evaluation of Musical experiences*, Longman, Nueva York, 1987.
- Brennan, J. A., *Cómo acercarse a la Música*, Plaza y Valdés editores, México, 1988.
- Carabús, O., Freiría J., y otros, *Creatividad, actitudes y educación*, Buenos Aires, Biblos, 2004.
- Cardew, C., *Treatise Handbook*, Londres, Peters, 1971.
- Castorina, José Antonio, *El debate Piaget-Vigotsky: la búsqueda de un criterio para su evaluación*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Cooper, G. & Meyer, L., *The rhythmic structure of music*, University of Chicago press, Chicago, 1980.
- Copland, A., *Cómo escuchar la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Creston, P. *A composer creed*, Music Educator's Journal, No. 57, 1971.
- Fernandez de la Cuesta, I., *Historia de la música española, I. Desde los orígenes hasta el Ars Nova*, Alianza Editorial, Madrid, 998.
- Gardner, H., *The Arts and Human Development*, John Wiley and Sons, Nueva York, 1973.
- Art, mind and Brain*, Basic Books, Nueva York, 1982.
- Goetschius, P., *Counterpoint applied*, Oxford University Press, New York, 1902.
- Goodman, N., *Languages of Art*, Hackett publishing Co., Indianapolis, 1978.
- Gordon, E., *The psychology of music teaching*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1971.
- Grout, D., *Historia de la música occidental Vol. I*, Alianza, Madrid, 1984.
- Hamann, D., Bourassa, R., & Aderman, M., "Arts experiences and creativity scores of high school students", *Contributions to Musical Education*, 18, 36-47, 1991.
- Hindemith, P., *A Composer's World: Horizons and Limitations*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- Hirsch, P., *The structure of the popular music industry*, Ann Arbor: Survey Research Center, University of Michigan, 1969.
- Kratus, J., *Rhythm, melody, motive and phrase characteristic of original songs by children aged five to*

thirteen, Dissertation Abstracts International, No. 46 (University Microfilms No. 8600883), 1985.

Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Mitchell, G., *The North American Folk Music Revival: Nation And Identity in the United States And Canada, 1945-1980*, Ashgate Publishing Limited, Hampshire, Inglaterra, 2002.

Otero, C., *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, Fondo Nacional para Actividades Sociales, México, 1981.

Perkins, D.N., *The Mind' Best Work. A new psychology of creative thinking*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

Pike, A., "The perceptual aspects of motivic structure in music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 79-81, 1981.

Piston, W., & Devoto, M., *Harmony*, Norton, New York, 1987.

Randel, M., *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Harvard University Press, Cambridge, mass., 1996.

Regelski, T., *Teaching general music*, Schirmer Press, Nueva York, 1981.

Riemer, B., *A philosophy of music education*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1989.

Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Buenos Aires, Gedisa, 2005.

Schwadron, E., "Structural meaning and music education", *Journal of Aesthetic Education*, 3, 109-122, 1979.

Sessions R., *The Musical Impulse*, Michigan, Elliot Shwartz y Barney Childs, 1997.

Small, C., *Música. Sociedad. Educación*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

Zamacois, J., *Curso de formas musicales*, Editorial Labor, España, 1960.

Fuentes electrónicas:

<http://www.andrewyork.com>

<http://www.anthonysidney.com>

<http://www.cubarte.cu>

<http://www.goldbergweb.com/>

<http://www.grovemusic.com>

<http://www.johnwilliamsguitar.com>

<http://www.lagq.com>

<http://www.maggiofiorentino.com>

<http://www.marquiswhoswho.com>

<http://www.musicweb.com/brouwer/index.htm>

<http://www.segoviamuseo.com>

<http://es.wikipedia.org>

Partituras:

Brower, Leo. *Elogio de la Danza*. Mainz, Schott & Sohne, 1964.

Dowland, John. *Fantasie*, New York, Schott & Co. 1971.

Narvaez, Luys de. *Diferencias sobre "Guárdame las vacas"*. London, Schott & Co., 1955.

Ponce, Manuel M. *Suite in La Mineur*. París, Editions Trasantlantiques, 1983.

Sidney, Anthony. *Changing Shadow*. Firenze, Berben Edizioni, 1981.

York, Andrew, *8 Dreamscapes*. San Francisco, California, Guitar Solo Publications (ASCAP), 1994.

.

