

Universidad Nacional Autónoma  
De México

---

Escuela Nacional de Música

**OPCIÓN DE TITULACIÓN**

**Notas al programa**

Para obtener el título de:

**Licenciado**

**Instrumentista**

**Guitarra**

Presenta:

**JULIO ALEJANDRO LARA MONROY**

Asesores: Dra. Margarita Muñoz-Rubio y Lic. Jesús René Báez de la Mora



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*A mis padres Gabriel y Magdalena.  
Por su amor, apoyo y confianza.*

## Agradecimientos:

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mis padres Gabriel y Magdalena, de mis hermanas Gabriela y Magdalena y de mi amada Karen Martínez, compañera y guía en este viaje. También reconozco el apoyo de mi sobrino Eduardo Muñiz y su padre Eduardo Muñiz. A ustedes, mi familia, les agradezco infinitamente y les dedico para siempre cada nota que brote de mi alma.

A mi maestro Alfredo Roveló, por entender mi proceso y alentar mi esfuerzo.

A mis sinodales Margarita Muñoz, René Báez, Marco Iván López, Rodrigo Lara y Fernando Cruz por su tiempo y su compromiso.

Agradezco a mis maestros, a mis compañeros y a mis amigos de la Escuela Nacional de Música por compartir este camino. Les deseo éxito y felicidad.

La Universidad Nacional Autónoma de México es mi casa. Agradezco infinitamente su contribución al país y siempre que pueda estaré ahí para regresar algo de lo mucho que nos ha dado.

A todos aquellos que han compartido la música conmigo en algún momento, muchas gracias.

# PROGRAMA

Estudios (1-6)

Heitor Villa-Lobos  
(1887-1959)

Sonata No.1, *Las Campanas*  
(*Diálogos Criollos-Canción-Son*)

Ernesto García de León  
(1952- )

*Three Dances*  
(*Bagatelle-Saraband-Gigue*)

Andrew York  
(1958- )

## INTERMEDIO

*Libra Sonatina*  
(*India-Largo-Fuoco*)

Roland Dyens  
(1955- )

*El Decamerón Negro*  
(*El arpa del guerrero-  
La huida de los amantes por el valle de los ecos-  
Balada de la doncella enamorada*)

Leo Brouwer  
(1939- )

*Rain*

Nikita Koshkin  
(1956- )

Guitarra – Julio Alejandro Lara Monroy

## Introducción

El presente trabajo, contiene las notas al programa del concierto público que he preparado con motivo de mi examen profesional y con el cual obtendré el título de licenciado instrumentista en guitarra. Con este objetivo, y de acuerdo a las obras contenidas en el programa del concierto, he realizado una recopilación de información relevante sobre la vida de sus autores. Además, he incluido un breve análisis musical de cada una de las piezas, así como algunas sugerencias interpretativas dirigidas principalmente a los lectores que están familiarizados con la terminología propia de la notación musical y de la técnica guitarrística en general.

Con el objeto de facilitar la lectura, y debido al lenguaje especializado que me veo obligado a manejar en gran parte de este escrito, es oportuno advertir al lector sobre algunos recursos de lo que me he valido durante la exposición de los temas.

Utilizaré cuando lo crea necesario, la abreviatura cc. para indicar los compases a los que haga referencia en el texto o los que estén representados en imágenes. Del mismo modo, utilizaré combinaciones alfanúmericas cuando hablo de relaciones interválicas. Por ejemplo, 4as en lugar de cuartas ó 2as en lugar de segundas.

Se ha buscado que el presente trabajo tenga un formato y un diseño editorial lo más coherente y amigable posible. Sin embargo, es pertinente señalar que en lo referente a las imágenes que se han incluido, existen algunas diferencias de tamaño, forma y nitidez. Estas diferencias tienen su origen en el material consultado, el cual fue el único disponible para su digitalización en ese momento. He sido cuidadoso al respecto y estoy seguro que estos detalles no representan problema alguno para la correcta lectura y comprensión del contenido.

El principal objetivo que pretende cumplir este trabajo es ofrecer al lector una guía de carácter general que incluye los elementos más importantes contenidos en cada una de las obras del recital público, así como información útil sobre las biografías de sus autores. De este modo, espero contribuir a un acercamiento más completo y enriquecedor a la música del concierto.

Es mi deseo que la información y las sugerencias contenidas en este trabajo ayuden a otros músicos durante el arduo camino del perfeccionamiento técnico e interpretativo, sin embargo, debo advertir que dicho trabajo no pretende ser un estudio detallado de técnica instrumental ni un análisis musical minucioso o especializado. Para información más específica sobre estas obras y sus autores sugiero consultar la bibliografía que incluyo al final del documento, esperando que sea de ayuda para el lector.

Toda la música presentada en este trabajo fue escrita durante el siglo XX, época en la cual la guitarra, como instrumento, ya había ganado un lugar dentro del ámbito de la música de concierto. La guitarra consiguió entonces, mejorar su imagen a pesar de todos los prejuicios y a pesar de su reputación como instrumento “menor” debido a una limitada concepción sobre sus capacidades sonoras y expresivas. En el siglo XX, gracias al legado de figuras como Francisco Tárrega (1852-1909) y Andrés Segovia (1893-1987), la guitarra se presentó como un instrumento dignificado, maduro y de alta categoría.

El programa que a continuación se describe, refleja el momento de gran madurez que vivió la guitarra a partir del siglo XX, lo cual permitió a los compositores de este periodo desarrollar una línea estética propia, aprovechando el legado de sus predecesores y, al mismo tiempo, crear lenguajes auténticos y novedosos. Este hecho fomentó el planteamiento de nuevos paradigmas técnicos e interpretativos y, a la postre, la paulatina inclusión de la guitarra en círculos musicales distintos a los que la tradición guitarrística más ortodoxa la tenía relegada. En resumen, la

guitarra amplió por méritos propios su campo de acción y creación.

Cinco de los seis compositores que integran el programa, publicaron sus obras entre 1982 y 1998, es decir, a finales del siglo XX, a diferencia de Villa-Lobos cuya producción musical para guitarra comenzó a principios del siglo XX.

Uno de los aspectos que me parecen más interesantes de cada una de las piezas del programa, y que puede considerarse una característica común entre éstas, es aquel que nos permite agruparlas como piezas portadoras de un equilibrio estilístico basado en la convivencia de dos posturas complementarias. Por un lado, aquel proveniente de la tradición guitarrística formal y, por otro, aquel que impulsa la búsqueda por nuevos lenguajes y formas, valiéndose del uso de nuevas técnicas y recursos que han enriquecido un legado ya de por sí vasto.

El hecho de que casi todos los autores de este programa estén vivos y profesionalmente activos actualmente, me hizo reflexionar sobre la siguiente idea: el arte es una actividad humana cotidiana, creada por personas de carne y hueso, que habla al mismo tiempo de los compositores como individuos y de todos nosotros como especie humana. Pensar que la mayoría de los autores de estas obras sean artistas en activo, quienes aún comparten nuestro tiempo y nuestras inquietudes colectivas, me recordó que muchas veces tendemos a considerar que el arte es producto de individuos extraordinarios infinitamente lejanos a nosotros mismos y a nuestro modo de vida, separados de los demás por un don otorgado por un designio de orden superior. Sin embargo, al estudiar a estos compositores, investigar sobre su quehacer en nuestros días y verlos en videos (o incluso conocer a alguno personalmente, como es el caso del maestro Ernesto García de León), me ayudó a desmitificar el trabajo artístico, fomentando mi apropiación del mismo, haciéndolo así, más real. Pude sentirme parte de una generación creadora, que encuentra en la música un medio para el autoconocimiento y la plenitud espiritual.

A continuación presento los detalles de mi investigación.

## Capítulo 1

### Heitor Villa-Lobos

Todas las fuentes que he consultado a propósito de la vida del compositor brasileño, coinciden invariablemente en la siguiente idea: desde el comienzo de su carrera como compositor, ésta siguió un rumbo muy particular. La investigación biográfica de Milton Cross y David Ewen<sup>1</sup>, hace hincapié en el entorno y vivencias de Villa-Lobos durante su infancia, las cuales definieron su temperamento y su visión sobre el quehacer musical.

Villa-Lobos nació en Río de Janeiro en el año de 1887. Nunca recibió instrucción formal y prefirió obtener sus conocimientos bajo sus propios medios. Cuando tenía seis años recibió algunas lecciones de violonchelo y piano por parte de su padre, un músico aficionado. Más tarde hizo un breve e inútil intento de someterse a la disciplina del estudio en un conservatorio y trató de tomar lecciones de composición. Pero odiaba todo lo relativo a lección o que tuviera alguna semejanza con la enseñanza académica. A fuerza de ensayos y errores aprendió a tocar el piano y algunos instrumentos de viento. No encontró su más grande estímulo en los clásicos sino en la música popular brasileña. Cuando empezó a escribir música, fue en estilo popular. Tenía once años cuando falleció su padre y desde entonces su vida abandonó las reglas normales<sup>2</sup>.

En la disertación que el guitarrista Krishna Salinas realizó durante sus estudios de maestría en la Universidad Federal de Rio de Janeiro, que trata sobre los doce estudios para guitarra de Villa-Lobos<sup>3</sup>, se pone especial énfasis en la formación extra escolar del compositor. Ahí se afirma que Villa-Lobos dejó de concurrir a la

---

<sup>1</sup> CROSS, Milton y David Ewen, *Encyclopedia of the great composers and their music*, v. 3, trad. Cabrera Napoleón, editorial Compai general Fabril, Argentina, 1963, pp.235 – 239.

<sup>2</sup> *Idem*. p. 235

<sup>3</sup> <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?5835-Estudios-de-Villa-Lobos>, 6 de Noviembre de 2012, 23:28 hrs.

escuela para siempre y se ganó la vida tocando música popular en orquestas de restaurantes y teatros. Para llenar las grandes lagunas de sus conocimientos musicales, intentó estudiar en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro pero lo abandonó rápidamente. Se sintió más atraído por el lenguaje nacional y popular, el cual se refleja en sus primeras obras como los *Canticos Sertanejos*, una suite para orquesta escrita en 1909<sup>4</sup>.

Dean Frey, a través de un sitio web dedicado exclusivamente a la figura de Heitor Villa-Lobos<sup>5</sup>, contribuye a divulgar dos facetas muy importantes en la vida del compositor, las de investigador y pedagogo. Se sabe que entre 1910 y 1912 Villa-Lobos realizó un viaje a Barbados y al interior de Brasil donde conoció la música e instrumentos de las culturas originarias de dichos lugares. Esta experiencia marcaría toda su música a partir de entonces. En 1919, durante una gira por Sudamérica que realizó el virtuoso del piano Arthur Rubinstein, Villa-Lobos fue descubierto por vez primera ante los ojos del mundo extranjero. Rubinstein se sintió tan maravillado con la música de Villa-Lobos que utilizó su influencia en las esferas del gobierno brasileño hasta conseguir una subvención estatal para el joven compositor. Esto permitió que Villa-Lobos pudiera vivir y estudiar en París durante tres años. Sin embargo, Villa-Lobos prefirió aprovechar esta oportunidad para mostrar su peculiar estilo a los círculos musicales europeos más que preocuparse por aprender de ellos. Finalmente, decidió regresar a Brasil. Para la década de los años 30, Villa-Lobos había sido nombrado director del Departamento de Educación Musical de su país y en 1945 fue recibido en Estados Unidos como el músico más influyente de Brasil y su más grande compositor. Escribió alrededor de 1,500 obras. Toda su música se caracteriza por la tendencia a la improvisación, la síncopa, la variedad en la instrumentación, las formas no ortodoxas y la marcada influencia de la música folklórica brasileña. Sus obras más famosas se encuentran en dos formas de su propia creación: *Las Bachianas Brasileñas* y los *Choros*. Murió en Río de Janeiro el 17 de Noviembre de 1959.

---

<sup>4</sup> CROSS, Milton, *op. cit.*, p. 237.

<sup>5</sup> <http://www.villalobos.ca>, consultado el 7 de Octubre de 2005, 20:18 hrs.

Sin duda alguna, la vida de Villa-Lobos se puede resumir en una idea: vocación por la música. Representa para mí, un claro ejemplo de un ser humano que pudo aprovechar las herramientas que tuvo a la mano para desarrollar su talento de manera ejemplar. Uno de los aspectos más importantes de la vida de este autor es el hecho de que su contribución a la música trasciende el ámbito puramente académico o únicamente popular, es decir, logró integrar y enriquecer ambas tradiciones del conocimiento a través de su obra. Villa-Lobos concibió a la música como una actividad humana que se aprende en el mismo lugar en el que se disfruta, en la vida cotidiana, en las calles, los cafés, a través del trabajo y del estudio, producto de una necesidad de comunicación y creación del espíritu. El principal legado de Villa-Lobos a la música universal está en su visión integral de la música. Con Villa-Lobos, la teoría y la técnica fueron llevadas hasta lugares inexplorados como resultado de su constante búsqueda por distintos caminos hacia la expresión del alma.

### *Doce Estudios*

Heitor Villa-Lobos estudió la guitarra y compuso para este instrumento algunos años antes de conocer al virtuoso guitarrista español Andrés Segovia. Villa-Lobos dedicó a Segovia la mayoría de sus obras para guitarra en agradecimiento por su ayuda en el proceso de composición. El brasileño compuso esta serie de doce estudios para guitarra entre 1924 y 1929. Desde su publicación en París, bajo las ediciones Max Eschig en el año de 1953, esta obra se convirtió en material obligado de estudio del instrumento y se incluyó dentro de los programas de concierto de la mayoría de los guitarristas alrededor del mundo. Una segunda edición fue publicada en 1990 por la misma casa editorial francesa, la cual se encargó de editar la mayoría de las obras del compositor brasileño. Se han escrito numerosos libros, artículos, tesis y ensayos al respecto. Aprovecho la oportunidad

para hacer un reconocimiento al trabajo previo de Jesús Chávez<sup>6</sup> y de Luis Sánchez<sup>7</sup>, ambos colegas egresados de la Escuela Nacional de Música, cuyos trabajos han servido para nutrir el análisis musical que a continuación presentaré. Para este trabajo mencionaré los aspectos generales más importantes de los primeros seis estudios.

### Análisis Musical de *Doce Estudios*

#### *Estudio No. 1, Allegro non troppo.*

Está compuesto en la tonalidad de *Mi* menor, en un compás de cuatro cuartos y estructurado en grupos regulares de dieciseisavos durante 33 compases. Cada compás se toca dos veces con excepción del puente, la coda y el final. Es un estudio de arpeggios para la mano derecha construido a partir de una fórmula que sirve de modelo al posterior desarrollo de la pieza. Al mismo tiempo sucede una progresión de acordes en la mano izquierda. Utiliza acordes que requieren ser tocados en las seis cuerdas del instrumento. Cada compás está relacionado con una posición fija en la mano izquierda. El arpeggio comienza con las notas más graves, asciende hacia las agudas y luego regresa nuevamente a los graves. La pieza promueve la acción de todos los dedos de la mano derecha en sus correspondientes cuerdas, con excepción del meñique. Este modelo de sucesión de los dedos se repite durante casi todo el estudio como vemos a continuación:



Figura 1 (cc.1 y 2)

<sup>6</sup> CHÁVEZ, Jesús, *Notas al programa. Música para guitarra original y transcripción para obtener el grado de Licenciado Instrumentista Guitarra*, ENM, UNAM, México, 2007, pp. 4-32.

<sup>7</sup>SÁNCHEZ, Luis Ángel, *Notas al programa*, ENM, UNAM, México, 2010, pp.79-95.

He usado la digitación propuesta, sin embargo, he encontrado otra digitación que en mi caso, ha resultado más efectiva, pues me ha permitido tocar el arpeggio en forma más ágil, experimentar con el volumen y el color, así como acentuar correctamente los tiempos fuertes. Esta digitación está basada en la técnica de figueta y se ejemplifica con la siguiente imagen:

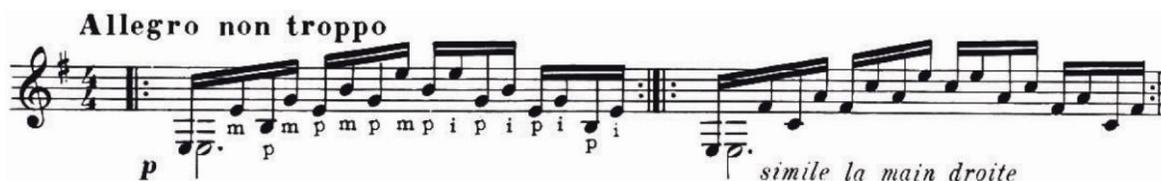


Figura 2 (cc.1 y 2)

Desde el punto de vista formal, este estudio puede ser clasificado como un preludio con una sección sin tema aparente. El propio Villa-Lobos en un manuscrito firmado en París en 1928 lo intitula *el estudio con denominación de Preludio*<sup>8</sup>. Puede ser dividido en 6 secciones como se muestra en el siguiente cuadro:

Estudio 1 – <i>Allegro non troppo</i>						
Parte	A	B	Puente	C	Coda	Final
Compases	1 al 11	12 al 22	23 al 24	25 al 30	31 al 32	32 al 33
Tonalidad	<i>Mi</i> menor					

En la sección A, a partir del tercer compás, se observa una evolución armónica sobre un movimiento cromático ascendente del bajo. Durante la sección B, la nota *Mi* del bajo y el *Mi* de la primera cuerda suelta se mantienen cada uno como nota pedal. Al mismo tiempo, la mano izquierda realiza un movimiento paralelo cromático-descendente desde una posición fija en el traste X hasta la posición del traste I.

<sup>8</sup> <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?5835-Estudios-de-Villa-Lobos>, consultado el 6 de Noviembre de 2012, 23:28 hrs.

Figura 3 (cc. 12 al 22)

Desde la mitad del compás 24 al compás 25 termina la posición fija y la pieza continúa con unas apoyaturas ligadas a las notas del acorde. Estas apoyaturas hacen que se desplace la mano izquierda a lo largo del mástil de la guitarra, desde el traste doce hasta llegar de nuevo a la marcha armónica con la que dio inicio la pieza. En la coda, se utilizan armónicos naturales en la cuerda 1, 2, 3 y 5. La pieza finaliza con un acorde de *La* menor con séptima (*Am7*) y otro de *Mi* mayor con sexta (*E6*).

M. R. 6679<sup>(1)</sup>

Figura 4 (cc. 26 al 33)

Recomiendo variar el pulso ocasionalmente para enfatizar el cambio entre una sección y otra. El sonido que elegí utilizar en la mayor parte de la pieza es aquél que se produce al tocar con la mano derecha entre la boca del instrumento y el puente. Esto permite aprovechar la tensión natural de las cuerdas, libera de tensión a la mano derecha y permite un arpeggio ágil y ligero. En el puente, recomiendo el uso los dedos 1 y 2 de la mano izquierda para la sección de las apoyaturas. Para los acordes finales, propongo un sonido dulce que se desvanezca lentamente por medio del recurso del *ritardando*.