Índice de gráficos

Gráfico 1: Francisco de los Cobos.....	5
Gráfico 2: John Dowland, retrato de Brian Robbins.....	10
Gráfico 3: Laúd renacentista.....	13
Gráfico 4: Manuel M. Ponce.....	18
Gráfico 5: Andrés Segovia.....	19
Gráfico 6: Leo Brouwer.....	21
Gráfico 7: “Sol Naciente” de Paul Klee (1919).....	24
Gráfico 8: <i>Los Angeles Guitar Quartet</i>	27
Gráfico 9: John Williams.....	28
Gráfico 10: Portada de la revista <i>Classical Guitar</i> del mes de diciembre de 1993 mostrando a Andrew York.....	29
Gráfico 11: Portada del Cd grabado por Christopher Parkening y David Brandon que incluye <i>Evening Dance</i> de Andrew York.....	31
Gráfico 12: Andrew York.....	32
Gráfico 13: <i>Tufnell Park</i>	34
Gráfico 14: Portada del CD <i>Dénouement</i>	35
Gráfico 15: Interior del <i>Maggio Musicale Fiorentino</i>	37
Gráfico 16: Anthony Sidney.....	38
Gráfico 17: Análisis formal de “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” de Luis de Narváez....	41
Gráfico 18: Utilización de la nota sol como sensible (compases 7 y 8).....	42
Gráfico 19: Utilización del modo Jónico (compases 1 y 2).....	42
Gráfico 20: Utilización del modo Lidio sobre do y sol (compases 17 y 18).....	42
Gráfico 21: Análisis formal de <i>Fantasia</i> de John Dowland.....	43
Gráfico 22: Utilización del modo Lidio sobre Mi (compás 64).....	44
Gráfico 23: Utilización del <i>cantus firmus</i> llamado <i>In Nomine</i> en los primeros seis compases de <i>Fantasia</i> de John Dowland.....	44
Gráfico 24. Uso de la imitación contrapuntística libre (compases 30 al 33).....	44

Gráfico 25: Cadencia de la exposición del <i>cantus firmus</i> (compases 9 y 10).....	45
Gráfico 26: Análisis formal del Preludio.....	46
Gráfico 27: Variante rítmica de la parte A del Preludio.....	47
Gráfico 28: Modelo del arpeggio de la parte B del Preludio.....	47
Gráfico 29: Análisis formal de la <i>Allemande</i>	48
Gráfico 30: Primeros compases de la <i>Allemande</i>	48
Gráfico 31: Cadencia de la parte A de la <i>Allemande</i> (compases 13 al 16).....	49
Gráfico 32: Análisis Formal de la <i>Sarabande</i>	50
Gráfico 33: Primeros cuatro compases de la <i>Sarabande</i>	50
Gráfico 34: Prolongación del segundo tiempo por medio de un puntillo o por fusión con el tercero (compases 14 al 16).....	50
Gráfico 35: Análisis formal de la <i>Gavotte</i> I y II.....	51
Gráfico 36: Comienzo de la Gavota de la Suite inglesa No. 3 de J.S. Bach.....	52
Gráfico 37: Comienzo de la <i>Gavotte</i> de la Suite en La menor de Manuel M. Ponce.....	52
Gráfico 38: Análisis formal de la <i>Gigue</i>	53
Gráfico 39: Comienzo de la Giga de la Suite Inglesa No. 4 de J.S. Bach.....	53
Gráfico 40: Comienzo de la <i>Gigue</i> de la Suite en La menor de Manuel M. Ponce.....	54
Gráfico 41: Pasaje escalístico de la <i>Gigue</i> de la Suite en La menor de Manuel M. Ponce (compases 21 al 26).....	54
Gráfico 42: Análisis formal del Lento.....	55
Gráfico 43: Compases 32 al 33 del “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.....	56
Gráfico 44: Análisis formal del Obstinado.....	56
Gráfico 45: Compases 70 al 74 del “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.....	56
Gráfico 46: Compases 54 al 57 del “Elogio de la Danza” de Leo Brouwer.....	57
Gráfico 47: Análisis Formal de <i>In Sorrow's Wake</i>	58
Gráfico 48: Primeros 4 compases de <i>In Sorrow's Wake</i>	58
Gráfico 49: Análisis Formal de <i>Skeleton</i> de Andrew York.....	59
Gráfico 50: Tema principal de <i>Skeleton</i> de Andrew York.....	59
Gráfico 51: Análisis formal de <i>Hejira</i> de Andrew York.....	60
Gráfico 52: Primeros compases del tema principal de <i>Hejira</i> de Andrew York.....	60

Gráfico 53: Análisis formal de <i>Pine Cove</i> de Andrew York.....	61
Gráfico 54: Primeros compases del tema principal o <i>estribillo</i> de Pine Cove de Andrew York.....	62
Gráfico 55: Análisis formal de Tufnell Park de Andrew York.....	62
Gráfico 56. Primeros compases del tema principal de <i>Tufnell Park</i> de Andrew York.....	63
Gráfico 57: Análisis formal de <i>Watercolor</i> de Andrew York.....	63
Gráfico 58: primeros compases del tema principal de <i>Watercolor</i> de Andrew York.....	64
Gráfico 59: Análisis formal de <i>Quicksilver</i> de Andrew York.....	64
Gráfico 60: Primeros compases de <i>Quicksilver</i> de Andrew York.....	64
Gráfico 61: Análisis formal de <i>The Current</i> de Andrew York.....	65
Gráfico 62: Primeros compases de <i>The Current</i> de Andrew York.....	65
Gráfico 63: Análisis Formal de <i>Changing Shadow</i> de Anthony Sidney.....	66
Gráfico 64. Tema III “como una danza” de la obra <i>Changing Shadow</i> de Anthony Sidney.....	67

ANEXOS

A.1 Programa para el recital

Programa

“Diferencias sobre Guárdame las vacas” Original para vihuela y transcripción para guitarra de Andrés Segovia	Luys de Narváez (?-1538)
<i>Fantasia</i> Original para laúd y transcripción para guitarra de Julian Bream	John Dowland (1563-1626)
Suite en La menor para guitarra Preludio <i>Allemande</i> <i>Sarabande</i> <i>Gavotte I y II</i> <i>Gigue</i>	Manuel M. Ponce (1882-1948)
“Elogio de la danza” Lento Obstinato	Leo Brouwer (1939.)
<i>8 Dreamscapes</i> <i>In Sorrow's Wake</i> <i>Skeleton</i> <i>Hejira</i> <i>Pine Cove</i> <i>Tufnell Park</i> <i>Watercolor</i> <i>Quicksilver</i> <i>The Current</i>	Andrew York (1958.)
<i>Changing Shadow</i>	Anthony Sydney (1952.)

Rubén Ávila Corona, guitarra.

A.2 Notas al programa

A lo largo de mi actividad como docente en el área de música, y en concreto de apreciación musical a nivel de bachillerato, me he percatado de la necesidad de que mis estudiantes escuchen música culta, ya que ésta es ajena a su contexto social y cultural en la mayoría de los casos. La música académica es vista por ellos como algo inalcanzable o desconocido. Es menester mencionar que el sistema de bachillerato en el que trabajo, atiende a una población de jóvenes que la mayoría de las veces son de escasos recursos o de zonas marginadas, con poco acceso a la cultura y a la educación.

En este pequeño universo de jóvenes parece cumplirse la tesis de Dimaggio y Useem (1978), la cual sostiene que existe una competencia entre grupos de diferentes clases sociales por el dominio y control de recursos políticos, económicos y culturales, persiguiendo la idea de la “legitimación” de sus posturas políticas, económicas e inclusive musicales. La premisa de estos autores es que los grupos dominantes de la clase alta y media desean defender y aumentar su preeminencia relativa en la jerarquía cultural y social, y lo logran regulando el acceso de la gente a la formación artística, y su familiaridad con los contextos dentro de los cuales se presentan diferentes variedades de obras de arte.

Al estructurar este programa partí de la idea de conformarlo con obras para guitarra de diferentes períodos, estilos y formas, con el objetivo de que los estudiantes fueran capaces de apreciar sus valores estructurales. Escogí la guitarra o ya que fue el instrumento básico que estudié en la Licenciatura de Educación Musical.

“Cuatro diferencias sobre Guárdame las Vacas” es una obra que contiene ejemplos de las primeras variaciones sobre un tema en la historia de la música. Esta obra forma parte de “Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela” compuestos por Luis de Narváez en el siglo XV.

John Dowland es uno de los pocos casos de gran compositor cuya fama actual se basa en una gama de obras relativamente reducida. Su producción tiene como fundamento casi exclusivo obras escritas para su propio instrumento: el laúd. Muchas de sus canciones y piezas para conjunto iniciaron, incluso, su existencia como composiciones para laúd, y el propio Dowland se hizo famoso en toda Europa como laudista. A *Fantasie* es en realidad un *In Nomine*¹, forma muy apreciada por los compositores ingleses en aquel tiempo. En esta obra Dowland utiliza el *cantus firmus*² del *In Nomine* de la sección del *Benedictus* de la *Missa Gloria Tibi Trinitas* del compositor inglés John Taverner (1490-1545) en la voz superior.

1 *In Nomine* era el título dado a numerosas composiciones inglesas de los siglos XVI y XVII que utilizaban como tema el *cantus firmus Gloria Tibi Trinitas*.