### Estudio No. 2, Allegro

Está escrito en la tonalidad de *La* mayor y en un compás de cuatro cuartos. Su estructura rítmica se basa en grupos regulares de dieciseisavos con excepción de dos grupos de tresillos que preceden el final. Cada compás se repite dos veces con excepción de los compases 10, 11 y 12. Es un estudio de arpeggios con extensiones de hasta tres octavas y combinación de ligados. Se puede dividir en dos partes, las cuales nombraremos A y A'. La parte A abarca desde el compás 1 hasta el compás 9; La parte A' comienza en el compás 13 y termina en el compás 25. Entre ambas partes, aparece una sección de enlace a lo largo de tres compases. Esta sección es, a grandes rasgos, un pasaje escalístico que va hacia los agudos en primera instancia y después regresa a las notas graves. Posteriormente, los arpeggios sobre el acorde de tónica del compás 13 nos conducen al final.

Estudio 2 – <i>Allegro</i>				
Partes	A	Puente a A'	A'	Sección final
Compases	1-9	10-12	13-25	26-27
Tonalidad	<i>La</i> mayor			

La primera sección abarca los compases 1 al 9, cada compás se relaciona con un acorde. Los arpeggios se tocan primero ascendente y luego descendente.



Figura 5 (cc. 1 y 2)

La segunda sección comprende del compás 13 hasta el 25. Los compases 13 y 14 son iguales al 1 y 2 respectivamente, éstos representan una reexposición del

arpeggio inicial pero con un desarrollo distinto. Al final, encontramos un efecto de armónicos <sup>9</sup>.



Figura 6 (cc. 23 al 27)

Este estudio desarrolla principalmente la habilidad técnica de la mano izquierda. Es recomendable buscar una digitación personal que evite en la medida de lo posible el uso de cejilla durante la construcción de los acordes. De esta manera es posible reducir la fatiga que provocan estas posiciones y así permitir una ejecución más ágil. Considero importante establecer un patrón con mínimas variaciones para el arpeggio de la mano derecha, con una sonoridad que tienda a lo brillante. En la sección del puente, el pulso puede variar para enfatizar el regreso a los arpeggios. Del mismo modo, en el compás final, recomiendo disminuir el *tempo* y destacar los acordes del compás 27.

### *Estudio No. 3, Allegro moderato*

Compuesto en la tonalidad de *Re* mayor, en compás de tres cuartos y escrito en un esquema métrico casi exclusivamente de grupos de dieciseisavos. De manera muy similar a los estudios anteriores, cada compás se toca dos veces y este modelo se mantiene durante toda la pieza. Es un estudio fundamentalmente constituido por ligados ascendentes y descendentes en la mano izquierda. Se

<sup>9</sup> Se logra al colocar un dedo de la mano izquierda sobre alguna cuerda a la altura de la barra de metal que divide un traste de otro. La cuerda no es presionada de la forma habitual, sino que sólo es rozada al momento de ser pulsada. Inmediatamente, se retira el dedo para permitir que el sonido se mantenga hasta que la cuerda deje de vibrar.

podría decir que el estudio está basado en variaciones de un motivo que aparece en el primer compás con puntos de apoyo localizados en los compases 1, 6, 9, 15 y 17, todos ellos en el acorde del primer tiempo. Entre los compases 19 y 23 existe una sección rítmica que presenta un esquema doble. Por un lado, el ritmo de octavos y dieciseisavos, y por el otro, el *ostinato* de los bajos, confiere una característica estática en cuanto al desenvolvimiento melódico observado en el resto del estudio. El número tres es catalogado como uno de los estudios de mayor nivel de dificultad. Esta pieza obliga al intérprete a utilizar posiciones fijas y al mismo tiempo a realizar ligados ascendentes y descendentes en la mano izquierda, ambos recursos exigen el empleo de mucha energía para mantener presionadas las cuerdas de las posiciones fijas, y al mismo tiempo, fomenta el desarrollo de la independencia en los dedos que realizan los ligados. El guitarrista debe conseguir que los acordes mantengan su duración, sin importar lo complicado que resulte la ejecución de las notas ligadas. Además, desarrolla la extensión de la mano izquierda a través de posiciones extendidas. Es un estudio muy completo, pues su práctica ayuda a desarrollar fuerza, elasticidad y condición física en el guitarrista. En este estudio se escucha un tratamiento armónico distinto al estudio anterior. Con el uso de acordes con quinta disminuida, de séptima mayor y de sexta menor, Villa-Lobos experimenta con el color armónico.

Estudio 3 – <i>Allegro moderato</i>					
Sección	A	B	C	D	E
Compases	1-9	10-14	15-18	19-23	24-30
Tonalidad	<i>Re mayor</i>				

Durante los primeros compases del estudio, en el primer tiempo de cada compás, la pieza nos pide tocar un acorde, mismo que para los tiempos dos y tres, se arpeggiará a manera de apoyaturas en las notas reales.



Figura 7 (cc.1 y 2)

Del compás 9 al 10, presenta apoyaturas a las notas del acorde *Si* menor.



Figura 8 (cc. 9 y 10)

El compás 15 está construido por apoyaturas y un dibujo rítmico melódico similar a los compases 1 y 9, también presenta una cadencia a *Mi* menor.



Figura 9 (cc. 15 al 18)

A partir del compás 19, las frases se caracterizan por tener apoyaturas repetidas en las notas reales de los bajos a manera de progresión. En la última parte se presenta un regreso al motivo del primer compás que desemboca en una frase de carácter conclusivo en el compás 30.

Figura 10 (cc. 19 al 30)

Debido a las posiciones extendidas que exige este estudio, recomiendo poner especial atención en el lugar en el cual los dedos de la mano izquierda presionan las cuerdas. Para lograr un sonido limpio, los dedos deben presionar la cuerda en el sitio más cercano al traste superior contiguo, es decir, al traste siguiente más cercano al puente del instrumento. Es importante mantener la acentuación en las primeras notas de cada compás y destacar la melodía de las notas graves.

#### *Estudio No. 4, Un peu modéré.*

Compuesto en la tonalidad de Sol mayor y escrito en compás de 3/4. En este estudio, Villa-Lobos exploró la riqueza armónica de la guitarra a través de interesantes cadencias y modulaciones sin preparación. Es el primer estudio donde aparecen cambios de compás. Villa-Lobos explora la ejecución de acordes repetidos sobre un patrón rítmico de dieciseisavos. Predominan los acordes de

cuatro notas para utilizar los dedos pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha. Aparecen reguladores dinámicos que permiten aplicar una variación de intensidad muy amplia durante la repetición obstinada de los acordes.



Figura 11 (cc. 1 al 5)

Las fórmulas de compás escritas en este estudio son: 2/4, 3/4, 4/4, y 5/4.

Podemos representar la estructura del estudio de la siguiente manera:

Estudio 4 – <i>Un peu modéré</i>							
Sección	A	B	Puente	A1	A2	A3	Coda
Compás	1-7	8-14	15-24	25-37	38-45	46-53	54-65
Tonalidad	Sol mayor						

Durante la parte A, B y el puente, encontramos acordes de séptima de dominante, de séptima mayor y disminuidos. Posteriormente, con un pedal en la nota La, se presenta otro dibujo melódico, con acordes de séptima mayor y con sextas paralelas entre el bajo y la soprano, así como un pedal de Si en la voces intermedias de los tres últimos compases de esta frase.

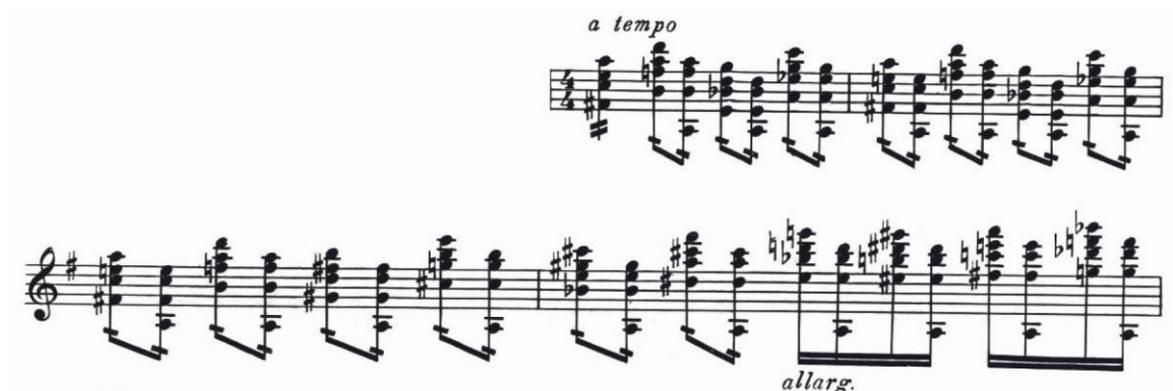


Figura 12 (cc. 11 al 14)

En la parte que nombramos como A1 encontramos un regreso a la progresión inicial. Posteriormente, durante las secciones A2 y A3 se desarrolla una variación del tema inicial con un pedal en la nota intermedia de *Re*. A partir de la sección A3 ejecutaremos con la mano derecha ataques en cuerdas intercaladas, mientras mantenemos la mano izquierda en la misma posición fija.

The musical score consists of three staves. The first staff shows a sequence of chords in the left hand, with a dynamic marking of *mf* and the tempo marking *a tempo*. The second staff begins with a *rall.* marking and a *ff* dynamic, followed by a *Grandioso* section with *mf* dynamics. The third staff continues the *Grandioso* section with *ff* dynamics. The piece ends with a final chord.

Figura 13 (cc. 38 al 48)

Comenzando con el primer acorde del estudio, la última fase cumple la función de coda. En esta sección se pide un pedal de *Re*. A finalizar éste, aparece un pedal de tónica (*Sol*).

Figura 14 (cc. 54 al 65)

Al ser éste un estudio de acordes, será importante que todas las notas que los conforman, tengan una sonoridad e intensidad similar en el plano sonoro. El respeto a las indicaciones dinámicas de la partitura, ayudarán a evitar que el *ostinato* rítmico de la mano izquierda se vuelva mecánico y tedioso. Recomiendo una sonoridad intermedia que se logra tocando con la mano derecha entre la boca y el puente del instrumento.

#### *Estudio No. 5, Andantino*

Compuesto en la tonalidad de *Do Mayor*. Escrita en compás binario y en grupos de dieciseisavos. Este estudio es polifonía a tres voces de carácter modal. Esta pieza obliga a mantener el motivo inicial mientras la melodía se desarrolla tanto en las notas agudas como en el bajo. Estructuralmente consta de dos secciones separadas por un cambio de *tempo* (*poco meno*).

Los compases 1 al 16, están contruidos en modo frigio sobre *Mi*. En el compás 3 aparece en la voz superior una línea melódica con una cualidad rítmica diferente.

En el compás 5, la voz del bajo aparece creando una libre interacción entre los tres elementos, cada uno la voz que le corresponde. Sobre estos tres elementos será desarrollado el estudio, irá variando, repitiéndose, aumentando el ritmo, combinando las ideas y enfatizando rítmicamente el movimiento.

Figura 15 (cc. 1 al 9)

En la introducción se propone el siguiente *ostinato*:

Figura 16 (cc. 1 y 2)

En los compases 19 y 20, la melodía sigue manifestándose en modo *Mi* frigio pero, ahora acompañada por el quinto grado, el cual genera una sonoridad impregnada por un color del modo locrio. Durante el compás 20 y hasta el 23, la figura de acompañamiento obstinado dibuja una escala cromática para llegar a *Mi* menor. Del compás 31 al 33 aparece en el bajo una aumentación del tema inicial pero ahora en *La* menor y termina en *Mi* menor en los compases 34 y 36.



Figura 17 (cc. 31 al 33)

La sección del compás 37 al 45 funciona como puente que incluye giros del primer tema. A partir del compás 46 se presenta la sección final con diversos acordes cromáticos, cuya función es el acercamiento a la tonalidad de *Do* mayor, a la que se arriba al compás 55. Nuevamente, aparece una aumentación del motivo en los compases 57 y 58, con el acompañamiento original pero ahora con pedal de tónica.

Figura 18 (cc. 57 al 65)

Este estudio desarrolla el control del volumen para así destacar el plano melódico del plano del acompañamiento.

El *ostinato* melódico de los primeros compases, deberá ser tocado con una digitación que permita mantener una sonoridad similar durante toda la pieza. Recomiendo tocar las notas *Sí*, *La* y *Sol* en la segunda cuerda, y las notas *Fa* y *Mi* en la cuarta cuerda. La sonoridad dulce me parece la más apropiada para este

estudio. Es importante destacar el contrapunto que aparece ocasionalmente en la voz grave y posteriormente en la aguda.

*Estudio No.6, Poco Allegro*

Compuesto en tonalidad de *Mi* menor. Rítmicamente hablando, está construido en una sucesión de octavos sobre un compás binario. El estudio consiste básicamente en una repetición de una idea simple con variaciones introducidas en cada sección. El estudio está escrito para la práctica de la ejecución de acordes con cambios rápidos de posición y de destreza de la mano izquierda. La estructura rítmica está influenciada por el tango argentino y, por lo tanto, el ritmo es sincopado, característica que es más notoria en las notas graves. Muchos de los acordes se logran transportando una misma posición de la mano izquierda a lo largo del mástil.

La estructura de esta pieza puede representarse de la siguiente manera:

Estudio 6 – <i>Poco Allegro</i>					
Partes	A	A1	B	B1	Coda
Compás	1-18	19-27	28-45	46-54	55-60
Tonalidad	<i>Mi</i> menor				

En un inicio se presenta una frase en la que hay un acorde de seis notas contra tres acordes de cuatro notas. La resolución técnica en el instrumento más utilizada es aquella en la cual el primer acorde se toca rasgueando las seis cuerdas con el dedo pulgar y los tres acordes siguientes se tocan con los dedos pulgar, índice, medio y anular, ya que en la partitura no existe una digitación propuesta.

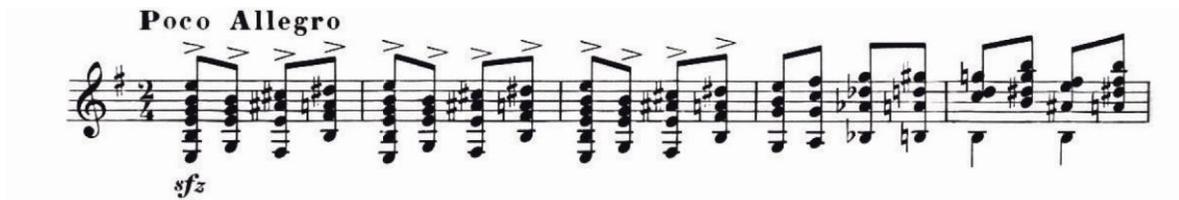


Figura 19 (cc. 1 al 5)

Toda la primera parte se encuentra armonizada con diferentes acordes de séptima disminuida y pedal de tónica, así como de dominantes y tónicas de *Do sostenido mayor*, *Si mayor*, *Sol mayor*, *Fa mayor* y *La menor*, a manera de puente para regresar al inicio.

Durante la sección A1 se retoma el inicio del tema original. Posteriormente, se modifica la figura melódica a manera de progresión, ahora con acordes de séptima disminuida que llevan a otra progresión en la tonalidades de *Fa mayor*, *Mi bemol mayor*, *Re bemol mayor*, *Si mayor* y *La mayor*.

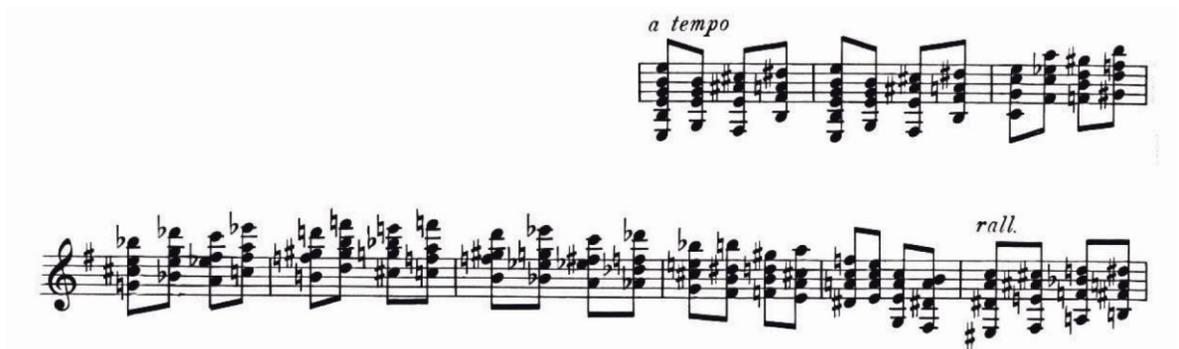


Figura 20 (cc. 19 al 27)

Durante las secciones B y B1 podemos hablar de una variación rítmica del motivo original. Esto implica la utilización del recurso guitarrístico que consiste en pulsar con los dedos índice, medio y anular de la mano derecha, las cuerdas 1, 2, 3 y 4 (según se requiera) contra una nota en el bajo utilizando el dedo pulgar.

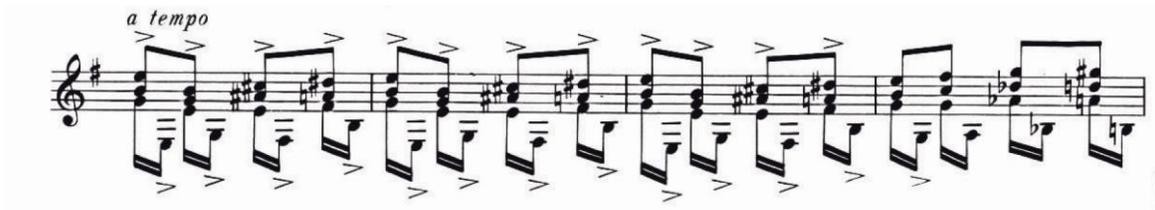


Figura 21 (cc. 28 al 31)

Durante la coda encontramos la repetición de los primeros acordes de la sección A y la variación rítmica de la sección B.

Figura 22 (cc. 55 al 60)

Recomiendo que el acorde de *Mi* menor con el cual inicia el estudio y sus repeticiones posteriores en los cc. 2 y 3, sean rasgueados con el pulgar hacia las notas agudas y con intensidad *forte*. Los acordes subsecuentes deberán ser acentuados, poniendo especial atención en establecer el *tempo* de la pieza durante esta sección. Será muy importante el juego dinámico que el intérprete logre imprimir al estudio. De igual importancia será el respeto a las variaciones de *tempo* indicadas en la partitura, la cuales dotarán a la pieza del carácter vivo y gallardo que requiere esta obra. En la parte final, recomiendo pulsar las notas de los armónicos naturales, en la parte de las cuerdas más cercana al puente del instrumento. De ese modo lograremos una sonoridad clara y contundente del final de la pieza.