2 El *cantus firmus* es una melodía que sirve de cimiento para una composición polifónica, escrito muchas veces con notas de larga duración, que tiene su origen y fundamento en el diseño melódico de los cantos gregorianos.

Las obras para guitarra de Manuel M. Ponce fueron creadas durante un período de 25 años, el cual dio inicio en 1923 y concluyó en 1948, con su muerte. Este material enriqueció el repertorio guitarrístico del siglo XX, estando marcado por una postura artística ecléctica, que abarca varios estilos. La Suite en la menor en estilo barroco, fue escrita por Ponce a petición de Andrés Segovia, que quería jugarle una broma a Fritz Kreisler, violinista y compositor austriaco, que programaba en la primera parte de sus conciertos obras supuestamente compuestas por Pugnani, Vivaldi o Corelli que en realidad eran suyas. Segovia compartiría un concierto con él y le pidió a Ponce que escribiera una obra al estilo Bachiano. Como la obra de Bach estaba ya muy bien catalogada, Segovia decide atribuírsela al compositor, laudista y teorbista del barroco alemán, contemporáneo de Bach, Sylvius Leopold Weiss.

Según Miguel Alcázar, uno de los editores recientes de la música de Ponce, Segovia tomó la decisión de atribuir la autoría de obras de Ponce a otros autores, para no acabar por tocar recitales íntegramente compuestos por Ponce e incluso, quiso vender la obra como un auténtico Weiss a la editora alemana Schott. Aunque la venta no pudo hacerse -para pérdida financiera de un Ponce que nunca consolidó patrimonio alguno y que hizo de la pérdida de regalías una constante de su trayectoria- la suite viajó por el mundo bajo su falsa atribución. Una historia semejante pende de una segunda suite supuestamente compuesta por Alessandro Scarlatti (1660-1725) pero en realidad fraguada en París en 1931 por el talentoso Ponce, experto en la falsificación de obras para guitarra.

Juan Leovigildo Brouwer, mejor conocido como Leo Brouwer, nació en la Habana, Cuba el primero de marzo de 1939. Comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años, cautivado por los sonidos de la música flamenca y alentado por su padre, médico de profesión pero a la vez un excelente guitarrista aficionado. Su primer maestro de instrumento fue Isaac Nicola, el cual fue discípulo de Emilio Pujol (1886-1980), y éste a su vez, alumno de de Francisco Tárrega (1852-1909), ambos pilares del desarrollo del repertorio y técnica guitarrística moderna, por lo que podemos afirmar que Brouwer forma parte de un linaje importante de artistas involucrados en diferentes aspectos de la música a través del instrumento. De 1964 data su “Elogio de la danza”, donde este compositor utiliza dos grandes clichés del ballet o danza clásica: el *adagio* y el *ostinato*. Brouwer se basó para componer esta obra en los *ostinatos* que utilizó Igor Stravinsky en ballets como “La consagración de la primavera” y “El Pájaro de Fuego”. Desde la perspectiva de la danza, estas células rítmico-melódicas se convierten en el continuo rítmico y muchas veces formal de un ballet. En esta obra para guitarra, Brouwer utiliza los *ostinatos* con este mismo fin. La obra esta compuesta utilizando un serialismo que no tiene que ver con el serialismo dodecafónico, pero sí con una estructura serial, entendiendo el serialismo como una disposición muy particular en el ordenamiento de los materiales sonoros.

Andrew York y Anthony Sidney pertenecen a una generación de compositores e instrumentistas que se mueven en ámbitos artísticos muchas veces muy contrastantes, debido a su ecléctico bagaje musical. El siglo XX se caracterizó por la explosión de estilos y formas musicales derivados de raíces que van desde la música étnica y el floclor, hasta el *blues*, el *jazz* y el *rock*. Muchos compositores de principios del siglo XX como Igor Stravinsky y Aaron Copland no pudieron aislarse de esta influencia, el mismo movimiento nacionalista musical mexicano se vio nutrido por las raíces de lo indígena y lo folklórico. La segunda producción discográfica de Andrew York se titula *Denouement* y fue lanzada en 1994 logrando críticas muy favorables. Diane Gordon escribió en la revista de *Acoustic Guitar* del mes de noviembre de 1994: “Las composiciones de York son muy refrescantes de principio a fin. La combinación de excelentes composiciones con una técnica instrumental muy refinada da como consecuencia una importante aportación al arte guitarrístico”. Por su parte Jim Ferguson de la revista *Guitar Player* del mes de julio de 1994 declaró que las cinco suites originales que componen esta producción discográfica “demuestran el talento excepcional de Andrew York para la composición y la ejecución instrumental, abordando estilos propios de la música antigua, el folk y el jazz, transitando de lo simple hasta lo complejo”. De esta producción destaca la suite *Eight Dreamscapes*, que es una colección de ocho piezas cortas que son un *collage* de impresiones sonoras con cierto sentido onírico de lugares, situaciones u objetos, como es el caso de *Tufnell Park*, que evoca las impresiones vividas por York en este lugar al norte de Londres, o bien *Pine Cove*, que hace referencia a un pueblo que se encuentra en las montañas de San Jacinto en California. *Dénouement* ganó el reconocimiento como la mejor grabación de guitarra clásica del año 1994 según los lectores de la revista *Guitar Player*.

Changing Shadow fue compuesta por Anthony Sidney en el año de 1983 y dedicada a su hijo David. Esta obra esta escrita como una serie de variaciones libres sobre un tema, que no necesariamente se desarrolla como tal, sino que transcurre como una idea temática que genera los cambios armónicos y rítmicos a lo largo de la obra, teniendo cierto paralelismo en su forma con las fantasías renacentistas escritas por compositores y laudistas como John Dowland. Es evidente la influencia del *jazz* y del *progressive rock* en esta pieza, sobre todo en que Sidney logra crear una sensación de cierta improvisación a lo largo de la obra. En palabras del propio Sidney, *Changing Shadow* evoca los cambios que experimentan las sombras del paisaje que se ve desde la ventana de su estudio en Fiesola, Florencia, dependiendo del ángulo de la fuente de luz, ya fuese proveniente del sol o de la luna.

El aprendizaje y la apreciación del arte en nuestra cultura occidental, implica muchas veces la aproximación y confrontación con un lenguaje que no resulta muchas veces cotidiano. Como oyentes, e

inclusive como ejecutantes del hecho musical, generalmente permanecemos en el plano meramente sensual y subjetivo. La música sin letra y con cierta complejidad estructural resulta para un gran número de jóvenes, indescifrable o meramente una manifestación artística con cierto contenido “emocional”. Para muchos de los estudiantes que escucharon el presente trabajo programa, la música por si misma no tuvo mayor relevancia ni significado. La apreciación de los valores tonales, melódicos, texturales, dinámicos, temporales y estructurales de la música fueron eclipsados por la expectativa de escuchar la letra de la canción.

Hindemith afirma que en el oyente se da un proceso de “coconstrucción” y lo describe de la siguiente manera:

“Se puede describir de la siguiente manera a la actividad (del oyente). Mientras escucha la estructura musical, a medida que ésta se va desarrollando ante sus oídos, mentalmente construye una imagen espejada, paralela y simultánea. Registrando los componentes de la composición como le llegan, trata de hacerlos combinar con las partes correspondientes de su construcción mental. O tan sólo supone el curso presumible de la composición y lo compara con la imagen de una estructura musical que después de una experiencia previa él había almacenado en su memoria. En ambos casos, cuanto más se acerque la impresión musical externa a una coincidencia perfecta con su expectativa mental de la composición, mayor será su satisfacción estética”³.

Existe un gran trabajo por realizar en el campo de la investigación y educación musical en el sentido de implementar estrategias de enseñanza-aprendizaje que promuevan el desarrollo de competencias concernientes al trabajo creativo e inventivo en los estudiantes de música de cualquier nivel. Según Perkins (1983), una competencia es el desarrollo de una estructura cognitiva o de pensamiento que implica hacer referencia a información o experiencias previas y confrontarlas con información o experiencias nuevas, de tal manera que se construya el nuevo aprendizaje de manera significativa. El lenguaje musical debe ser significativo para el oyente, de otra manera no se puede establecer un proceso de comunicación o inclusive de metacomunicación, ya que el hecho musical no esta desligado de las emociones y los sentimientos.

3 Hindemith, P., *A Composer's World: Horizons and Limitations*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 16.

A.3 Partituras de las obras

The musical score consists of eight staves of handwritten notation for guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various chords and fingerings, with some chords labeled as C4, C7, C2, C5, C4, and C9. Dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *dim.* are used throughout. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingering numbers (1-4), accents, and slurs. Some notes are circled or underlined. The piece concludes with a final chord and a *p* dynamic marking.

C 2.....

SUITE EN LA MINEUR

pour guitare

Doigtés de
José Luis González

I. PRELUDIO

Manuel M. Ponce

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a single melodic line. Handwritten annotations in blue ink are present throughout, including fingerings (e.g., 4, 4, 2, 1), dynamics (p, m, f), and articulation (accents, slurs). The score is divided into sections labeled C.III, C.V, and C.VII. The key signature has two sharps (F# and C#).