## Capítulo 2

### Ernesto García de León

Nació en Jaltipán, Veracruz en el año de 1952. Inició su actividad como guitarrista y compositor de manera autodidacta. Posteriormente viajó a la ciudad de México para iniciar la licenciatura en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En esta ciudad tomó cursos de guitarra con Manuel Barrueco (1952-), Abel Carlevaro (1916-2001) y José Luis Rodrigo (1942-). Estudió armonía con María Antonieta Lazcano, mientras que Juan Antonio Rosado (1922-1993) lo instruyó en lo referente al pandiatonalismo<sup>10</sup>, la dodecafonía libre y otras técnicas compositivas. Asistió a un curso de composición impartido por Leo Brouwer (1939-). En 1978 se graduó como guitarrista en la *Royal School of Music* de Londres y continuó con su preparación musical en Italia, Francia y España. Actualmente reside en México.

Se ha presentado en numerosos eventos y festivales nacionales e internacionales entre los que destacan el encuentro guitarrístico *A seis cuerdas* en la Ciudad de México, patrocinado por la Fundación Rockefeller, la Fundación Cultural Bancomer y el FONCA (México). Ha recibido el premio de musicología *Casa de las Américas* de La Habana (Cuba) y la *Rassegna di Nuova Musica* en Macerata (Italia). Su obra musical ha sido publicada bajo la firma de las ediciones Michael Lorimer de Mel Bay Publications Inc., y se han editado varios discos con su obra. Desde 1984 es miembro de la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) con sede en Nueva York.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Término sugerido por García de León que consiste en iniciar una pieza sin alteraciones en la armadura para poder manejar y en su caso enriquecer la estructura armónica con libertad.

<sup>11</sup> Entrevista publicada en [http://arts-history.mx/de\\_hito\\_en\\_hito/garcia.html](http://arts-history.mx/de_hito_en_hito/garcia.html), consultado el 15 de Junio de 2010, 22:00 hrs.

### *Sonata No. 1, Las Campanas*

La obra fue terminada en 1982 y estrenada en ese mismo año por Marco Antonio Anguiano (1951-2000). Está dedicada al guitarrista mexicano Miguel Limón y es la primera de una serie de cuatro sonatas escritas para guitarra solista. La obra se divide en tres movimientos.<sup>12</sup>

#### Análisis Musical de *Sonata No.1, Las Campanas*

##### *Diálogos Criollos*

El primer movimiento, compuesto en forma sonata y titulado *Diálogos Criollos* es un *allegro* escrito en un compás de 3/8 que por momentos se alterna con otro de 2/8 dando como resultado una inestabilidad rítmica deliberada. El lenguaje de la pieza es claramente atonal o, como lo define el mismo García de León; pandeatonal. La obra está fuertemente influenciada por la música popular mexicana y muy especialmente del son veracruzano.

Durante la exposición, se presentan dos temas contrastantes entre sí, A y B. El primer acorde que utiliza el compositor, está integrado por la notas *Mi*, *La#* y *Si*. Este elemento sienta la base de la construcción de la mayoría de los acordes usados durante toda la obra. El tema A abarca los compases 1 al 23, estableciendo su centro tonal en la nota *La*. El motivo inicial del tema está formado por dos dieciseisavos seguidos de un cuarto, estas notas forman en el bajo un intervalo de cuarta descendente. Este motivo será utilizado reiteradamente a lo largo del movimiento. En el segundo compás dicho motivo aparece de nuevo, esta vez en forma de acordes rasgueados con direcciones opuestas sobre un acorde por cuartas.

---

<sup>12</sup> Michael Lorimer, *Ernesto García de León: collected Works*, volume I, Adela publishing, NY, 2002, p. 28.

Inicio del tema A.



Figura 23 (cc. 1 al 6)

El tema continúa en una escritura a dos voces donde la voz superior esboza la melodía (utilizando principalmente el intervalo de 4ª) en tanto que la inferior sólo provee un bajo de soporte. La división de esta melodía se consigue por medio de semifrases bien delimitadas de dos y, en ocasiones, de tres compases, que llevan a un desenlace sobre las notas *La* y *Si* ejecutadas en armónicos. En esta sección del movimiento es notoria la alternancia de compases de 3/8 y 2/8, predominando el primero de ellos. En los tres últimos compases de esta sección se encuentra un acorde de *La* mayor en segunda inversión con notas agregadas que modifican su sonoridad. El acorde es finalmente ejecutado con la técnica de tambora<sup>13</sup>.



Figura 24 (cc. 19 al 22)

La siguiente sección que comprende el puente para pasar al tema B abarca los compases 24 al 50. El puente retoma los primeros cuatro compases del tema A de forma literal y tras una breve escala se inicia una frase donde las voces avanzan cerrándose en movimiento contrario con ritmos sincopados.

<sup>13</sup> Recurso guitarrístico que permite tocar una o más notas percutiendo las cuerdas con la mano derecha a diferencia del pulsado tradicional con los dedos.

Esta frase es concluida con una melodía que utiliza las notas *Mi*, *Si* y *La#* (anteriormente citadas) de manera ascendente en la voz superior seguida por acordes por quintas y segundas agregadas. A continuación, la misma frase sincopada es repetida, transportándose una quinta y luego una cuarta ascendentes con respecto del modelo original. El puente termina con acordes por quintas y segundas agregadas.

Figura 25 (cc. 30 al 49)

El primer tema es vivo y rítmico mientras el segundo es melódico y lírico.

Inicio del tema B:

Figura 26 (cc. 50 al 55)



## Inicio del Desarrollo



Figura 28 (cc. 100 al 107)

La voz superior retoma la línea descendente que apareció en el puente. (cc. 39 al 46). Tras unos acordes rasgueados y una breve escala aparece un *ostinato* utilizando el motivo rítmico inicial, mientras que la melodía descendente del puente es retomada en la voz inferior. A partir del compás 119 surge una alternancia entre acordes rasgueados y arpeggios que conducen en el compás 127 a otro *ostinato* de diez compases, utilizando la misma rítmica del motivo anterior, pero con notas diferentes y una nueva melodía en la segunda voz. De los compases 137 al 148 aparece una sección basada en la melodía de los compases 18 y 19.

Esta melodía es alternada con acordes rasgueados siguiendo el motivo inicial. En los compases 149 al 151 se retoma el material del compás 68, aunque los acordes están conformados por notas distintas. Después aparece una escala descendente (con las notas de la escala de *La* mayor) que conduce a la reaparición de la primera frase del tema B a partir del compás 155; en esta ocasión la melodía es acompañada por acordes al inicio de cada compás. En los compases 163 al 168 se repiten de forma literal los compases 94 al 99 (excepto el último compás) y la sección del desarrollo concluye con los cuatro compases finales del tema B y un último acorde con 2as menores agregadas que sirve de punto de apoyo para iniciar con la reexposición.

La reexposición del tema A anuncia el final del movimiento concluyendo con una variación del tema B. Este movimiento se caracteriza por el uso de acordes rasgueados a la manera de la jarana veracruzana. El uso del intervalo de segunda

menor en la mayoría de los acordes es un recurso que el compositor utilizó para evocar la sonoridad del tañido de las campanas.

La reexposición inicia en el compás 173. La reaparición del tema A ocurre sin variaciones, así como también una parte del puente hasta el compás 207 (que equivale al compás 35 de la exposición). A partir del compás 209, el puente es prolongado seis compases, finalizando con un acorde repetido equivalente al que aparece en la exposición (con excepción del bajo, las otras notas son transportadas una cuarta ascendente).

El tema B inicia en el compás 215 y es transportado una quinta descendente teniendo como centro tonal la nota *La*. Este hecho se asocia con la tradición de la forma sonata clásica de presentar en la reexposición el segundo tema en la tonalidad principal. La reexposición del tema B respeta la cualidad de todos los intervalos y finaliza en el compás 231 aunque el acompañamiento de la melodía es realizado de forma distinta. Una muy breve coda sigue al tema B utilizando el motivo inicial de acordes y terminando con la nota *La*.

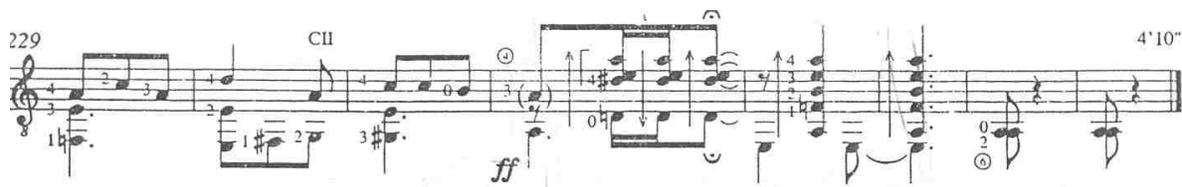


Figura 29 (cc. 229 al 236)

### *Canción*

El segundo movimiento titulado *Canción* es lento y de estructura ternaria. En éste se pueden identificar claramente dos secciones complementarias. La sección A escrita en *Do* mayor y en compás de 3/4 se caracteriza por una melodía en la voz aguda acompañada por un contrapunto en la voz grave, mientras que la sección B

escrita en *Mi* mayor y en un compás de 2/4, toma el papel de pasaje instrumental en la canción, dando mayor importancia al desarrollo armónico. Se inicia con un motivo anacrúsico de dos octavos y una blanca que aparecerá reiteradamente en toda la sección A. Es posible contar cuatro frases bien delineadas que abarcan los compases 1 al 8, 9 al 16, 17 al 25 y 26 al 33. Es interesante apuntar que ninguna de las frases se repite igual, aunque ellas se encuentran íntimamente relacionadas por el material motivico utilizado. La primera frase presenta una melodía *cantabile* en la voz superior mientras que en la inferior aparece un contrapunto que complementa rítmicamente a la melodía durante los primeros cuatro compases. Cabe mencionar que indirectamente se encuentran entre las dos voces las notas *La#*, *Si* y *Mi* con las que empieza el primer movimiento.

Melancolico (♩ = ca. 72)

*mp*

*sempre legato*

*rall.*

Figura 30 (cc. 1 al 7)

A continuación, el acompañamiento tiene un carácter más armónico finalizando con una serie de acordes. Toda la segunda frase tiene una escritura contrapuntística a dos voces casi completamente. El motivo rítmico inicial se presenta constante, hasta que en los compases 12 y 14 el compositor utiliza un cambio de compás a 4/4, haciendo así una ligera variación rítmica.

8 *cantando siempre*  
*mf*

12 CII *amorosamente* CII

15 *rall.*

Figura 31 (cc. 8 al 16)

La tercera frase es la que presenta más cambios en relación a las anteriores. La densidad de los acordes del acompañamiento aumenta al agregar notas e intervallos de segunda. El clímax de esta sección es alcanzado al final de esta frase por la densidad armónica.

*dolce*

20 CII *rall.* CII

25

Figura 32 (cc. 17 al 25)

La última frase emplea en la melodía el motivo rítmico inicial casi en su totalidad siendo complementado con un contracanto. La sección finaliza en un acorde de *Mi* mayor con sexta agregada.

Figura 33 (cc. 26 al 34)

La sección A es una parte eminentemente melódica que canta en todos los registros exigiendo lirismo y fluidez en la interpretación. El desarrollo de la melodía se vale del recurso de la anacrusa para generar unidad y cohesión de las frases. Estas frases se van haciendo más consonantes conforme transcurren los compases y se acercan a la siguiente sección. Este segundo movimiento está fuertemente influenciado por la canción popular mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX<sup>14</sup>, sin embargo, el tratamiento armónico del autor, quien recurre al cromatismo y a los acordes por cuartas, evita la alusión literal a dichas influencias durante la sección A.

Durante la sección B, se utiliza la armonía diatónica tradicional desplegada horizontalmente a través de dieciseisavos ininterrumpidos. Esto provoca que el discurso musical previo y posterior resulte más ligero y más cercano al concepto de canción que tradicionalmente ha prevalecido en México. *Canción* contrasta con los otros movimientos de la obra por su marcado carácter tonal, que pretende evocar la canción mexicana de principios de siglo XX.

<sup>14</sup> LORIMER, Michael, *Ernesto García de León: collected Works*, v. 1, New York: Adela publishing, 2002, p. 28.

La sección B está escrita en la tonalidad de *Mi* mayor. Un nuevo motivo es introducido en esta sección. Inicia con una frase en los cc. 34 al 42. La melodía está colocada en la voz superior mientras que una voz intermedia realiza un contrapunto. Otra voz inferior lleva notas largas que funcionan como bajos que brindan soporte. La frase termina con un arpeggio basado en el acorde de *Mi* mayor.

The image shows a musical score for a piece titled "Lejano y triste". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It consists of three staves of music, numbered 34, 37, and 40. The first staff (measures 34-36) is marked "pp" and "dolce". The second staff (measures 37-39) is marked "p" and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled "2". The third staff (measures 40-42) is marked "mp" and "sonoro", and includes the lyrics "p i m a m i" above the notes. The score features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with long, sustained notes. The piece concludes with a chord arpeggio.

Figura 34 (cc. 34 al 42)

La siguiente frase abarca los compases 44 al 50 y tiene una función armónica sobre los grados IV, V y I con segundas agregadas que confirma el centro tonal.

The image shows a musical score for Figure 35, covering measures 43 to 50. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 44 and contains four measures of music. The second system starts at measure 48 and contains three measures of music. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include 'p sub.' (pianissimo) and 'rall.' (rallentando).

Figura 35 (cc. 43 al 50)

Ambas frases son repetidas literalmente en los compases 51 al 67 y a partir de aquí se agrega un apéndice modulante que se prolonga hasta el final de esta sección que hace las veces de puente para retomar la sección A, la cual se repite literalmente.

The image shows a musical score for a piece in G major, measures 72 to 88. The score is written in a single system with four staves. The first staff (measures 73-75) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8-3/4 time signature. It includes dynamics like *p* and *mp*, and performance markings such as *a tempo* and *poco rall.*. The second staff (measures 76-79) continues with dynamics *p* and *mf*, and includes a *ten.* marking. The third staff (measures 80-83) features a *mp* dynamic and a *ten.* marking. The fourth staff (measures 84-88) begins with the instruction *Poco mosso liberamente*, followed by *rall. poco a poco*, and ends with *D.C. al fin*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 36 (cc. 72 al 88)

### Son

La Sonata termina con un movimiento intitulado *Son*, el más dinámico de los tres. Está escrito en *Do* mayor y en un compás de 6/8-3/4; ésto es aprovechado por el compositor para hacer uso abundante de la hemiola<sup>15</sup>, cualidad rítmica característica de los sones veracruzanos. La forma corresponde a un *rondó* con estructura ternaria muy libre, casi como una improvisación. La exposición inicia

<sup>15</sup> Recurso rítmico que consta de dos compases de tres tiempos (como el compás de 3/4, por ejemplo) ejecutados como si fuesen tres compases de dos tiempos (como el de 2/4). Al ejecutarlos alternadamente da como resultado el patrón rítmico de 1-2-3, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2, etc. Otra manera de analizarlo es como la alternancia entre un compás de 6/8 (1-2-3, 1-2-3) y un compás de 3/4 (1-2, 1-2, 1-2).

con la presentación del estribillo que se alterna con seis coplas contrastantes entre sí. Cabe mencionar que este movimiento comienza con un acorde formado por las notas *Mi*, *La#* y *Si*, mismo que es utilizado en los dos movimientos precedentes y que se usa como recurso armónico durante toda la obra.

El motivo del primer tema consiste en una melodía en octavos que conecta las notas del acorde de *Mi* menor, éste se alterna con acordes formados por cuartas. La métrica de estos acordes está en 3/4, contrastando con la anterior de 6/8. En los compases 6 al 11 aparece un pasaje donde se observa el uso de acordes rasgueados a la manera de la ejecución tradicional de la guitarra en el folklore veracruzano.

**III. Son (Dance)**

Vivo (♩. = 138+)

CII

CIII

Figura 37 (cc. 1 al 10)

El tema se retoma a partir de la segunda mitad del compás 11 hasta el compás 15, terminando esta vez sólo con la nota *Si*. La frase es completada con una melodía que desciende cromáticamente y finaliza con el intervalo *Si-Fa#* (dominante del tono principal).

Figura 38 (cc. 11 al 20)

La siguiente frase abarca los compases 21 al 37. Al comienzo de esta frase el motivo inicial vuelve a aparecer pero en esta ocasión la melodía continúa descendiendo hasta llegar a un *Sol#*. La frase es desarrollada con acordes por cuartas y a partir del compás 33 aparece un motivo melódico que esboza los acordes de *La* y *Sol* mayores, alternándose hasta llegar a un *Re* menor en primera inversión.

Figura 39 (cc. 22 al 37)

La siguiente frase inicia en el compás 38 repitiendo los compases 21 al 24, sólo que en esta ocasión la nota final es *Sol* natural, y prosigue con cuatro compases usando los acordes *Do* y *Si* bemol con sexta agregada (equivalente a los compases 33 al 36).



Figura 40 (cc. 38 al 46)

En los compases 47 al 48 se utiliza la hemiola de forma simultánea en dos voces. La inferior realiza una melodía ascendente en tanto que la superior se estaciona en la notas *Re* y *Mi*. La frase concluye en una serie de acordes formados por cuartas y segundas agregadas que van ascendiendo. Una nueva frase aparece en los compases 52 al 68. En la primera parte se encuentra una estructura antecedente-consecuente donde se vuelve a hacer uso de la hemiola de forma similar a los compases 47 al 48. En los compases 56 al 59 se repite el antecedente en forma invertida. El compás 60 sirve como puente a la segunda mitad de la frase, desarrollada a partir de la imitación del motivo de los compases 61 al 62. En los compases 69 al 76 aparece un apéndice de carácter conclusivo que llega a su clímax con un acorde rasgueado, utilizando este último, las seis cuerdas del instrumento.

The image shows a musical score for guitar, spanning measures 47 to 70. The score is written in 3/8 time and consists of four staves. The first staff (measures 47-55) includes Roman numerals CIII, CV, CVI, and CVIII, and dynamic markings *f*, *pp*, and *poco ten.*. The second staff (measures 56-60) starts with *mp*. The third staff (measures 61-65) includes *mf* and *f*. The fourth staff (measures 66-70) includes *p* and *cresc.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents.

Figura 41 (cc. 47 al 70)

La siguiente sección, que inicia en el compás 77, nos recuerda a las melodías características de las arpas en los sones veracruzanos y a partir del compás 84 el recurso de la hemiola es de nuevo utilizado, esta vez entre un *ostinato* de acordes y una melodía ascendente en el bajo. Una nueva melodía, también de carácter folklórico, regresa en los compases 93 al 103.



Figura 42 (cc. 77 al 86)

La siguiente sección reutiliza algunos elementos del tema B del primer movimiento de la sonata. La cabeza del tema B, con sus valores duplicados, es utilizada en varios compases de esta sección, la cual inicia en el compás 104 con una frase que se prolonga hasta el compás 116.