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4), dynamics (p, m, f), and articulation (accents, slurs). Specific sections are labeled with Roman numerals: C.VII, C.II, and C.II. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, rhythmic values, and various fingerings (numbers 1-4) written above or below notes. Dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are indicated. Chord markings like C.I, C.II, C.III, C.V, and C.VII are present throughout the score. The music features a variety of melodic lines and rhythmic patterns, including some complex passages with multiple accidentals and ties. The score concludes with a double bar line and a final chord.

IV. GAVOTTE

The musical score for 'IV. GAVOTTE' is presented in a system of seven staves. Each staff consists of a standard musical notation line (treble clef) and a guitar tablature line (six lines). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Handwritten annotations in black ink are present throughout the score, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0), accents (a, m, c), and dynamic markings (p). Specific sections are marked with 'C.II' and 'C.III'. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

V. GIGUE

The musical score for Violin V, titled "V. GIGUE", consists of eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is heavily annotated with handwritten notes and performance markings.

- Staff 1:** Labeled "C.V" at the beginning. It features a melodic line with notes marked *i*, *m*, and *a*. Fingering numbers (2, 1, 0) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 2:** Continues the melodic line with notes marked *i*, *m*, and *a*. Fingering numbers (2, 4, 3) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 3:** Labeled "C.V" at the beginning. It features a melodic line with notes marked *i*, *m*, *a*, *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*. Fingering numbers (2, 4, 3) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 4:** Labeled "C.I" and "C.III" at the beginning. It features a melodic line with notes marked *a*, *m*, *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*. Fingering numbers (2, 3, 1, 4) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 5:** Continues the melodic line with notes marked *a*, *m*, *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*. Fingering numbers (1, 2, 4, 1, 1, 3) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 6:** Continues the melodic line with notes marked *a*, *m*, *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*. Fingering numbers (1, 3, 2, 4, 3, 0) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 7:** Continues the melodic line with notes marked *a*, *m*, *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*. Fingering numbers (4, 3, 1, 4, 3, 1) and dynamic markings (*p*) are present.
- Staff 8:** Continues the melodic line with notes marked *a*, *m*, *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*. Fingering numbers (4, 3, 1, 1, 0, 4, 1, 4, 0) and dynamic markings (*p*) are present.

C.V — C.III — C.II — C.I

C.IV — C.III

p *a* *m* *a*

p *i* *a* *m* *i* *m* *i*

m *a* *a*

C.II

This page contains ten staves of handwritten musical notation for guitar. The notation includes treble clefs, stems, and notes, with various annotations such as 'C.II', 'a', 'm', 'p', and circled numbers (1-5). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a guitar piece.

Handwritten musical score for guitar, page 11. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#) and includes various chords and fingerings. Handwritten annotations in pencil include chord names (e.g., C.VII, C.V, C.I, C.III, C.X, C.VI, C.V, 1/2 C.III), articulations (p, a, m, c, h, b), and fingerings (1, 2, 3, 4). The score is densely packed with notes and rests, with some measures containing triplets or other rhythmic patterns. The overall style is that of a personal practice or teaching manuscript.

ELOGIO DE LA DANZA

para guitarra

Clas. M127.6/B76 E5
Adquis.
Praced.
Fecha R-3.65

Maria Cortés Saldarã 1 - Lento

Leo Brouwer
(1964)

Lento (♩ ca. 60)

p *mp* *p* *molto* *mf* *crêsc.* *f*

(lasciare vibrare)

poco accel. *a tempo* *rubato*

mp cresc. 3 *f* *molto sonoro*

ARM.12

p legato *p stacc.* *f sub.* *p stacc.*

metálico nat.
(4) (5) (6)

f sub. *p eguale* *f* *p*

Tempo I

ff marc. *mf* *f*

sul tasto

pp *riten. 6* *a tempo nat.*

metàlico *ff* rit. **Allegro moderato** *stacc. sempre*

p *mf marc*

mp cresc. *f sonoro*

f *meno sonoro*

rall. e dim. *mp* *(più lento)* *p* *rall.* *pp* *ppp*

Lento (Tempo I) *mf sonoro* *mp* *più accel.*

rall. *mp sonoro* *p* *pp* *morendo ppp* *attacca*

... LA NACIONAL DE MUSICA ... BIBLIOTECA

II - Obstinato

p stacc.

ff molto marc.

p sub.

ff marc.

p stacc.

ff sub.

poco riten.

Vivace

golpe sobre *
el puente

(golpe)

f ritmico

sim.

pp sub.

p cresc. poco a poco

ff

* stroke on the bridge
Streich auf dem Steg

f ritmico

1 3 1 2

VB B VB B VB

1 3 1 0

2 1 3 1 0

6 2 4

breve

(secco)

f p

f Bliss.

4 1 2

1. v.

fff rasgueado

golpe

pizz.

p

3 1

sul pont.

metálico

(rasgu.)

golpe

golpe

rall.

a tempo

fp mf pp

4 3 2 4

(rasgu.)

2 0 3

4 3 2 1

rall.

dim.

3 2

3

Tempo I

p come prima

ff (metálica) marc.

p sub.

ff

p

(poco riten.)

Vivace (Tempo II)

golpe

pp sub. cresc. poco a poco

riten.

breve a tempo

(fff)

ff

In Sorrow's Wake

Andrew York

Adagio

⑥ to D

R.H. _____

H.12 H.12 H.19

VII _____

VIII _____

H.12
R.H.

R.H. VII

H.12 H.7

3 2 3 4 3 1 2 1 4 1 0 1 2 3 2

0 1 1 4 2 1 1 4 0 4 0 4 8 1 0 1 2 3 7

0 1 0 4 0 3 2 1 4 1 0 7

1 1 1 1 1 0 4 0 1 4 4 0 1 4

3 4 3 4 3 4 2 2 2 0 7

4 0 7 4 0 7 0 7 7 3

1. R.H. H.12 3 3 4 3

2. R.H. H.12 H.7 4 3 3 4 3 p

poco rit.

a tempo *cresc.* *cresc.*

Skeleton

Andrew York

Moderato

mp

H.7 H.12 H.7 H.7

H.7 H.12 H.7 H.12

H.7 H.12 H.7 R. H. H. 19

mf

poco rit. *a tempo* *mp*

H.7 H.7 H.12 H.7

Musical score for guitar, page 5. The score consists of ten staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *dim.*, *rit.*, *a tempo*, *mp sub.*, and *slower, freely*. Performance instructions include *tasto* and *sub.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Capo positions are marked as H.7 and H.12. A right-hand fingering (R.H.) is indicated as H.19. The score concludes with a double bar line and a circled number 2.

Hejira

Andrew York

♩. = Vivace

The musical score for 'Hejira' is written for guitar solo in 7/8 time, marked 'Vivace'. It consists of six staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a half-note rest, followed by a melodic line with accents and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff continues the melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third staff features a melodic line with accents and a piano (*p*) dynamic. The fourth staff includes a double bar line and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff ends with a *cresc.* (crescendo) marking. The sixth staff begins with a *pesante* marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are indicated throughout the score.

Musical staff 1: Treble clef, 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *pesante* is placed below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings of *f*, *mf*, and *f* are placed below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the staff.

Musical staff 7: Treble clef, 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings of *f*, *decresc.*, *rit.*, and *mp* are placed below the staff. The staff ends with a double bar line. Fingerings are indicated with circled numbers 2 and 0. A marking *H.12* is above the final note.

Pine Cove

Andrew York

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a tempo marking of $\text{♩} \approx 140$. The score consists of five staves of music. The first staff contains the initial melody and accompaniment, including a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the piece with various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 7) and a circled '3' indicating a triplet. The third staff features a first ending bracket labeled '1.' and includes fret numbers 0, 1, 2, 3, 4, 7, and 8. The fourth staff shows a second ending bracket labeled '2.' with fret numbers 7 and 8. The fifth and final staff includes fret numbers 3, 4, 7, 8, 12, and 13, with specific barre markings labeled 'H.7' and 'H.12' above the staff.

Musical staff with guitar fret numbers (0, 1, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 3, -3, 1, 4, 1, 1) and a trill mark 'III' above the notes.

Musical staff with a slur over a series of notes.

Musical staff with guitar fret numbers (7, 7, 7, 7, 0).

Musical staff with guitar fret numbers (7, 7, 1, 1, 2).

Musical staff with guitar fret numbers (3, 2, 7, 1, 3, 1, 4, 0).

Musical staff with guitar fret numbers (4, 1, 2, 1, 0, 3, 0, 3, 7, 0, 0).

The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp). The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *l.v.* (lento vivace). Specific techniques are marked with circled numbers: ①, ②, ③, and ④. A section of the music is marked with Roman numeral III. The score concludes with a fermata and a *mp* dynamic marking.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line. Dynamic markings include *decresc.*, *mp*, and *relax*.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line. A dynamic marking of *poco rit.* is present, followed by *a tempo*. A circled number 19 is written above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps, 8/8 time signature. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line.

Tufnell Park

Andrew York

Allegro *p m i p m i*

mp with clarity

mf

mp

cresc.

cresc.

sim.