Tema B - Primer movimiento:

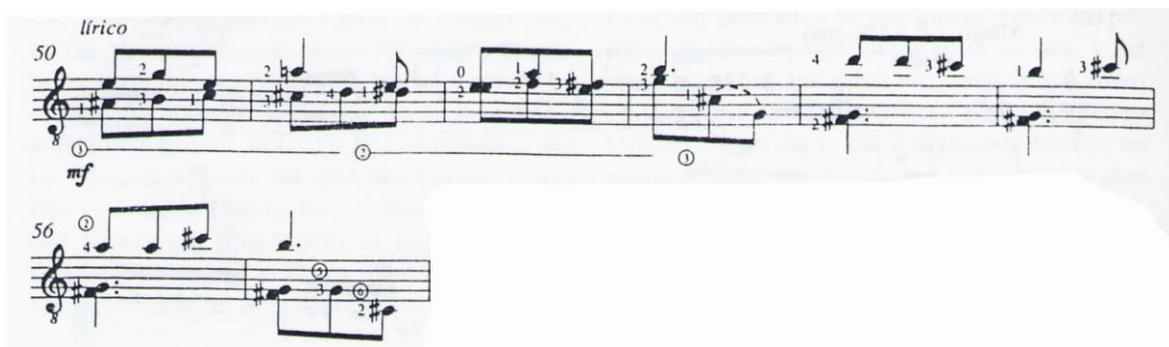


Figura 43 (cc. 50 al 57)

## Tema B – Tercer movimiento

The image shows a musical score for 'Tema B – Tercer movimiento'. It consists of three systems of music. The first system starts with a 'a tempo' marking and shows a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *f*. The second system begins at measure 106 and includes a dynamic marking of *f* and a 'p sub.' marking. The third system begins at measure 114 and includes a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 44 (cc. 104 al 116)

Aquí la cabeza del tema B es empleada como el motivo principal. Aparece primero en la melodía de la voz superior y posteriormente se traslada a la inferior a partir del compás 109. En el compás 117 inicia otra frase presentando de nuevo el motivo antes citado, pero en esta ocasión alternándolo con acordes rasgueados. A partir del compás 121, surge un motivo de dos compases con una melodía en la parte superior de un grupo de acordes que son desarrollados por medio de la transposición y la figuración hasta el compás 129. En el compás 130 aparece otro elemento tomado del primer movimiento, se trata de la melodía descendente presente en los compases 59 al 63. Esta melodía es retomada en los compases 130 al 134 y sus valores son duplicados. Es acompañada por un *ostinato* que provoca el efecto de la hemiola.

## Tema B - Primer movimiento:

Figura 45 (cc. 59 al 62)

## Tema B retomado en el tercer movimiento

Figura 46 (cc. 130 al 134)

A partir del compás 135, reaparece la alternancia entre los acordes rasgueados y la cabeza del tema B creando gradualmente un ascenso melódico que culmina en el compás 142 con un acorde por cuartas.

Figura 47 (cc. 135 al 142)

La sección termina con una melodía ascendente que conduce hasta la repetición del motivo de los compases 121 y 122, con una marcada reducción del *tempo* que sirve para dar un fuerte impulso a la siguiente sección que inicia en el compás 151.

The image shows a musical score for two systems. The first system starts at measure 143, marked 'sonoro'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets and slurs. The second system starts at measure 147, marked 'Lento (♩. = 80)' and 'pp'. It continues the melodic line with slurs and ties, and is marked 'rall.' towards the end. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 48 (cc.143-150)

Esta sección presenta un *crescendo* que va desde la indicación dinámica de *ppp* hasta el *fff* en el compás 173, además en ella se aprecia una tendencia melódica ascendente en cada una de las frases que la integran (cc. 151-159, 160-166 y 167-173).

Con excepción de la primera frase que inicia con dos compases introductorios realizando un arpeggio por cuartas, todas las frases posteriores, presentan una estructura similar: un motivo melódico de un compás es transportado ascendentemente tres veces, seguido por un pedal con cuerdas al aire (*Mi, La, Re, Si*) acompañado de una melodía que asciende por terceras menores. El clímax de todo el movimiento es alcanzado al final de esta sección en el compás 173.

**Tempo primo**  
151 *como un murmullo*

*ppp* *cresc. poco a poco*

156 *(cresc. poco a poco)* *simile*

161 *(cresc. siempre)*

166 *simile*

171 *fff*

Figura 49 (cc. 151 al 173)

A partir del compás 174 se reexpone la primera frase del movimiento. La primera parte, que abarca del compás uno al once, se repite de forma literal a partir del compás 186. La coda final utiliza elementos ya presentados a lo largo de todo el movimiento. En esta sección, el centro tonal se desplaza de *Mi* a *La* donde finalizará la obra.

Durante el desarrollo no se continúa con el curso tradicional del *rondó* ya que el estribillo únicamente se presenta al inicio de la sección. La pieza continúa con

variaciones de recursos presentados anteriormente (campanela<sup>16</sup>, rasgueos imitando el tañido de jarana, polirritmias al estilo del arpa veracruzana, etc.). Después de una pequeña sección a manera de puente, el compositor repite textualmente el estribillo y la primera copla. Finalmente, se llega a la coda, sección de sonoridad brillante y carácter festivo que utiliza los rasgueos propios del son jarocho, generando así un clímax y un final súbito propio de la tradición sonera mexicana.

Figura 50 (cc. 212 al 221)

Me parece importante mencionar en palabras del propio García de León la concepción estética de su música:

Toda mi música, sin excepción, tiene como raíz al son jarocho, a la rumba y a la música tradicional mexicana y caribeña en general... como un soporte. Mi cuna selvática y costeña de una manera o de otra siempre salen a la superficie, en mayor o menor grado resulta una constante. Soy, como se autodefinía Carlos Pellicer, un tropical insobornable. Los procedimientos técnicos en mi trabajo compositivo abarcan desde la tonalidad hasta los doce sonidos usados en forma libre, pasando por modos, escalas sintéticas y exóticas, ragas, fuerzas interválicas, serialismo, armonías por cuartas, quintas, etc., estructuras poli-rítmicas, bitonalidad, politonalidad, minimalismo y dodecafonismo. Las formas empleadas van desde las tradicionales sonatas, *rondó*, variaciones, etc., hasta las formas abiertas. Todo este material depende de la atmósfera que deseo expresar y conforma un lenguaje que me permite

<sup>16</sup> Efecto que se produce al tocar una misma nota repetidas veces dentro de una serie de acordes arpegiados. Esta nota, por lo general, se toca al aire y es común a dos o más acordes dentro de una serie.

realizar contrastes de gran colorido sonoro. Mi trabajo creativo está abierto a cualquier tipo de influencias. En toda mi música existen invitaciones y sugerencias para la improvisación. Si el intérprete tiene la capacidad y el deseo, puede realizarlas. No tengo ningún interés en la vanguardia ni la originalidad, en todo caso eso sería una consecuencia. Mi interés es meramente expresivo. Toda mi obra es el resultado de un esfuerzo por expresar y evocar las ensoñaciones, nostalgias y recuerdos de infancia, la rara y alucinante melancolía que se desprende del bochornoso ambiente selvático, los ruidos y ambientes del pantano, las brisas balsámicas construyendo murmurantes laberintos en corredores de amplios arcos....sonoridades de palmeras, trenes, campanarios....rumbas imaginarias y lejanas...<sup>17</sup>

Considero que en esta obra, la forma y el contenido musical pertenecen cada uno a diferente estética. La obra es clásica desde el punto de vista formal pero contemporánea debido al lenguaje armónico y los prolongados lapsos de inestabilidad rítmica que la caracterizan. Es por esto que las opciones de interpretación oscilan, a mi gusto, entre el amplio espectro del discurso marcadamente folklorista o el discurso mesurado y escolástico. El vasto espacio intermedio al que me refiero, es aquél que el intérprete deberá explorar y recorrer con esmero antes de encontrar la forma interpretativa que su conciencia artística determine.

Enfocando nuestra atención en los elementos que tienen en común las tres piezas que conforman la sonata, encontramos los siguientes retos interpretativos. El ejecutante deberá explotar las cualidades rítmicas y percutivas de la guitarra, imitando la sonoridad y acentuación de la música tradicional veracruzana. Será muy importante que en el caso de que existan varios cantos simultáneos, el ejecutante distribuya éstos, de manera coherente, en el primer plano de la masa sonora. Recomiendo que el ataque de las cuerdas se ejecute imitando la sonoridad de un ataque con púa y tendiente al sonido brillante y metálico. En la obra en general, pero muy especialmente en el segundo movimiento intitulado *Canción*, será de gran importancia el respeto de la indicaciones dinámicas escritas

---

<sup>17</sup> *Testimonio*, extraído de: [http://www.arts-history.mx/de\\_hito\\_en\\_hito/garcia.html](http://www.arts-history.mx/de_hito_en_hito/garcia.html), consultado el 10 noviembre, 2010, 23:13 hrs.

en la partitura. Recomiendo para este movimiento intermedio en específico, un sonido dulce sobre un *tempo* lento, enfatizando el lirismo de la melodía sobre el acompañamiento reservado y discreto.

## Capítulo 3

### Andrew York

Nació en la ciudad de Atlanta en el año de 1958. Recibió el *Bachelor of Music Degree in Classical Guitar Performance* (Licenciatura en Guitarra) en 1980 en la Universidad *James Madison* y completó su maestría en música en la Universidad del Sur de California (USC) en 1986, ambos grados con *magna cum laude*. Ha ganado numerosos premios y becas de la USC, entre ellos, la beca del fondo *Jack Marshall memorial* y la beca *Del Amo Foundation Grant* para estudios en España. Andrew ha sido el único ex alumno en la historia de la USC que ha recibido el premio de distinción de antiguos alumnos en dos ocasiones, en 1997 como miembro del cuarteto de guitarras de Los Ángeles (con quienes además recibió un premio *Grammy* en 2005 por su álbum *Guitar Heroes*) y nuevamente en 2003 por su carrera musical como solista. York ha publicado más de 50 obras para guitarra entre solos, dúos, tríos, cuartetos y otros conjuntos musicales, todas ellas en editoriales reconocidas a nivel internacional como *Alfred Publications*, *Hal Leonard*, *Mel Bay Publications*, *Guitar Solo Publications*, *Doberman-Yppan*, *Ricordi* y *Gendai*. Sus obras han sido ejecutadas y grabadas por músicos de reconocida trayectoria, entre los que destacan los guitarristas John Williams (1941-) y Christopher Parkening (1947-). En la última década, York ha realizado conciertos en más de treinta países y editado al menos quince discos en diferentes casas discográficas. Una de estas grabaciones corresponde a la ópera *Ainadamar* de Osvaldo Golijov, ejecutada por la orquesta sinfónica de Atlanta, disco que se hizo acreedor de dos premios *Grammy*. A todo esto podemos agregar su aparición en el documental *Primal Twang*, el cual hace una revisión de la historia de la guitarra, la música compuesta para este instrumento y los ejecutantes más destacados a través de los últimos tiempos. En este material, York aparece tocando al lado de personalidades como Erick Johnson (1954-),

Albert Lee (1943-), Doc Watson (1923-2012) y Mason Williams (1938-), entre otros.<sup>18</sup>

## Análisis Musical de *Three Dances*

### *Bagatelle*

El primer movimiento, titulado *Bagatelle*, es una danza compuesta sobre un compás de 12/8. De carácter modal, la primera sección inicia con un motivo de figuras de octavo en la voz superior, acompañadas por un pedal en la nota de *Mi* en la voz intermedia. Este motivo va desarrollándose a lo largo de toda esa sección que abarca del compás 1 al 6. A partir del compás 4, el acompañamiento sufre una variación y el pedal de *Mi* es ahora un acorde mayor. La voz superior conserva el tema inicial pero ahora con una apoyatura en el primer tiempo de cada grupo de octavos.

Figura 51 (cc. 1 al 6)

<sup>18</sup> <http://www.andrewyork.net/Press/Bio.php>, consultado el 12 de agosto del 2011, 20:17 hrs.

A partir del compás 7, la melodía en la voz superior presenta un nuevo tema en modo lidio sobre *La*. El nuevo tema es repetido una vez para formar una sección bien definida de cuatro compases. A partir del compás 11, una nueva sección aparece a manera de conclusión de la parte A, ahora en modo jónico sobre *Re*, esta sección presenta acordes en los cuatro tiempos fuertes del compás que se alternan con arpeggios en figuras de dieciseisavo de manera regular. En el compás 13 y 14 encontramos una breve estancia en modo lidio sobre *Do* y posteriormente el retorno a *Mi* mixolidio a manera de cadencia. En el compás 16, encontramos una sección que sirve de puente justo donde encontramos la indicación de cambio de métrica a 9/8. Esta sección se caracteriza por escalas ligadas en modo jónico sobre *Re* que se alternan con armónicos naturales dentro del diapasón del instrumento. Esta sección imprime dinamismo a la pieza y exige del intérprete un desarrollo técnico y expresivo de alto nivel que permita precisión y soltura al momento de la ejecución.

Figura 52 (cc. 16 al 19)

En el compás 20, se presenta la parte B en modo mixolidio sobre *Mi*. Durante esta sección el compás se irá alternando entre 12/8 y 9/8. Podemos afirmar que el tema de esta sección es una variación del motivo de los compases 7 y 8, pero ahora en modo mixolidio y a una distancia de cuarta descendente. El tema se presenta en cuatro ocasiones en los compases 20, 22, 23 y 24 con un tratamiento rítmico distinto cada vez. Entre cada variación encontramos una sección que sirve

de puente, con duración tan sólo de un compás y que permite reafirmar la acentuación original y enfatizar el contraste entre cada variación. En el compás 27 y 28 se presenta el final de la parte B utilizando el mismo material que una vez nos sirvió de enlace, pero que ahora es presentado con un tratamiento de carácter conclusivo.

The musical score for Figure 53, measures 20 to 28, is presented in four systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 12/8. The first system (measures 20-24) includes a circled '2' above the second measure and a '1' below the first measure. Dynamics include 'cresc.' and 'with weight'. The second system (measures 25-26) has 'cresc.' and '2' below the final two measures. The third system (measures 27-28) has 'cresc.' and 'f strong' below the final two measures. The fourth system (measures 29-30) shows the concluding material. A separate musical fragment is shown at the top right, marked 'p'.

Figura 53 (cc. 20 al 28)

A partir del compás 29 regresamos a la parte A. El tema principal de esta sección en modo mixolidio sobre *Mi*, sufre una ligera variación al agregarse una apoyatura en los primeros tres tiempos de cada compás. La intervención de dicho tema es breve, pues se ve alterado en su duración y posteriormente en su desarrollo, que pareciera contener, a manera de síntesis, todo el material de la parte A. Buena parte de esta sección, en modo jónico sobre *Re*, contiene técnicas de arpeggios en la mano derecha y técnicas de ligados con la mano izquierda. En el compás 35, finaliza el retorno a la parte A. Regresamos al modo mixolidio sobre *Mi* y ahora se presenta por segunda ocasión el material de la parte B. De manera muy similar a lo que sucedió a partir del compás 20, el tema de la parte B es presentado cuatro veces con variaciones rítmicas distintas cada vez y separados por un compás de material contrastante. Estos compases de enlace ahora también irán sufriendo variaciones de carácter rítmico, sobre todo con la implementación de combinaciones de arpeggios y ligados. En el compás 43 comienza la coda. En esta sección el bajo contiene una melodía que va conduciéndonos hacia el final de la pieza, un acorde de *Mi* mayor en segunda inversión.



Figura 54 (cc. 43 al 45)

### *Saraband*

La segunda danza que integra la suite, comienza con un motivo en modo jónico sobre *Re*. Este motivo se desarrolla en la voz superior a lo largo de ocho compases que conforman el tema A. En términos generales, el tema A se caracteriza y puede ser identificado rápidamente por un breve *ostinato* en el primer grupo de cuatro octavos en la voz superior.

Figura 55 (cc. 1 al 8)

En el compás 9 comienza una sección contrastante formada por una melodía de carácter *cantabile* en la voz superior. Esta sección en modo lidio sobre *Re* la nombraremos como tema B, el cual se desarrolla a lo largo de nueve compases. Esta sección concluye en el compás diecisiete, con la indicación de *ritardando*.

Figura 56 (cc. 9 al 17)

En el compás 18, comienza una nueva sección en modo mixolidio sobre *Sol*, a la que identificaremos como parte B. Esta sección se caracteriza por un desarrollo armónico más complejo y un juego contrapuntístico de todas las voces. A partir del compás 26, el motivo rítmico del tema A es retomado para desarrollarlo a lo largo de ocho compases. Es en esta sección donde encontramos el mayor número de apoyaturas y ligados, sobre todo en la voz superior. Toda esta sección transita en el mismo tenor con breves estancias en el modo jónico y lidio sobre *Re*, incluso utilizando tratamientos armónicos y cadenciales propios de un lenguaje tonal.

En el compás 42 sucede el clímax de la parte B. Habiendo regresado nuevamente al modo jónico sobre *Re*, aparece una sección que exige del intérprete un despliegue técnico e interpretativo muy importante. Armónicos naturales y cambios de intensidad, así como un cuidado impecable en el manejo de la dinámica son algunos de los retos que implica dicha sección, la cual concluye en la indicación de *poco ritardando* en el compas 50.

The image shows a musical score for guitar, measures 42 to 50. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p cresc.', 'f', and 'poco rit.'. The piece concludes with a 'poco rit.' marking and a fermata over the final measure.

Figura 57 (cc. 42 al 50)

A partir del compás 51, tiene lugar el retorno al tema A de la primera parte. El tema es tan sólo sugerido durante tres compases para dar paso a la coda, la cual incluye a su vez un fragmento del tema B. Dicho material se abre paso lentamente para concluir en un acorde mayor de *Re*.

The image shows a musical score for guitar, measures 51 to 59. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble clef and a guitar-specific notation system with fret numbers (0-4) and fingerings (1-4). The music includes a melodic line with slurs and a bass line with chords and arpeggios. Performance instructions include *mp*, *relaxed, thoughtful*, *poco rit.*, *slower*, *rit.*, *art.*, *H. 16*, and *H. 12*. A circled number 5 is at the end of the first system.

Figura 58 (cc. 51 al 59)

### Gigue

Esta pieza de forma Rondó presenta en sus primeros 9 compases el tema principal que servirá de estribillo. Dicho tema está escrito en modo eólico sobre *Fa#* y se caracteriza por un motivo arpegiado, el cual se ve interrumpido por una escala y un breve final de frase de carácter conclusivo. El tema es presentado en tres ocasiones.

Figura 59 (cc. 1 al 10)

En el compás 26 inicia la parte B, que está escrita en una tonalidad de *Fa#* menor. Esta sección es contrastante con la parte A, pues su carácter es eminentemente melódico. Durante toda esta sección encontramos un tratamiento armónico muy influenciado por la música barroca. Se caracteriza por sus motivos ligados y su temperamento dinámico y virtuoso. La exigencia para el intérprete en esta sección radica en mantener un ritmo vigoroso y lograr expresividad a través de un buen fraseo y manejo de las dinámicas.

Figura 60 (cc. 26 al 39)

En el compás 77 encontramos el primer retorno al tema A, el cual es presentado de manera breve durante ocho compases.