Watercolor

Andante

Andrew York

flowing and sensitive

let ring

H.12

III

l.v.

poco rit.

H.12

V

The musical score consists of eight staves of music in G major, 8/8 time. The first staff features a melodic line with fingerings 2, 3, 3, 2, 1 and a triplet marked 'III'. The second staff includes a dynamic marking 'p' and a triplet. The third staff has a dynamic marking 'p' and a triplet marked 'II'. The fourth staff is labeled 'R. H. Harmonics H.12' and includes fingerings 4, 2, 1, 3. The fifth staff is labeled 'R.H. H.12' and includes fingerings 5, 4, 4, 3, 4 and a 'rit.' marking. The sixth and seventh staves continue the melodic and harmonic development. The eighth staff concludes with a 'rit.' marking and a final chord.

Quicksilver

Andrew York

Fast

VI

III

rit.

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is written in treble clef. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Slurs are used to indicate phrasing across multiple notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece is divided into sections: Section VI spans the first four staves, and Section III spans the last two staves. The final section concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

The Current

Andrew York

$\text{♩} = \text{Allegro}$

p mysterious

sim.

mf

mp

III

I

17

② ① *sim.*

④

②

④

decresc.

21

p

④ ⑤

rit. - - - - - *molto rit.* - - - - -

a Flavio Cucchi
CHANGING SHADOW

per chitarra
(1981)

Anthony SIDNEY

$\text{♩} = 72$

mf *mp* *delicato*

poco rit. *f* *3/2* *Accel.* *rall.* *espress.*

largo *mp simile*

a tempo *lentamente accel.*

ff *rapido*

drammatico f

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with various dynamics including *f* and *ff*.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The instruction *molto delicato come un sogno* is written below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The instruction *più animato* is written below the staff. Measure numbers 1/2 CIV, 1/2 CII, and 1/2 CII are indicated above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The instruction *più gioioso* is written below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The instruction *poco rall.* is written below the staff. Measure numbers CIV and CII are indicated above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The instruction *rall. molto delicato* is written below the staff. Measure number CIV is indicated above the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *mf* and *f*.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The instruction *accel. sostenuto* is written below the staff.

simile *mf* rall. lirico *mf* accel. rall.

The first staff of music features a melodic line with various articulations. It begins with a *simile mf* marking. The tempo then shifts to *rall. lirico*. A section of the music is marked *accel.* and includes fingering numbers 1, 2, 4, and 0. The piece concludes with a *rall.* marking.

rall.

The second staff continues the melodic development with a *rall.* marking. It features several slurs and a fermata at the end.

The third staff shows a melodic line with slurs and a fermata. It includes fingering numbers 1, 3, and 0.

con anima poco accel.

The fourth staff features a melodic line with slurs and a fermata. It includes fingering numbers 1, 2, 0, 1, 2, 1, and 0. The tempo is marked *con anima poco accel.*

mosso come una danza *mf*

The fifth staff begins with a *mosso* tempo marking and the instruction *come una danza*. It includes a *mf* dynamic marking and a slur. Fingering numbers 1, 4, 3, 1, 3, 4, 1, 3 are present.

The sixth staff continues the melodic line with slurs and a fermata. It includes fingering numbers 1, 3, 1, 3, 4, 1, 3.

rall. largo con forza

The seventh and final staff on the page features a melodic line with slurs and a fermata. It includes a *rall.* marking, followed by *largo con forza*. Fingering numbers 1, 3, 4, 1, 3 are present.

rall. *mf* *p* *velece sognante* *cresc.* *poco dim.*

i m i a m i a

molto rall. *più lentamente, antico misterioso*

rall.

deciso con forza *rapido* *staccato con forza* *CIV*

CIV

accel. *rall.* *delicato*

largo con espress. *mf* *accel.* *p* *rall.*

a m i *a m i*

vibr. C VII

vibr.

largo *accel. mp* *rall.*

cantato con passione

rall.

rall.

accel.

accel. lentamente con forza

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It features a series of chords and a long note at the end. The tempo marking *molto rall.* is centered below the staff.

molto rall.

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The tempo markings *delicato quasi rubato*, *poco accel.*, and *rubato lirico* are placed below the staff.

delicato quasi rubato *poco accel.* *rubato lirico*

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It features a complex melodic line with triplets and slurs.

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It contains a melodic line with a *ppp* dynamic marking.

ppp

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. The tempo marking *poco più mosso* is placed below the staff.

poco più mosso

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and a *deciso mf* marking.

deciso mf

musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. The tempo marking *rall.* is placed below the staff.

rall.



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
AAD



CONTEDESC I