Figura 61 (cc. 77 al 84)

A partir del compás 85, la parte C hace su aparición. Esta parte está escrita, en términos generales, en modo lidio sobre *Re*, aunque por momentos encontramos breves secciones escritas en *Re* dórico, *Re* lidio y *Sol* lidio. La parte C se caracteriza por acordes arpegiados, posiciones abiertas en la mano izquierda y un desarrollo armónico más elaborado.

Figura 62 (cc. 85 al 102)

En el compás 131, se presenta una vez más el estribillo a lo largo de ocho compases.

Figura 63 (cc. 131 al 138)

Después de una pequeña pausa, en el compás 139 comienza la parte D. Esta sección se caracteriza por acordes arpegiados, posiciones extendidas en la mano izquierda y progresiones de acordes de sexta y cuarta suspendida, así como melodías en terceras con ligados dobles en la mano izquierda.

Figura 64 (cc. 139 al 152)

A partir del compás 184, se presenta por última vez el estribillo, ahora con la misma extensión que en la exposición. Posteriormente, se agrega la coda en el compás 213, la cual se reduce a un breve pasaje escalístico que incluye un desenlace con armónicos naturales y un acorde final con efecto de *pizzicato*<sup>19</sup>.

Figura 65 (cc. 184 al 217)

<sup>19</sup> En instrumentos como la guitarra, en la que se toca sin arco, el *pizzicato* se realiza tocando normalmente pero con la mano apoyada en las cuerdas. Se trata de una forma moderada de pulsación, que mantiene un parecido audible con el *pizzicato* ejecutado en un instrumento de cuerda frotada, con sonidos relativamente cortos de duración. Actualmente, se ha popularizado el término en inglés *palm mute* para referirse al efecto de *pizzicato* en la guitarra.

La principal recomendación interpretativa para esta suite, se centra principalmente en el aspecto rítmico y el carácter de danza que debe prevalecer en cada una de las piezas. Se recomienda una correcta acentuación de los tiempos fuertes y una conducción del fraseo orientado a enfatizar el aspecto lírico de la melodía. A lo largo de la mayoría de estas danzas, encontraremos muchas secciones que se repiten casi textualmente, algunas veces con ligeras variaciones que requieren un tratamiento tímbrico distinto cada vez que son tocadas. El ejecutante buscará mantener el canto en primer plano sobre el acompañamiento. Las variaciones dinámicas indicadas en la partitura, servirán de guía para dotar a esta suite de la ligereza y brío que requiere su interpretación.

## Capítulo 4

### Roland Dyens

Nació en Túnez en el año de 1955. Comenzó a estudiar guitarra a los nueve años. A los catorce ingresó a la *l'École Normale de Musique de Paris* donde estudió la carrera de instrumentista en guitarra. En 1976 obtuvo el título de concertista con los más altos honores. Paralelamente realizó estudios de composición y orquestación. Es conocedor de múltiples lenguajes musicales, los cuales pueden ser identificados en sus composiciones y arreglos llenos de numerosas y eclécticas influencias como la música popular francesa (*French Songs* Vol. 1 y 2), el jazz (*Round Midnight, Nuages*), la música latinoamericana (*El choclo, Berimbaou, Felicidade*) y adaptaciones del repertorio clásico como el *Aria* de las *Bachianas Brasileiras No. 5* de Villa-Lobos (1887-1959) o *Pavana para una infanta difunta* de Ravel (1875-1937). Ha ganado premios como el *Especial Villa-Lobos* en Alejandría, Italia y el *Grand Prix du Disque* de la Academia Charles Cros en Francia. Ha ocupado las portadas de la mayoría de las publicaciones especializadas en guitarra como *Les Cahiers de la Guitare, Classical Guitar* y *Gitarre und Laute*. Es invitado constantemente a participar en festivales de música alrededor del mundo, así como a programas de radio y televisión. Hoy en día Roland Dyens combina su actividad como concertista, arreglista y compositor con la de profesor en *l'École Normale de Musique de Paris*.<sup>20</sup>

### *Libra Sonatina*

Esta obra, terminada en 1986, toma el nombre del signo zodiacal del mismo compositor. Está dedicada a la cirugía de corazón a la que Dyens tuvo que someterse debido a los problemas cardíacos que le aquejaron durante un período de su vida. Los tres movimientos de la obra pretenden reflejar el estado anímico del compositor antes, durante y después de dicha operación. La forma musical de

---

<sup>20</sup> [http://collegina.asbury.edu/archives/2001/mar08\\_01/arts.html](http://collegina.asbury.edu/archives/2001/mar08_01/arts.html), consultado el 20 de Julio del 2009, 17:20 hrs.

esta pieza se acerca al de la sonata tradicional, sin embargo el mismo compositor decidió clasificarla bajo el nombre de sonatina. El término sonatina es usado para designar a cualquier fórmula breve de sonata simple y ligera, restringida a dos o tres movimientos y con fines meramente pedagógicos.<sup>21</sup>

### Análisis Musical de *Libra Sonatina*

#### *India*

El primer movimiento, titulado *India*, comienza con la presentación del tema. Este material aparece a manera de introducción y está formado por un acorde arpegiado que sirve de acompañamiento a una melodía en la voz superior. La melodía del tema introductorio está formada por las notas *Do#* y *Fa#* que se alternan sobre un acorde de *Sol* con séptima mayor y quinta disminuida a lo largo de cuatro compases.

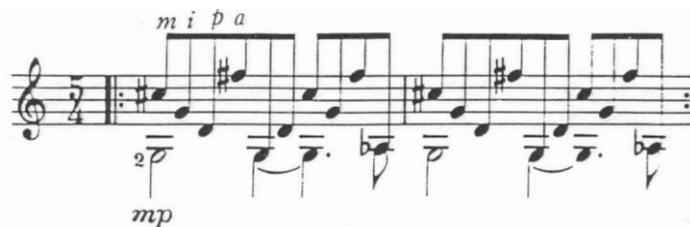


Figura 66 (cc. 1 y 2)

Posteriormente, la pieza desemboca en el desarrollo del arpeggio inicial, que se caracteriza por la acentuación irregular y el constante cambio de compás, así como el uso de puentes contrastes y frases asimétricas que dan como resultado un material exótico de carácter improvisatorio. A lo largo de esta sección, Dyens juega constantemente con la métrica utilizando compases de 4/4, 3/4, 2/8, 6/8, 9/8 y 5/4, así como otros menos usuales como 2/4+5/16, 6/8+2/4 y 4/4+2/4. Armónicamente, esta sección se caracteriza por el uso de acordes de séptima que se entrelazan mediante el uso de ligados cromáticos, creando así una textura armónica inestable que desemboca en el regreso al tema inicial.

<sup>21</sup> Ibid.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of notation. The first system shows a melodic line with lyrics "p i m i a" and a bass line with a "chevalet" instruction. The second system includes the instruction "(laissez glisser l'index sur 2 et 3)" and the lyrics "i m a m i 3". The third system features the instruction "se rapprocher du chevalet" and "jouer avec l'ongle et laisser les sons se mélanger". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf), articulation (accents), and fingering numbers (1, 2, 3, 4).

Figura 67 (cc. 3 al 14)

A partir del compás 22, el carácter musical cambia y aparece un pasaje más dinámico, vigoroso y apasionado. Esta sección, que llamaremos sección B, se caracteriza por el papel protagonista de la melodía del bajo sobre una progresión de acordes de séptima mayor y un tratamiento armónico muy influenciado por el tango argentino, en especial por la música de Astor Piazzolla (1921-1992). En esta sección se alterna el compás compuesto de  $6/8+2/4$  con un compás de  $9/8$ . El principal reto técnico e interpretativo de esta sección consiste en mantener el canto en la voz del bajo mientras el acompañamiento se desarrolla de manera sincopada y *cantabile* en las voces superiores e intermedias.

CII — CII — BII —

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

CVII — CV —

cultivez les dissonances

*p p p p p p p p*

Figura 68 (cc. 22 al 27)

En el compás 28, justo donde encontramos un cambio de *tempo* a *meno mosso*, el pasaje anterior cambia súbitamente a una sección menos dinámica que llamaremos sección C. Es en esta sección en donde la melodía del bajo, en la tonalidad de *Do* mayor, adquiere un carácter aún más lírico. En el acompañamiento encontramos acordes de sexta, cuarta suspendida, así como acordes de séptima mayor y menor.

Meno mosso ♩ = 92 ( ♩ )

C1 — relâchez la tension petit à petit.

accord égal et régulier *mp*

pouce pulpé *mf*

(C1) — légères mes accords — CIII —

*rit. poco* pouce onglé *mf*

Figura 69 (cc. 28 al 33)

A partir del compás 38, aparece de manera súbita un material musical que servirá de enlace a la sección D. Este puente se caracteriza por el uso de la disonancia y la síncopa como herramientas de contraste.



Figura 70 (cc. 37 al 39)

A partir del compás 40, encontramos la sección D, la cual se caracteriza por el uso de recursos como el trémolo, el *glissando*, los cuartos de tono, las percusiones en la tapa de la guitarra, y un tema *ostinato* en el bajo que imita el carácter de las danzas de India, lugar de donde la pieza toma su nombre. Esta sección inicia con una introducción en la cual se presenta un modelo rítmico-melódico que se irá desarrollando en los compases siguientes. Este modelo abarca los compases 40 y 41. Para el compás 42, el modelo continúa, sólo que ahora se añade un arpeggio en las voces superiores con las notas *La, Mi, Sol* y *Si*. A partir del compás 44, se añade una melodía contrapunteada en la soprano y es de esta manera como se ha terminado de conformar una especie de tema exótico con clara referencia a la música tradicional de India. Después de un breve pasaje de desarrollo, el modelo del compás 42 vuelve a ser utilizado pero ahora con el bajo en *Do*.

Swinguez  $\text{♩} = 108$   
(percussion légère)

*p sub.*  
pouce pulvé  
Z = distorsion de la corde

*mp* toujours bien maintenir présent le  
rythme inférieur

chant en dehors

*mf*  
2<sup>e</sup> fois. *p*

*sfz sub.*

plus rien  
sous le fa

Figura 71 (cc. 40 al 48)

Para el compás 58, esta sección se ha convertido en un material de enlace, es decir, un puente de carácter más contrastante, improvisatorio y disonante. Dicho puente inicia con una sesión de carácter eminentemente rítmico tratando de imitar el ritmo de una danza oriental. En el compás 60, encontramos una serie de pasajes escalísticos ágiles y disonantes. Este material hace una pausa en el compás 64 con un acorde que se desvanece en un efecto de *glissando* hacia notas más agudas.

*f* comme une danse

*mf fluide*

*f*

*sfz*

*gliss.*

Figura 72 (cc. 58 al 64)

En el compás 65 la pieza retoma el carácter de danza. Durante esta sección se alterna un acorde de sexta mayor de *Re* con un acorde disminuido. De nuevo, el papel protagonista lo lleva la voz del bajo, quien va tejiendo un canto a lo largo de esta sección, desde el compás 73 hasta llegar a un clímax en el compás 77. Posteriormente, encontramos un retorno al material del compás 73 que se repite de manera casi idéntica hasta el compás 85.

The musical score for Figure 73 consists of two staves. The first staff begins with a *mf* dynamic and features a bass line with a mix of eighth and sixteenth notes. It includes dynamic markings of *f sub.* and *p*. The second staff continues the bass line, reaching a *ff* dynamic, and ends with a section marked *très rythmique et en dehors*. The key signature has one sharp (F#).

Figura 73 (cc. 65 al 73)

En el compás 87 se presenta el final de esta sección. Dicho material se caracteriza por el uso del recurso del dedillo en un trémolo de acordes disonantes y arpeggios largos que se desvanecen lentamente.

The musical score for Figure 74 shows the final measures of the section. It features a trill (dedillo) and arpeggios. The first measure is marked *rit. molto*. The second measure is marked *ad libitum.* and includes the instruction: "près du chevalet en se rapprochant progressivement de la rosace puis de la touche". The third measure is marked *arp. lento* and the fourth is marked *iongo*. The key signature has one sharp (F#).

Figura 74 (cc. 86 y 87)

La reexposición del material de la introducción se da de manera muy similar. El tema principal de los primeros compases de la obra es retomado en el compás 99 y es de hecho con este tema con el cual termina la obra en el compás 110. Éste se repite a placer disminuyendo su intensidad hasta convertirse en silencio.

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

Figura 75 (cc. 105 al 110)

### Largo

El segundo movimiento se titula *Largo* y está escrito en compás de 2/4. De tiempo lento, es el más breve de los tres y es donde el discurso musical se presenta más homogéneo. Es una pieza muy influenciada por la música popular y puede describirse en términos generales como una melodía en la voz superior acompañada por acordes de séptima y novena al estilo de una balada de jazz. Durante el acompañamiento podemos escuchar cómo los acordes se van desvaneciendo y fusionando lentamente con el uso de notas de paso cromáticas, armónicos naturales y otros recursos técnicos, los cuales otorgan a la pieza un color muy particular y un aire melancólico y nostálgico. Las notas graves del bajo, por ejemplo, deben ser tocadas con la yema del pulgar sin utilizar la uña, imitando el timbre de un contrabajo, mientras la melodía y el acompañamiento constantemente realizan cambios de dinámica y velocidad bajo indicaciones en la partitura, tales como “majestuoso” o “luminoso”.

Podemos distinguir tres secciones muy similares entre sí pero con funciones distintas y bien definidas. La sección A se ubica del compás 1 al 9, y sirve de introducción. Durante esta sección, el acompañamiento se presenta por momentos ambiguo e inestable con acordes menores de séptima y novena que se superponen lentamente unos a otros, usando arpeggios cromáticos y por momentos efectos tímbricos contrastantes entre sí.

**(B) LARGO** 2<sup>ème</sup> Mouvement

♩ ≈ 54

*ff* *p sub.* *dolce* *p*

H. XII *e poco rit.* basses pulpées (comme une contrebasse)

déchirez le silence qui précède (s. v. p.)

1<sup>er</sup> accord en filigrane *progressivement vers le chevalet* *poco rit.*

progress. vers la rosace

très léger et fluide

jouer al coda (après reprise)

Figura 76 (cc. 1 al 9)

La sección B abarca del compás 10 al 21 y representa la sección más influenciada por la tradición del jazz. La voz superior canta una melodía apasionada y lírica. Esta sección contrasta con el material anterior por el manejo armónico más estable, supeditado completamente a la melodía.

accords très larges main droite

comme une lente ballade jazz

CII

H. XII main droite

CII

pp sub. pp sub.

Figura 77 (cc. 10 al 15)

La sección C abarca del compás 22 al 25 y se caracteriza por el uso constante de efectos como el trémolo. Esta sección de carácter conclusivo sirve de enlace entre la sección B y la sección introductoria, que aparece por segunda ocasión. De hecho, la pieza se repite de manera idéntica una vez. Después de esta repetición, cuando la sección A aparece por tercera ocasión, es el momento de pasar a la *coda*. Ésta, es una sección aun más lenta y breve que se sirve del recurso del *ritardando* para enfatizar un elegante y dramático final en el compás 30.

ΦII métallique H. VII CII CIII

ff majestueux

1. 2. Da Capo rit.

CODA BII

encore plus lent.

ΦI- brève au chevalet arp. lento

seulement rit. p p p p p p

rit. molto

Figura 78 (cc. 22 al 31)

El principal reto interpretativo de esta pieza es el de mantener el canto lírico de la melodía mientras el acompañamiento exige posiciones e inversiones armónicas poco usuales. En algunas ocasiones el intérprete tendrá que hacerse cargo de varios cantos y melodías que suceden simultáneamente en las voces intermedias. Debido a que la pieza se repite casi en su totalidad una vez, recomendamos al intérprete hacer variaciones de dinámica, timbre y agógica en cada repetición, de esta manera se pueden imprimir sentidos musicales distintos y complementarios a un mismo material musical.

### *Fuoco*

El tercer movimiento, titulado *Fuoco*, es una pieza explosiva, vistosa y apasionada. Ha cobrado tanta popularidad entre los guitarristas que es común escucharle en recitales como una pieza independiente. *Fuoco* comienza con una serie de arpeggios rápidos de notas ligadas, detonados por una nota *Mi* en el bajo. Este grupo de arpeggios se alternan con un grupo de acordes disonantes, rítmicos y *staccati*. Estos acordes se caracterizan por un motivo de *Mi, Fa#, Sol* en el bajo. En términos generales, esta sección se puede describir como un pasaje rápido y dinámico en donde toma lugar una lucha entre motivos contrastantes, en pocas palabras, una lucha de contrarios.

© FUOCO 3<sup>ème</sup> Mouvement

Vite et rythmique  $\text{♩} \approx 66$

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

*p* *f* (bien éteindre les mi graves)

trébuchant

*p sub.* *f*

CVII

3 2 0 1 2 3 0 3 2 0

Figura 79 (cc. 1 al 9)

En el compás 23 aparece un arpeggio que sirve de puente. En términos generales, el arpeggio es un motivo que se repite en las voces superiores e intermedias. Este motivo va creciendo en intensidad poco a poco mientras el bajo interviene con una nota *Fa#*, la cual añade una tensión especial a la masa sonora. Este arpeggio representa un reto técnico para el intérprete, pues las variaciones rítmicas en la nota del bajo deben convivir con la regularidad del motivo del arpeggio, en planos distintos y con dinámicas opuestas.

Figura 80 (cc. 23 al 30)

En el compás 31 comienza otra sección escrita en Mi menor. Este material mantiene la textura inicial del arpeggio mientras un tema sincopado en el bajo adquiere un aire de milonga. Súbitamente, un grupo de rasgueos sonoros, así como breves pasajes escalísticos, irrumpen ocasionalmente con acordes de séptima y novena. Al final de esta sección en el compás 38, encontramos un acorde de séptima arpegiado en donde se usa un recurso guitarrístico llamado *bending*<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Técnica de guitarra que consiste en pulsar una cuerda con la mano derecha presionándola simultáneamente con algún dedo de la mano izquierda en alguno de los trastes, justo después de iniciado el sonido de esa nota y sin dejar de presionar la cuerda contra la trastera, estiramos la cuerda hacia arriba o hacia abajo, obteniendo así, una nota más aguda.

Figura 81 (cc. 31 al 39)

En el compás 40 encontramos una progresión descendente de acordes de séptima y novena, los cuales son arpegiados mientras una melodía dramática y apasionada se desarrolla en la voz superior. Este arpeggio mantiene una nota pedal de Sol/ en la tercera cuerda durante casi la totalidad de la sección, la cual termina en el compás 67 transformada en un tango. El intérprete deberá prestar atención especial en resaltar el canto de la melodía y al mismo tiempo jugar con las dinámicas del acompañamiento.

Figura 82 (cc. 40 al 45)

Finalmente, en el compás 68 se da el regreso a la parte A pero, no de manera idéntica. La primera sección permanece inalterada mientras que la segunda sección se transforma en la coda. Esta última incluye una vistosa secuencia melódica con efectos de *glissandi* ascendentes en las notas de la tercer cuerda, acompañados por una nota pedal *Mi* en la primera cuerda. Es importante destacar que en esta ocasión, los *glissandi* no tienen una resolución definida pues en la partitura no se especifica la nota en la cual debe concluir el efecto.

Figura 83 (cc. 75 al 83)

Manteniendo el carácter dramático y orgulloso de un tango, la pieza llega a su clímax dinámico a partir del compás 87, donde el discurso musical es eminentemente rítmico y plagado de combinaciones vistosas de efectos como *slaps*<sup>23</sup>, *pizzicato Bartók*<sup>24</sup>, cuerdas percutidas, rasgueos y notas ligadas.

<sup>23</sup> Técnica que consiste en golpear una cuerda con el dedo pulgar de la mano derecha en dirección hacia el cuerpo del ejecutante. El efecto se produce cuando la cuerda genera un sonido percusivo al chocar con la trastera del instrumento, dicho sonido, se mezcla con el tono habitual que la cuerda produce al ser pulsada.

<sup>24</sup> Técnica en la cual, una cuerda es pulsada de un modo poco frecuente, tomándola con los dedos pulgar e índice de la mano derecha imitando un pellizco, estirándola y alejándola del diapasón lo más que se pueda, posteriormente, la cuerda será soltada, buscando que ésta rebote en el diapasón del instrumento.

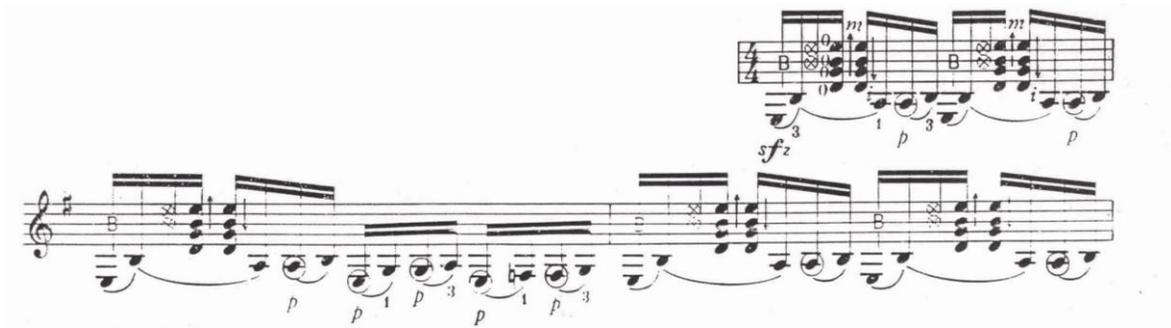


Figura 84 (cc. 87 al 89)

En el compás 92 encontramos una indicación de percudir la tapa y una de las costillas de la guitarra.



Figura 85 (c. 92)

En el compás 93, la partitura pide rasguear las cuerdas en la parte más cercana a la cabeza del instrumento produciendo un acorde de registro particularmente agudo, similar al que podría producir un arpa.

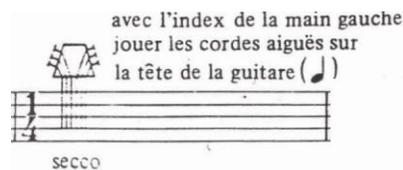


Figura 86 (c. 93)

En el compás 94 finaliza la obra con un sorpresivo motivo en el bajo tocado con *pizzicati Bartók* en la cuerda seis.

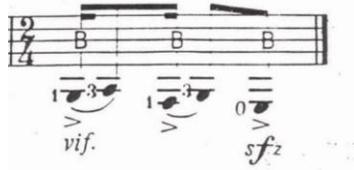


Figura 87 (c. 94)

Mis comentarios al respecto de la interpretación de esta obra son los siguientes: Recomiendo ser muy cuidadoso en respetar el estilo característico de la música tradicional de la India, la música jazz o el tango, en las secciones que así lo requieran. Será muy importante que las distintas melodías que van apareciendo a lo largo de la pieza, puedan colocarse en un primer plano y gocen de un carácter especialmente lírico, simultáneamente, el acompañamiento se mostrará flexible y rítmico, supeditado completamente a la melodía.

El intérprete encontrará en la partitura todas las indicaciones dinámicas y tímbricas necesarias para trabajar la ejecución. Será conveniente prestar especial atención en el aspecto rítmico de la obra, aprovechando al máximo las posibilidades percusivas de la guitarra, imitando los rasgueos y efectos de la música popular.

## Capítulo 5

### Leo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nació en La Habana en el año de 1939 en el seno de una familia de músicos. Desde pequeño se crió en la casa de su abuela Ernestina Lecuona (1882-1951), madre de Ernesto Lecuona (1895-1963), autor de piezas populares cubanas como *Danzas Cubanas* y *La Comparsa*. Su padre Juan Brouwer tocaba la guitarra y fue él quien le enseñó los primeros acordes en este instrumento. Posteriormente, tomó clases formales con el guitarrista Isaac Nicola (1916-1997). Completó su formación en la *Juilliard School of Music* en la ciudad de Nueva York, donde fue discípulo de Anton Webern (1883-1945), Leonard Bernstein (1918-1990) y Paul Hindemith (1895-1963), entre los más importantes. Es también director de orquesta, investigador y multi instrumentista. El trabajo de Brouwer en el ámbito musical y como promotor de la cultura en su país abarca muchas facetas. Fue profesor del Conservatorio Amadeo Roldán y asesor musical para la televisión y la radio cubana. Como director del departamento de música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), fundó el Grupo de Experimentación Sonora, el cual tuvo entre sus miembros a Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, figuras claves de la música popular cubana de finales del siglo XX. Además, presidió el jurado del Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana, el cual tuvo su última edición en 2004. Como compositor, se ha interesado por las estructuras y formas musicales abiertas, combinando lo popular y lo clásico. Brouwer ha afirmado en múltiples ocasiones que desde muy temprana edad sus pretensiones fueron ocupar un lugar en la historia de la música al lado de grandes figuras como Beethoven (1770-1827), Schumann (1810-1856), Stravinski (1882-1971) y Bartók (1881-1945), llenando el vacío que existe en el repertorio para guitarra desde la invención del instrumento en el siglo XIX. Lo que podemos afirmar con seguridad es que su obra aporta avances notables en la técnica del instrumento a partir de tres ejes fundamentales; nuevos efectos

técnicos, factores extraguitarrísticos y cambios morfológicos<sup>25</sup>, es decir, nuevas técnicas de ejecución que exploran y explotan nuevas posibilidades sonoras en el instrumento y lo que ahora llamamos técnicas extendidas. La obra musical de Brouwer trasciende la guitarra y cubre un espectro muy amplio de sonoridades, dotaciones instrumentales y estilos musicales, entre los que nombraremos a la música electrónica, el ruidismo y el aleatorismo.<sup>26</sup>

### *El Decamerón Negro*

Leo Brouwer compuso esta obra en el año de 1981. Está dedicada a la guitarrista Sharon Isbin a quien Brouwer escuchó tocar cuando ella tenía tan solo dieciocho años, quedando gratamente impresionado. Se considera a esta obra como parte de la etapa neorromántica del compositor. El mismo Brouwer le llamaría a esta faceta de su producción como *nueva simplicidad*. Una de las características más relevantes de este periodo es el lirismo propio de la música que precedió a las corrientes atonales. Otra característica es la recurrencia en el uso de los intervalos como las segundas, las cuartas y las séptimas, así como el uso de variantes de una célula fundamental como principal método de desarrollo. Esta célula es utilizada por lo general como núcleo generador de una obra. Considero que *El Decamerón Negro* tiene su base en la música programática y además está fuertemente influenciada por la música del Romanticismo. No es fortuito que las tres partes en las que está dividida la pieza hayan sido nombradas como baladas, tal y como se usaba en el periodo histórico antes mencionado. El carácter descriptivo de *El Decamerón Negro* se reafirma con las indicaciones y subtítulos que encontramos a lo largo de la partitura. Muchas de éstas son alusiones a representaciones extra musicales. Brouwer siempre ha afirmado que esta pieza está basada en uno de los relatos del libro *El Decamerón Negro, Documentos y actas sobre amor, ingenio y heroísmo de África Central*, escrito por Leo Frobenius (1873-1938) y editado durante la primera mitad del siglo XX. Esta obra es una

<sup>25</sup> [http://www.ecured.cu/index.php/Leo\\_Brouwer](http://www.ecured.cu/index.php/Leo_Brouwer), 16 de mayo de 2009, 12:04 hrs.

<sup>26</sup> *Idem*.

recopilación de leyendas y mitos de los pueblos africanos que el sociólogo y antropólogo alemán documentó durante su estancia en ese continente. La importancia de su trabajo radica en dar a conocer al mundo las tradiciones orales de los pueblos africanos a través de su transcripción literaria. Los relatos fueron recopilados en doce volúmenes que conforman la *Sammlung Atlantis* (Recopilación Atlántida). Dentro de ella se encuentra una selección de historias heroicas y eróticas que en una primera publicación se denominó *Der Schwarze Dekameron*, *Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika* (*El Decamerón Negro, Documentos y actas sobre amor, ingenio y heroísmo del África Central*). El término Decamerón, está relacionado con Boccaccio (1313-1375) ya que Frobenius lo asoció con temas recurrentes presentes en el libro del renacentista italiano por su parentesco con "...el sentimiento de lo caballeresco, la riqueza en la fantasía, la astucia y la galantería de los africanos".<sup>27</sup>

A continuación, cito a Brouwer explicando el uso del texto editado por Frobenius:

Tomé una historia del libro *El Decamerón Negro* de Leo Frobenius, un sociólogo y científico alemán que fue a África a estudiar la cultura de ese continente a principios del siglo XX. Muchas historias le fueron reveladas por los *griot* o ancianos que conocían muy bien las leyendas. Con estos cuentos recogidos, armó un maravilloso libro, que además tuvo una gran influencia en la literatura europea, incluso Picasso recibió su influencia de forma revolucionaria en sus máscaras negras y todo el asunto de la negritud, como bien la llamó Jean Paul Sartre. El libro entero tiene que ver con la guerra, el amor, los tabúes, y un poco en homenaje a Boccaccio, Frobenius parafraseó el título del renacentista italiano y por tal razón lo tituló *El Decamerón Negro*. De aquí sólo trabajé una historia que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar el arpa. La situación de castas era muy estricta, en un primer término estaban precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera estaban los músicos. ¿Cómo era posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser músico? Este guerrero al dejar de serlo, fue rechazado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas, pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas que los ayude, a ese que ya no era

---

<sup>27</sup> Frobenius, Leo, *Decamerón Negro*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1979, p.10.

guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de *El Decamerón negro*.<sup>28</sup>

Ninguna de las historias contenidas en la obra de Frobenius hacen referencia exacta a la historia contada por Brouwer. Sin embargo, la historia de *El Laúd de Gassire* guarda gran similitud. En esta historia, el guerrero Gassire anhela ser rey, título que sólo podrá tener cuando su padre muriese. Gassire se hacía viejo y su padre aún no fallecía. Ansioso, Gassire decide hablar con un viejo sabio, el cual le presagia que no heredará el escudo ni la espada de su padre. En cambio, recibirá un laúd y será capaz de escuchar el canto de las perdices. Posteriormente, Gassire participa en una batalla en la cual vence al enemigo. Al alejarse por el campo, el guerrero escucha con atención el canto de la perdiz que le dice:

“Todas las criaturas tienen que morir. Reyes y héroes mueren, se los entierra y serán la comida de los gusanos. Yo moriré también, me enterraré y seré comida de los gusanos. Pero el dausi, el canto de mis luchas, no morirá, será cantado siempre y vivirá más tiempo que todos los reyes y héroes”.<sup>29</sup>

Gassire vuelve con el viejo sabio y le cuenta lo que escuchó de la perdiz. El viejo le revela que él está destinado a ser *diare*, una casta de músicos encargados de cantar las hazañas y sucesos más importantes de los pueblos de Sahel. Gassire le pide a un carpintero que le haga un laúd, pero el laúd no canta. El carpintero le explica que la madera del laúd no canta porque no tiene corazón, y le encomienda llevar el laúd a la guerra para que beba gotas de sangre y de esa manera el laúd cante. Gassire lleva a sus ocho hijos a la guerra con la finalidad de que sus hazañas sean cantadas y perduren para siempre. Sin embargo, sus hijos mueren uno a uno en la guerra, y aunque la sangre derramada cae sobre el laúd, éste no emite canto alguno. Al séptimo día, Gassire es desterrado junto con su último hijo por causar tanto derramamiento de sangre sin sentido. Finalmente, en el exilio,

<sup>28</sup> Hernández, Isabelle. Leo Brouwer. Habana: Editora Musical de Cuba. 1999. p.216.

<sup>29</sup> Frobenius, Leo, *El Decamerón Negro*, Madrid: Revista de Occidente S.A., 1950, p.92.

mientras Gassire descansaba, el laúd canta por primera vez, coincidiendo con la muerte de su padre y la pérdida de su tierra.

No se han encontrado evidencias contundentes que nos permitan afirmar que todos los movimientos de *El Decamerón Negro* de Brouwer se basen en un solo relato del libro de Frobenius, aunque el mismo Brouwer lo haya afirmado de esa manera. La correspondencia entre estas dos obras la encontramos si tomamos en cuenta el panorama general de toda la obra y no alguna historia por separado. Tampoco encontramos ningún orden predeterminado en que deban ser tocados los movimientos de la obra de Brouwer. Las historias en el libro de Frobenius tampoco parecen tener ninguna continuidad entre ellas. He ahí otro punto de coincidencia entre la obra musical y la literaria. En la recopilación de Frobenius se observa poco cuidado en la denominación de los instrumentos que ahí se enuncian, tales como el rabel, el laúd, la vihuela, la guitarra o el arpa. Se entiende que uno podría reemplazar al otro debido a que comparten bastantes características en común, sin embargo, lo más probable es que el *kora* sea el instrumento realmente utilizado por dichos músicos africanos<sup>30</sup>

Podemos afirmar entonces, que *El Arpa del Guerrero* se corresponde con la historia de *El Laúd de Gassire*. *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, por su parte, contiene elementos de la narración *La Venganza de Mamadi*. En esta historia, Sira Jatta Bari, la joven más hermosa del país, es condenada a ser entregada en forma de sacrificio a Bida, la serpiente. Mamadi Sefe Dekote, el novio de Sira, está dispuesto a impedir el sacrificio, así que durante el ritual, corta la cabeza de la serpiente, condenando así a su pueblo a no tener oro durante siete años, siete meses y siete días, como lo dictaba la maldición. La gente del pueblo reclama enfurecida la cabeza de Mamadi, pero éste logra escapar a bordo de su caballo, tomando a Sira entre sus brazos. Wagana Sako, sobrino de Mamadi, es el elegido para evitar que escape su tío ya que posee el único caballo capaz de

---

<sup>30</sup>[www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis118.pdf](http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis118.pdf), consultado el 15 enero de 2011, 20:30 pm.

alcanzarlo. Al darles alcance, Wagana decide clavar su lanza en la tierra y dejarlos escapar.

El número tres es un elemento muy importante en esta historia. La serpiente Bida acostumbraba sacar la cabeza tres veces cuando recibía a sus víctimas. Durante la huida de Sadi y Mamadi, la lanza de Wagana es clavada en la tierra tres veces antes de permitirles escapar. En *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, los elementos motivicos se repiten tres veces, variando la longitud de éstos en cada presentación<sup>31</sup>.

Figura 88 (cc. 1 al 10)

En *Balada de la Doncella Enamorada* se sugiere a una mujer danzando. En la narración *Buge Korroba*, las mujeres deben efectuar la danza del sexo por haber violentado a la mujer preferida de Buge Korroba, a quien amaba sobre todas las cosas. Las mujeres se niegan a efectuar la danza pero levantan su mano derecha con la palma hacia el frente y su mano izquierda sobre sus cinturas en forma de

<sup>31</sup> *Idem.*

jarro. Esta es precisamente la primera posición que se adopta para dar comienzo a una danza femenina de carácter ritual. Este carácter puede asociarse al motivo *ostinato* utilizado por el compositor en el *Piú mosso*, el cual se basa en el pequeño motivo de los primeros dos compases. La reiteración de motivos rítmicos sincopados es propia de la música ritual africana y especialmente cuando se toca el *kora*. Este recurso de la reiteración es retomado por Brouwer en el siguiente ejemplo.

### Motivo rítmico generador

Musical score for 'Motivo rítmico generador'. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two measures. The first measure starts with a circled '6' and '=Re' below it, followed by a circled '3' and a circled '1'. The second measure ends with a circled '3' and 'mf' below it. The notation includes eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

Figura 89 (cc. 1 y 2)

### Desarrollo del motivo rítmico generador

Musical score for 'Desarrollo del motivo rítmico generador'. The tempo is marked 'Piú mosso'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of three staves. The first staff starts with a circled '2' and 'sfz' below it, followed by a circled '4' and 'f' below it. The second staff starts with a circled '2' and 'mp' below it. The third staff starts with a circled '3' and 'sfz' below it. The notation includes eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents. The text 'sempre ritmico e vivo' is written below the first staff, and 'mf marcato il canto' is written above the second staff.

Figura 90 (cc. 23 al 30)

Recordemos la importancia que tienen los músicos y juglares en las sociedades africanas, quienes transmiten oralmente las historias y tradiciones de generación en generación. El nombre que reciben estos juglares es *diali*, éstos, transmiten el mensaje a través de la palabra oral, la música y una interpretación directamente escénica basada en el gesto. Además, se encargan de recopilar estos relatos en los *pui*. Al acto de reproducir estas historias se le llama *baudi* o *dausi*. La elección de la guitarra por parte de Brouwer para la composición de esta pieza se justifica ampliamente, ya que reúne las características de los instrumentos utilizados por los *diali* para acompañar su canto<sup>32</sup>

### Análisis Musical de *El Decamerón Negro*

#### *El Arpa del Guerrero*

El primer movimiento titulado *El Arpa del Guerrero* está escrito en un compás de 5/8 y su forma es *rondó* sonata. Las partes que la integran son A, B, A', C, A, B', A, C', A y coda. Los episodios que integran esta pieza están contruidos utilizando arpeggios de escalas pentatónicas. Estos episodios son contrastantes y complementarios entre sí. Además, incluyen desarrollos que sirven de puente entre uno y otro.

La parte A abarca del compás 1 al compás 44. Su estructura se basa en dos escalas pentatónicas. La primera escala incluye las notas de *Re* bemol, *Fa*, *Sol*, *La* bemol y *Si*. La segunda escala se hace presente a partir del compás 28 y contiene las notas *Re*#, *Fa*#, *Si*, *Do*#, *Mi*.

---

<sup>32</sup> *Idem*.

Material formado por la primer escala (Re bemol, Fa, Sol, La bemol y Si):

Figure 91 shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef and contains a sequence of notes: B $\flat$ , D, E, F $\flat$ , G, A, B. The second staff is in treble clef and contains the same sequence of notes. The third staff is in treble clef and contains the same sequence of notes. The first staff has a 'cresc.' marking. The second staff has a 'f' marking. The third staff has 'mp sub. cresc.' and 'f marcato' markings.

Figura 91 (cc. 3 al 23)

Material formado por la segunda escala (Re#, Fa#, Si, Do#, Mi):

Figure 92 shows four staves of musical notation. The first staff is in bass clef and contains a sequence of notes: D $\sharp$ , F $\sharp$ , G $\sharp$ , A $\sharp$ , B. The second staff is in treble clef and contains the same sequence of notes. The third staff is in treble clef and contains the same sequence of notes. The fourth staff is in treble clef and contains the same sequence of notes. The first staff has a '3' marking. The second staff has '3', '5', 'legato', and 'pp' markings. The third staff has 'poco ten' marking. The fourth staff has '1 2 4' markings.

Figura 92 (cc. 26 al 44)

La parte B comienza a partir del compás 45 con la indicación de lírico. Está formada por la escala *Re#, Mi, Fa#, Sol# y Si*.

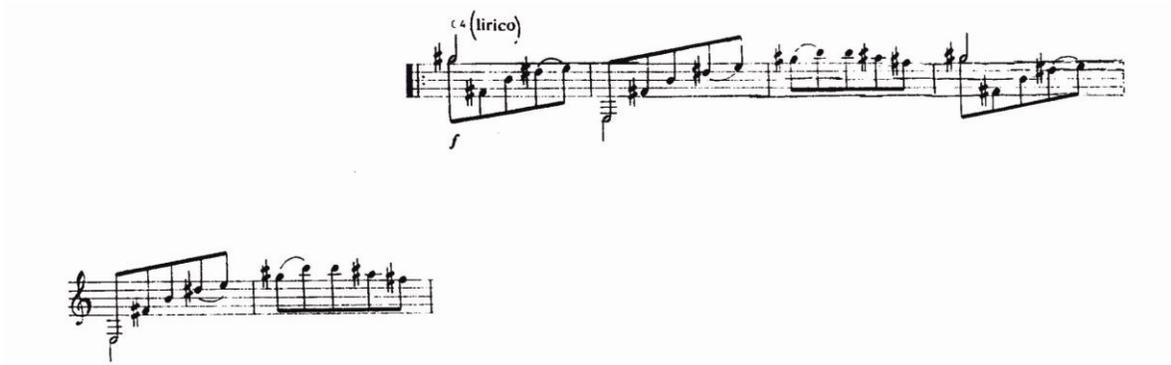


Figura 93 (cc. 45 al 50)

La parte A se hace presente pero ahora sobre la escala formada por *La#, Do#, Mi, Sol# y Si*. (ver figura 94 en la página siguiente)

Figura 94 (cc. 51 al 80)

La parte C es una secuencia de acordes de sexta a manera de pequeño coral que aparece en el compás 80. Las figuras de mayor valor sustituyen a las figuras de octavos anteriores. Las indicaciones de *tranquilo*, *oscuro*, *piano* y *legato* refuerzan el carácter contrastante de este episodio.

Figure 95 (cc. 81 al 107) is a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff is marked *tranquillo*. The second staff has a *C1* chord marking above it. The third staff has a *C7* chord marking above it and is marked *dolce* at the end. The fourth staff has a *poco* marking below it. The fifth staff has a *C4* chord marking above it and is marked *rall.* below it.

Figura 95 (cc. 81 al 107)

Del compás 108 al 115, regresamos a la parte A, pero ahora sólo como una cita breve que funciona como puente al siguiente episodio.

Figure 96 (cc. 108 al 115) is a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves of music. The first staff has a *C4* chord marking above it. The second staff is marked *rall.* below it.

Figura 96 (cc. 108 al 115)

En el compás 116 aparece nuevamente B, pero ahora a una cuarta justa ascendente del motivo original. Este episodio incluye un fragmento de desarrollo que agrega dinamismo y variedad al material musical.

Figura 97 (cc. 116 al 126)

Una vez más aparece A, esta vez es sólo un fragmento que sirve como reexposición.

Figura 98 (cc. 146 al 165)

En el compás 166 se retoma la parte C, pero de manera reducida y transportada una cuarta justa ascendente.

Figura 99 (cc. 166 al 175)

Posteriormente, regresamos a la parte A que ahora incluye la parte que fue omitida durante la reexposición.

The image shows a musical score for a trumpet part, labeled 'Tpo. I'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking 'p' and includes fingerings (5), (3), (2), and (4). The second staff includes markings for 'legato' and 'DIP'. The third staff includes a 'cresc.' marking with a dashed line. The fourth staff concludes with two measures marked (2) and (3).

Figura 100 (cc. 176 al 196)

En el compás 197 comienza la coda de carácter vistoso y conclusivo. El movimiento concluye con dos acordes de *Mi* mayor.

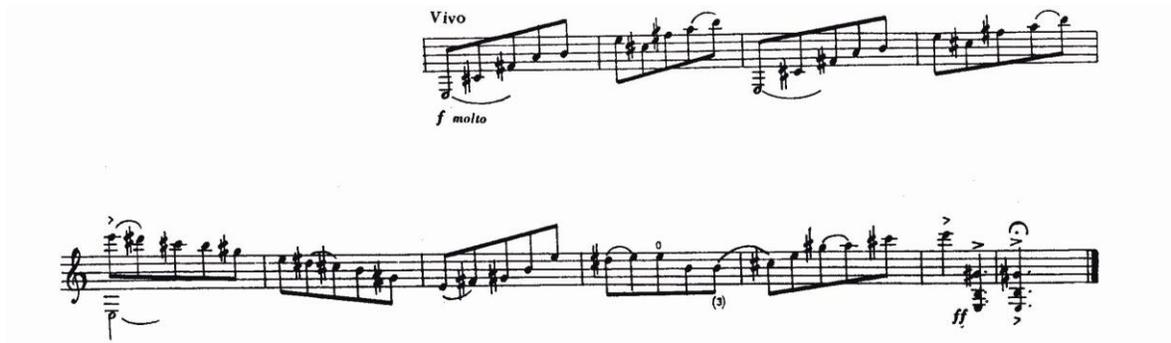


Figura 101 (cc. 197 al 206)

*La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos.*

Es una pieza de clara tendencia programática y de estilo minimalista. Está escrita con múltiples cambios de compás. La secciones que la forman son A – *Declamato pesante*, B - *Presage*, C – *Primer Galope de los Amantes*, D - *Presagio*, E - *Declamato*, F - *Recuerdo*, G – *Por el Valle de los Ecos*, H - *Retorno*, I - *Epílogo*. Estas secciones las agruparemos en tres grupos de la siguiente manera:

A – B	C – D – E – F	G – H – I
-------	---------------	-----------

La parte A contiene todo el material que se utilizará durante el resto del movimiento. Es un arpeggio que se irá desarrollando y ampliando. Se caracteriza por el uso de intervalos de segunda mayor, segunda menor, tercera menor y quinta justa.



Figura 102 (cc. 1 al 3)

La parte B es una variación de los arpeggios de la parte A. Estos arpeggios incluyen un intervalo de tercera menor al final.

Figura 103 (cc. 4 al 10)

La parte C está construida sobre la escala pentatónica de *Mi, Sol#, La, Si y Do#*. Es una sección de estilo minimalista caracterizada por arpeggios que se ven alterados en su velocidad para representar el galope de caballos.

Figura 104 (cc. 11 al 21)

Durante las partes D, E y F ocurren pasajes que desarrollan el material antes presentado en A y B. La parte F sirve de puente a la siguiente sección.

The image shows a musical score for three sections: D, E, and F. Section D, titled 'Presagio', spans measures 22 to 25. It begins with a melodic line in the upper voice containing a trill, and a bass line with a triplet. Section E, titled 'Declamato', spans measures 26 to 29. It includes a 'breve' section and a 'tamb.' section. Dynamic markings include *mp*, *f*, *p*, and *f*. Section F, titled 'Recuerdo (Tranquilo)', spans measures 30 to 33. It is marked *mp* and *legato*. The melodic line features a trill, and the bass line has a triplet. The score concludes with a final melodic phrase in measure 34.

Figura 105 (cc. 22 al 29)

Durante las secciones G y H, se desarrolla una célula rítmica de tresillos de octavo para crear el efecto de galope. Mientras ocurre el tresillo en la voz superior, el bajo retoma el motivo de A y B así como el de E y F, creando un efecto rítmico de tres contra dos que representa el eco.

**"Por el Valle de los ecos"**

**G Rápido (galopante)**

Figura 106 (cc. 30 al 37)

**H Retorno**

Figura 107 (cc. 52 al 54)

La sección I es una reprise en espejo de la parte B.

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time. The first staff is labeled 'I Lentamente' and 'mf', with a 'd.v.' (diminuendo) marking. The second staff is marked 'mp', 'p', 'rall.', and 'd.v.', with an 'arm.' (armatura) marking. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 108 (cc. 60 al 66)

### *Balada de la Doncella Enamorada*

Es un movimiento en forma de *rondó*, escrito en un compás de 4/4 con dos sostenidos en la armadura. Las partes que lo estructuran son A, B, A, C y A'.

La parte A es un movimiento modal de carácter primordialmente melódico e introductorio. Comienza con un *ostinato* que en su primera aparición está en *Re* mixolidio y en *Sol* mixolidio para la segunda. Otro elemento característico es el uso de melodías sincopadas en las voces superiores.

Inicio de la parte A:

The musical score for the beginning of Part A is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Moderato". The score consists of five staves of music. The first staff includes a circled 6 with "= Re" below it, and a circled 3 with "0 1 3 0 3" below it. The second staff has "mf" and "sempre lirico e" below it. The third staff has "arm." and "8" above it. The fourth staff has "arm." and "8" above it, and "c2" above the final measure. The fifth staff has "c3" above the final measure and "rall. -----" below it. The sixth staff has "rit. ----- a tempo" below it.

Figura 109 (cc. 1 al 13)

En la parte B encontramos nuevamente un *ostinato* y una serie de arpeggios en *Sol* mixolidio basados en la introducción. Es una sección que incluye el uso de una escala pentatónica con disonancias añadidas. Hacia el final regresamos al modo *Re* mixolidio.

Inicio de la parte B:

The musical score for the beginning of Part B (measures 23 to 36) is presented in five staves. The tempo is marked "Piu mosso" and the dynamics range from *sfz* (fortissimo) to *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4). The first staff is marked *f* and *sfz*, with the instruction "sempre ritmico e vivo". The second staff is marked *mf* and *mp*, with the instruction "marcato il canto". The third, fourth, and fifth staves are marked *sfz*.

Figura 110 (cc. 23 al 36)

Posteriormente, la parte A se hace presente una vez más. Ahora con el *ostinato* alternándose entre la voz superior y el bajo, con un desarrollo de elaboración más compleja. En esta sección se construyen arpeggios basados en el material de la primera sección.

Inicio del retorno a la parte A:

The musical score consists of five staves of music. The first staff shows the beginning of the section with a circled '1' above the first measure. The second staff has a circled '2' above the first measure and a circled '3' above the second measure. The third staff has a circled '4' above the first measure and a circled '5' above the second measure. The fourth staff has a circled '6' above the first measure and a circled '7' above the second measure. The fifth staff has a circled '8' above the first measure and a circled '9' above the second measure. The score includes various dynamic markings such as 'sfz' and 'f', and includes fingerings and articulations like slurs and accents.

Figura 111 (cc. 42 al 53)

En la sección C el *ostinato* que ha funcionado de pedal en todo el movimiento continúa utilizándose ampliamente. Rítmicamente, es una sección que se caracteriza por las síncopas y el desplazamiento de acentos. Durante el segundo y el tercer compás aparece un nuevo motivo formado por figuras de octavos y dieciseisavos que serán la base de toda esa sección. La sección de carácter modal, incluye por momentos cadencias de V-I que sugieren una visita temporal a la tonalidad de *Do* mayor.

Inicio de la parte C:

Figura 112 (cc. 82 al 94)

La principal recomendación que debo hacer al respecto de la interpretación de esta obra, recae en el aspecto rítmico de la misma. En *El Arpa del Guerrero*, recomiendo remarcar el contraste que existe entre los cc. 2 al 23 y la sección que abarcan los cc. 24 al 44. La primera sección antes mencionada (cc. 2 al 23), de carácter lírico, debe remitirnos a la manera de cantar de los pueblos africanos, mientras la segunda (cc. 24 al 44) se enfocará en enfatizar los ritmos sincopados característicos de esta región. El principal reto de esta pieza, radica en resaltar las melodías de la voz superior, mientras los arpeggios ocupan un segundo plano en el espectro sonoro. Además, considero que las variaciones tímbricas y cambios de *tempo* indicados en la partitura, son de suma importancia para ayudar al oyente a situarse en la historia que nos cuenta Brouwer a través de esta pieza. En *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, recomiendo un sonido dulce y apoyado

para el tema de la sección A. En las secciones B, C, y D, propongo una sonoridad brillante y ligera para los arpeggios. En la sección F, el principal reto para el ejecutante consiste en tocar la melodía superior con un sonido dulce y apoyado mientras la voz grave adquiere un carácter brillante y lejano, imitando un efecto de eco. En las secciones G y H, el trémolo deberá ejecutarse con un timbre brillante y de manera ágil. Por su parte, el tema inicial retoma su sonoridad dulce y profunda. En *Balada de la Doncella Enamorada*, recomiendo poner especial atención al ritmo sincopado que se desarrolla a lo largo de este movimiento, así como a los continuos cambios de *tempo* que irán apareciendo conforme avance la pieza. El tema lírico de los cc. 3 al 22, deberá tocarse lento, ligado y con un timbre dulce, privilegiando el canto de la voz superior. Lo mismo aplica para el cambio a *Piú mosso* del compás 23. En esta sección, se debe enfatizar el silencio que existe en la voz grave del *ostinato*, este último ocupará el segundo plano del espectro sonoro, acompañando la melodía de la voz superior, la cual deberá tomar el papel protagónico. En el segundo cambio a *Piú mosso* del compás 82, el ejecutante deberá remarcar el juego rítmico sincopado, mostrándose ligero en la ejecución de los pasajes escalísticos y contundente en los rasgueos y acordes de dos notas que caracterizan esta sección.

## Capítulo 6

### Nikita Koshkin

Nació en el año de 1956 en Moscú. A los cuatro años de edad sus compositores favoritos eran Stravinski (1882-1971) y Shostakóvich (1906-1975). Se inició en la música hasta que cumplió los 14 años. Su primera guitarra fue un regalo de su abuelo, acompañado de un disco de Andrés Segovia. El pequeño Koshkin se quedó tan impresionado con esta grabación que decidió en ese momento hacer de la música su ocupación aunque sus padres le animaran insistentemente a hacer la carrera diplomática. Estudió guitarra clásica en el Colegio de Música de Moscú y más tarde estudió composición en la Academia Rusa de Música. Su éxito le llegó pronto con el estreno de su suite para guitarra *Prince's Toys*, tocada por Vladimir Mikulka (1950-) en París en 1980. La lista de composiciones de Koshkin incluye obras para guitarra sola, obras para guitarra con otros instrumentos (flauta, violín, contrabajo, etc.), así como algunos dúos, tríos y cuartetos para guitarra, además de una suite para mezzo-soprano y guitarra. Su estilo musical es reconocido por nutrirse de numerosas referencias (extramusicales) a leyendas, cuentos de hadas y personajes literarios. Es común encontrar en su música una mezcla de efectos de vanguardia con patrones de música popular rusa. Las composiciones de Nikita Koshkin han sido publicadas por Henry Lemoine (Francia), Orphee Editions (EUA), Gendai Guitar (Japón), Chorus (Finlandia), y Hubertus Nogatz (Alemania). Su música ha llegado a ser parte del repertorio de reconocidos solistas como Vladimir Mikulka y John Williams (1941-). Agrupaciones de guitarra de todo el mundo como los hermanos Assad (Brasil) y el Trío de guitarra Zagreb (Croacia), han contribuido a la difusión de su obra. Koshkin es un guitarrista muy activo que se ha dedicado a tocar su propia música desde 1990 en países como Rusia, Francia, Alemania, Gran Bretaña y los Estados Unidos. Nikita Koshkin vive actualmente en Moscú dedicando su tiempo a la composición, los conciertos y la enseñanza<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Frank Koonce, [www.frankkoonce.com/publications.php#my\\_anchor](http://www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor), 20 de mayo de 2009, 17:20 hrs.

## *Rain*

Koshkin compuso esta obra en el año de 1974. El objetivo de esta obra es explotar las posibilidades impresionistas de la guitarra. Como muchas otras piezas de Koshkin, *Rain* es una obra programática. El material musical busca representar la caída de la lluvia desde que ésta es tan solo una llovizna y el proceso en que ésta se vuelve más intensa hasta convertirse en una tormenta. Finalmente, la lluvia cesa y sólo quedan como vestigios unas pequeñas gotas. Al componer esta obra, Koshkin recordó algunas composiciones para piano hechas por Debussy (1862-1918) y Ravel (1875-1937) que involucran la idea del agua. El acercamiento de Koshkin a dicho elemento da como resultado una pieza que respeta en su totalidad el lenguaje idiomático de la guitarra<sup>34</sup>.

### Análisis Musical de *Rain*

*Rain* fue escrita sin barras de compás. Comienza con una serie de acordes tocados sobre un *ostinato* rítmico de figuras de cuarto. Dicho *ostinato* se presenta de manera irregular, es decir, las figuras rítmicas de cuartos son alternadas con figuras de octavos que aparecen de manera aleatoria sobre un pulso andante y pesado. También encontramos en el segundo y cuarto sistema, dos grupos de notas que rompen el *ostinato* de acordes con un efecto de *glissando*. Los acordes de esta sección están compuestos por cuatro notas y no guardan una relación tonal entre sí. Podemos encontrar acordes de séptima, de sexta, de quinta disminuida y de oncena aumentada. Las sonoridades y las texturas de estos acordes aunados al tratamiento rítmico antes citado, preparan al oyente para la presentación del material posterior. Toda la primera sección introductoria pareciera haber surgido de una improvisación y pretende recrear el ambiente enrarecido característico del momento anterior a la caída de la lluvia.

---

<sup>34</sup> Kenneth LaFave, [http://physiology.med.unc.edu/TGS/artists/Koshkin/nikita\\_koshkin\\_program\\_notes.html](http://physiology.med.unc.edu/TGS/artists/Koshkin/nikita_koshkin_program_notes.html), 20 de mayo de 2009, 17:20 hrs.

**Дождь**

Nikita Koshkin

**Andante**

Figura 113 (sistemas 1,2 y 3)

La primera sección concluye con una serie de armónicos naturales que se alternan con acordes largos, así como un breve pasaje melódico recargado de efectos de vibrato y *glissando*.

Figura 114 (sistemas 6 y 7)

Súbitamente, comienza otra sección que combina *pizzicati* Bartók alternados con grupos de trémolo en las notas agudas. Al mismo tiempo, la mano izquierda realiza un contrapunto de notas ligadas en la cuarta cuerda. La mezcla del sonido percusivo del contrapunto en las notas graves, aunado a la tensión sonora provocada por el intervalo de cuarta aumentada en las notas agudas, ayuda a recrear la sonoridad de la lluvia. Este pasaje termina con el uso de un arpeggio rápido y un acorde largo, ambos tocados con armónicos.

Figura 115 (sistemas 8, 9 y 10)

La obra continúa ahora con la indicación de un cambio de *tempo* a *presto*. Esta nueva sección se caracteriza por una serie de acordes arpegiados construidos a partir de intervalos de segunda menor y séptima mayor. En el bajo encontramos un tema formado por intervalos de cuarta aumentada y tercera mayor, así como un *ostinato* rítmico que se irá desarrollando y modificando a lo largo de esa sección hasta llegar al clímax dinámico de la pieza.

**Presto**  
*p i m a p i m o similar*

*pp* *poco a poco cresc.*

Figura 116 (sistemas 14, 15 y 16)

De manera súbita aparece un acorde de armónicos naturales en el traste 12 y un breve pasaje con arpeggios rápidos que retoma el intervalo de cuarta aumentada de la sección anterior.

Figura 117 (sistemas 25 y 26)

Posteriormente, encontramos una sección que se caracteriza por el uso del trémolo en la voz superior así como un contrapunto en las voces intermedias. Otro recurso característico de esta sección es aquél que permite tocar dos o más notas ubicadas en cuerdas contiguas valiéndose de un solo ataque del pulgar. Esto sucede en el primer acorde de cada sistema así como en las notas dobles del contrapunto.

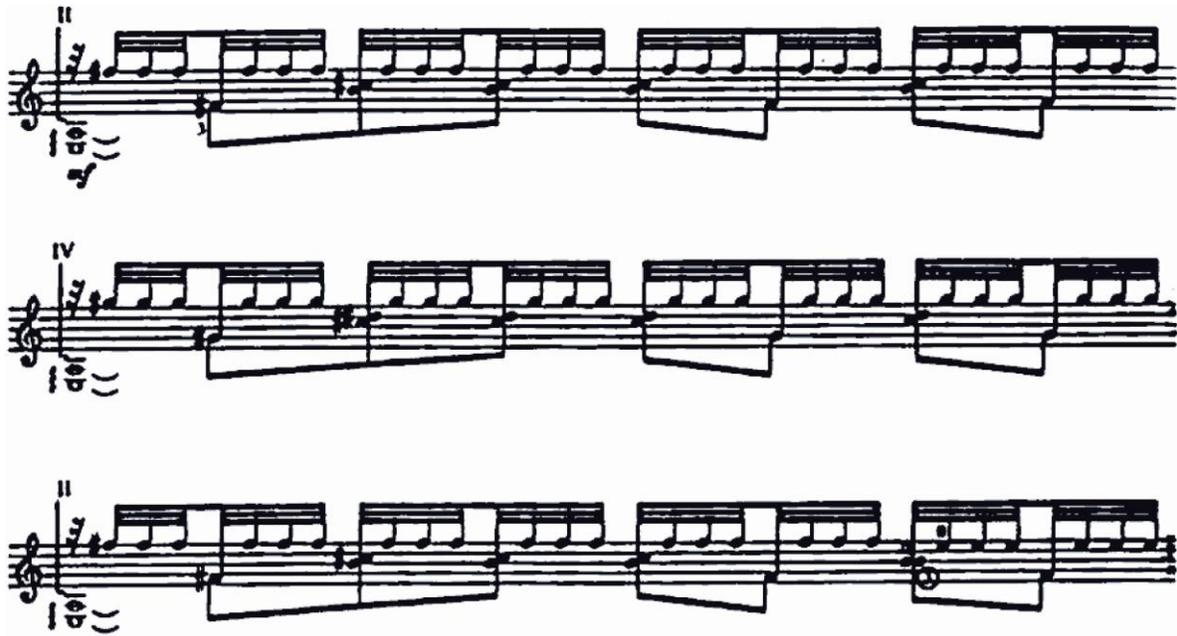


Figura 118 (sistemas 27, 28 y 29)

Al final de esta sección, el trémolo en la primera cuerda va creciendo en intensidad, los acordes de las cuerdas graves deberán ser tocados con el dedo medio de la mano izquierda mientras el pulgar de la mano derecha se mantiene tocando las notas dobles del contrapunto.

Figure 119 shows two systems of musical notation. The top system (system 36) features a rhythmic pattern 'p m i p m i p m i p m i' above the staff. The notation consists of repeated eighth-note patterns. The bottom system (system 37) continues this pattern. Both systems include markings for 'left hand solo' and 'l.h. solo'. The bottom staff also includes a dynamic marking 'f' and a 'cresc.' (crescendo) marking.

Figura 119 (sistemas 36 y 37)

Súbitamente, un acorde disonante arpegiado rompe con el pulso de la sección anterior y da pie a la aparición de una nueva sección que sirve de puente. Dicha sección se caracteriza por los recursos de notas dobles, arpeggios, cambios dinámicos y efectos como *glissandi* y *sforzati*.

Figure 120 shows two systems of musical notation. The top system (system 38) features a long, sustained chord with a glissando effect, marked 'gliss.'. The bottom system (system 39) features a series of chords with glissandi and sforzati markings. The notation includes various dynamic and performance instructions.

Figura 120 (sistemas 38 y 39)

La intensidad de la obra llega a un nuevo clímax con la indicación de *Prestissimo*. La velocidad de los arpeggios cede su lugar a una progresión de acordes disonantes tocados con dedillo<sup>35</sup>.

Figura 121 (sistemas 45, 46 y 47)

El material posterior puede dividirse en tres subsecciones de acuerdo a los recursos que utiliza. Una de ellas se caracteriza por acordes *glissados* que se mueven a lo largo del mástil de la guitarra y terminan en un juego improvisatorio en las notas sobre agudas del instrumento. Esto se logra aprovechando los armónicos naturales ubicados a lo largo de las seis cuerdas, incluso aquellas que se ubican muy cerca del puente del instrumento.

<sup>35</sup> Recurso técnico que consiste en hacer un trémolo con algún dedo de la mano derecha a gran velocidad.

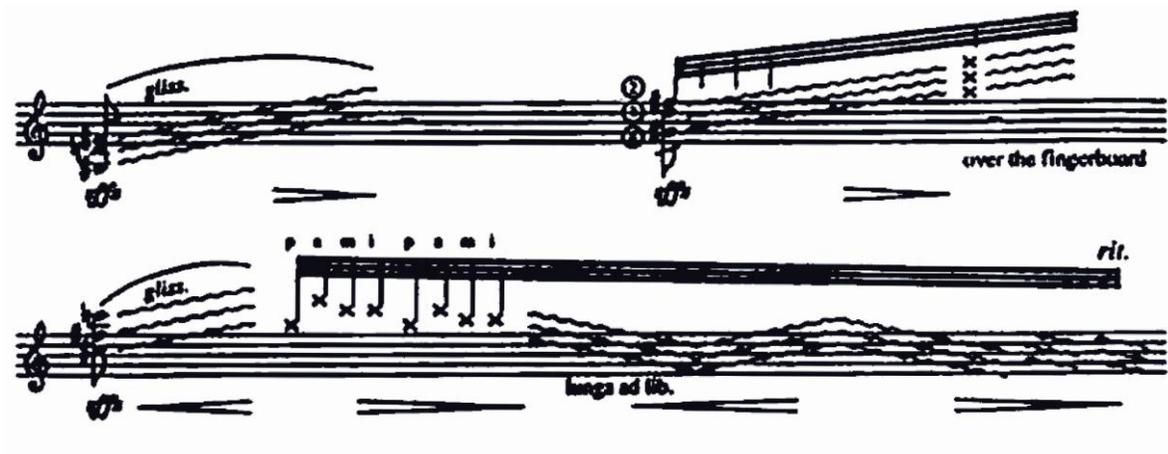


Figura 122 (sistemas 48 y 49)

La segunda subsección es aquella que incluye un *pizzicato* Bartók al inicio. El sonido generado por este recurso es aprovechado por la mano izquierda para realizar un ligado descendente en repeticiones regulares y particularmente rápidas a manera de trémolo. Mientras esto sucede, la mano derecha acompaña el trémolo con armónicos naturales en el traste 12. Para terminar, estos armónicos se combinan con una melodía muy sutil proveniente de la mano izquierda, la cual ha dejado de hacer el trémolo para dar paso a ligados ascendentes.

**Meno mosso**

*(pizz. alla Bartók)*

*rit.*

\* press marked notes with finger 1, play with left hand finger 4 (left hand solo)

Figura 123 (sistemas 50 y 51)

La pieza finaliza con un acorde de *Mi* menor con séptima y quinta disminuida. Este acorde es tocado con el recurso de tambora y usando un ritmo irregular que disminuye su intensidad hasta desvanecerse poco a poco. Un arpeggio de armónicos naturales en el traste siete anuncia el final de la pieza. Como un tímido rocío después de la tormenta, el sonido cede su lugar al silencio gradualmente.

The image displays three systems of musical notation for a piece. System 52 (top) features a tambourine part with a 'pp. lozano' dynamic and a 'rit.' marking. System 53 (middle) shows a melodic line with a 'M.7' marking and a 'rit.' marking. System 54 (bottom) shows a melodic line with a 'M.2' marking and a 'rit.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 124 (sistemas 52, 53 y 54)

Durante el *Andante* recomiendo un sonido dulce y *piano* que por momentos crezca al respetar las dinámicas indicadas por el compositor. Durante toda la obra, los efectos de *vibrato* y *glissandi* deberán enfatizarse al extremo de sonar exagerados y estridentes. Para la sección del trémolo (sistema 8) recomiendo no prolongar demasiado las apoyaturas de la mano izquierda y enfatizar los cambios dinámicos.

La sección de *Presto* requiere una evolución dinámica lenta desde el sistema 14 (*piano*) hasta el sistema 26 (*forte*). La voz del bajo debe permanecer en primer plano mientras las voces intermedias del arpeggio se mantienen en segundo plano. En el cambio a *Prestissimo*, la técnica de dedillo que se requiere para tocar los

acordes de manera ágil, puede ir evolucionando hasta convertirse en un rasgueo aflamencado que permita incrementar la intensidad de la masa sonora de la sección. En el compás 49, la primera, segunda y tercera cuerdas deberán taparse con la mano izquierda, la cual realizará un recorrido por todo lo largo de las mismas, buscando producir toda la gama de armónicos naturales posible. Al mismo tiempo, la mano izquierda realiza un trémolo, imitando la sección previa de los sistemas 8, 9 y 10.

## Conclusiones

Las conclusiones que me dispongo a enumerar a continuación, son el fruto de investigaciones realizadas en la parte final de mis estudios de la carrera. La mayoría de los datos biográficos fueron consultados como parte de mi trabajo para la asignatura de *Seminario de Tesis*. Las fuentes de las que me he valido, pertenecen al acervo de la Biblioteca *Cuicamatini* de la Escuela Nacional de Música y a sitios de internet especializados, por una parte, en temas musicales y por otra, en la vida de los autores y su legado.

Los análisis musicales y las sugerencias interpretativas fueron elaborados una vez que acredité todas las asignaturas del plan curricular, además de haber cumplido en su totalidad, el servicio social. Durante este tiempo, tuve la oportunidad de presentar en concierto, todas y cada una de las piezas de mi programa, lo cual me permitió elaborar un análisis general de las mismas y proponer, de manera muy puntual, las sugerencias de interpretación que han podido leer en estas notas al programa.

A continuación, presento las siguientes conclusiones:

1. Se ha logrado obtener por medio de este trabajo, una guía de carácter general de cada una de las obras del programa. La cual incluye una breve recopilación de datos biográficos de los autores. Esta información, sirve de herramienta al lector para conocer una síntesis general de la vida de los mismos, por ejemplo, su formación musical, sus logros profesionales, etc., así como las similitudes y las diferencias que existen entre ellos.

Posteriormente, los análisis musicales facilitan al oyente su ubicación dentro del plano general de las obras y el reconocimiento de las secciones, temas y variaciones de las mismas, haciendo la experiencia auditiva, un fenómeno más completo.

2. En lo que considero el aspecto más destacado de esta investigación, puedo afirmar que como resultado de este trabajo, se aporta información inexistente en el acervo de notas al programa de la Biblioteca *Cuicamatini*, al respecto de la biografía de Andrew York y el análisis musical de la suite de su autoría titulada *Three Dances*, así como de la obra *Rain* del compositor Nikita Koshkin.
3. Con este trabajo, se cumple un objetivo más de los planteados al inicio del mismo, aquél que pretendía hacer de esta investigación, un documento útil para el público interesado y otros intérpretes en su primer acercamiento a estos autores y sus obras.

A manera de conclusión general, podemos afirmar que este programa de concierto es un ejemplo de la madurez que ha alcanzado la guitarra a partir del siglo XX hasta nuestros días. Los compositores de los que trata este trabajo, han aprovechado el legado de sus predecesores para crear lenguajes auténticos y novedosos, basados en la tradición guitarrística formal, pero impulsando una evolución notable al incorporar nuevas técnicas y recursos al bagaje idiomático del instrumento.

## Bibliografía.

- ANFORA, Gladys, Prólogo en: FROBENIUS, Leo, *Decamerón Negro*, Buenos Aires: Lozada, 1979.
- BÁEZ, Jesús René, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2003.
- BROUWER Leo, *Gajes del oficio*, La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- CENTURY, Paul, *Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer*, Tesis doctoral. Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 1990.
- CHÁVEZ, Jesús, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2011.
- CORDERO, David, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2007.
- CROSS, Milton y David Ewen, *Encyclopedia of the great composers and their music*, v. 3, trad. Cabrera Napoleón, Buenos Aires: Compai general Fabril, 1963.
- HERNÁNDEZ, Arturo, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2003.
- HERNÁNDEZ, Isabelle, *Leo Brouwer*, La Habana: Editora Musical de Cuba, 1999.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2004.
- LFAVE, Kenneth, *Koshkin plays Koshkin*, Soundset Recordings, 1998.
- LORIMER, Michael, *Ernesto García de León: collected Works*, v. 1, New York: Adela publishing, 2002.
- MORENO, José Antonio, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2003.
- NAVARRO, José Luis, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2003.
- NGUYEN TRAN, Kym, *The emergence of Leo Brouwer`s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Learnings, and New Simplicity*, Senior Honor Thesis, Dartmouth College Music Department, 2007.
- POLANCO, José Manuel, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2005.
- SALINAS, Krishna, Disertación: *Os 12 estudos de violao de Heitor Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SÁNCHEZ, Luis Ángel, *Notas al programa*, México: ENM, UNAM, 2010.

Fuentes electrónicas en Internet.

ALDERETE, Ángel, Documental: *Homo Ludens*, 2005, (en línea). (consultado el 11 de junio de 2012). Disponible en el World Wide Web en tres partes. < [http://www.youtube.com/watch?v=\\_iA64Y35NTS](http://www.youtube.com/watch?v=_iA64Y35NTS), <http://www.youtube.com/watch?v=aF4M29RIgDs&feature=relmfu>, <http://www.youtube.com/watch?v=-70zddg1s4a&feature=relmfu> >; Internet

PADRÓN, José, Documental: *Leo Brouwer*, Coproducción: Fundacion Autor y Sociedad de Autores y Editores de España, 2000, (en línea). (consultado el 22 de junio de 2012). Disponible en el World Wide Web < <http://www.youtube.com/watch?v=v4WzZS7UQCg&list=PLF508CB5402BE633A>; Internet. >

QUIEPO, Carolina, *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de vanguardia*, Valladolid: 2002, (en línea). (consultado el 24 de mayo de 2011) Disponible en el World Wide Web < [http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer\\_y\\_su%20influencia\\_lit\\_guitarra.htm](http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm); Internet >

[http://www.frankkoonce.com/publications.php#my\\_anchor](http://www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor), 16 de febrero de 2003, 20:18 hrs.

[http://arts-history.mx/de\\_hito\\_en\\_hito/garcia.html](http://arts-history.mx/de_hito_en_hito/garcia.html), 15 de septiembre de 2003, 14:03 hrs.

<http://ernestogarciadeleon.com/htdocs/bio.html>, 23 de marzo de 2008, 11:14 hrs.

[http://collegina.asbury.edu/archives/2001/mar08\\_01/arts.html](http://collegina.asbury.edu/archives/2001/mar08_01/arts.html), 3 de mayo de 2008, 12:17 hrs.

[http://physiology.med.unc.edu/TGS/artists/Koshkin/nikita\\_koshkin\\_program\\_notes.html](http://physiology.med.unc.edu/TGS/artists/Koshkin/nikita_koshkin_program_notes.html), 20 agosto de 2009, 21:30 hrs.

<http://www.villalobos.ca>, 7 de Octubre de 2005, 20:18 hrs.

<http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?5835-Estudios-de-Villa-Lobos>, 6 de Noviembre de 2012, 23:28 hrs.

<http://www.javeriana.edu.co/biblus/tesis/artes/tesis118.pdf>, 9 de enero de 2010, 17:06 hrs.

[http://www.ecured.cu/index.php/Leo\\_Brouwer](http://www.ecured.cu/index.php/Leo_Brouwer), 12 de abril de 2009, 14:00 hrs.

<http://www.guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?2229-EI-Decamer%F3n-Negro>, 15 de julio de 2010, 17:15 hrs.

<http://www.guitar-life.narod.ru/bios/koshkin.htm>,

## Índice:

• Introducción.....	5
• Capítulo 1	
Heitor Villa-Lobos.....	8
<i>Doce Estudios</i> .....	10
Análisis Musical de <i>Doce Estudios</i> .....	11
▪ <i>Allegro non troppo</i> .....	11
▪ <i>Allegro</i> .....	15
▪ <i>Allegro moderato</i> .....	16
▪ <i>Un peu modéré</i> .....	19
▪ <i>Andantino</i> .....	22
▪ <i>Poco Allegro</i> .....	25
• Capítulo 2	
Ernesto García de León.....	28
<i>Sonata No. 1, Las campanas</i> .....	29
Análisis Musical de <i>Sonata No. 1, Las campanas</i> .....	29
▪ <i>Diálogos Criollos</i> .....	29
▪ <i>Canción</i> .....	34
▪ <i>Son</i> .....	40
• Capítulo 3	
Andrew York.....	53
Análisis Musical de <i>Three Dances</i> .....	54
▪ <i>Bagatelle</i> .....	54
▪ <i>Saraband</i> .....	57
▪ <i>Gigue</i> .....	60

• Capítulo 4	
Roland Dyens.....	66
<i>Libra Sonatina</i> .....	66
Análisis Musical de <i>Libra Sonatina</i> .....	67
▪ <i>India</i> .....	67
▪ <i>Largo</i> .....	73
▪ <i>Fuoco</i> .....	76
• Capítulo 5	
Leo Brouwer.....	83
<i>El Decamerón Negro</i> .....	84
Análisis Musical de <i>El Decamerón Negro</i> .....	90
1. <i>El arpa del guerrero</i> .....	90
2. <i>La huida de los amantes por el valle de los ecos</i> .....	98
3. <i>Balada de la doncella enamorada</i> .....	102
• Capítulo 6	
Nikita Koshkin.....	108
<i>Rain</i> .....	109
Análisis Musical de <i>Rain</i> .....	109
• Conclusiones.....	119
• Bibliografía.....	121