

5

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**OPCION DE TESIS
QUE PRESENTA:**

PARIS GABRIEL GONZALEZ AVILES

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LIC. INSTRUMENTISTA - GUITARRA -

ASESOR: Mtro. ALFREDO ROVELO GARCIA

297897

México, D.F., octubre de 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mi familia,
en especial
a mi padre.
(por que la esperanza
no acabe).*

Indice

	página
Agradecimientos	4
Programa	5
L.B. Story (Roland Dyens)	6
Variants (Reginald Smith Brindle)	10
Jazz Sonata (Dusan Bogdanovic)	13
La Espiral Eterna (Leo Brouwer)	16
Sonata No.2 (Ernesto García de León)	20
Bibliografía	23

Agradecimientos:

A mis padres y hermanos por todo el apoyo y la paciencia que me han brindado.

A los maestros sinodales: Alejandro Salcedo, David Domínguez, Dr. Felipe Ramírez Gil, Salvador Rodríguez y especialmente a mi maestro y amigo: Alfredo Rovelo.

Agradezco la ayuda y colaboración que me brindaron, para la elaboración de la presente opción de tesis, a los maestros: Ernesto García de León, Roland Dyens, Reginald Smith Brindle, David Domínguez y Alfredo Rovelo.

A mis familiares y a todos los amigos, compañeros y maestros que de alguna u otra forma han estado conmigo a lo largo de estos años.

PROGRAMA

-L.B. Story

Roland Dyens
(n.1955)

-Variants

on two themes of J.S. Bach

- I. Poco andante
- II. Vivo
- III. Lento
- IV. Allegretto
- V. Poco adagio
- VI. Adagio maestoso

Reginald Smith Brindle
(n.1917)

-Jazz Sonata

- I. Allegro, non troppo
Molto ritmico
- II. Lento
- III. Andante – Allegro moderato
- IV. Allegro molto

Dusan Bogdanovic
(n.1955)

-La Espiral Eterna

Leo Brouwer
(n.1939)

-Sonata No.2

Evocación Tropical

- I. Trópico
- II. Evocación
- III. Son

Ernesto García de León
(n.1952)

Paris Gabriel González Avilés, Guitarrista

L.B. STORY

de
Roland Dyens

Roland Dyens nació el 19 de octubre de 1955, en Túnez, al Norte de Africa, y empezó a estudiar guitarra a la edad de 9 años. A los 14 años, se inscribió en la "Ecole Normale de Musique de Paris" para estudiar con el maestro español Alberto Ponce y en 1976 se graduó con los más altos honores. Desde entonces ha ganado varios premios, incluyendo el premio especial "Villa-Lobos" del concurso internacional de Alejandría, Italia. Conjuntamente a su preparación como ejecutante, Roland Dyens también estudió composición y orquestación con la maestra Désiré Dondeyne y Raymond Weber.

Roland Dyens ha seguido la doble vocación de la pedagogía y la ejecución musical, y es altamente reconocido como un consumado intérprete, arreglista, compositor y artista de la improvisación, quien tiene la virtud de transmitir sus conocimientos musicales y sus habilidades como ejecutante a sus alumnos. Dyens es artista invitado permanente en varios festivales y eventos de prestigio en Francia y alrededor del mundo. Se ha presentado en diversos foros de Europa, América, medio Oriente e Indonesia; a la par de sus presentaciones en vivo, Roland Dyens hace apariciones en programas de radio y televisión de manera regular, además de ser invitado con frecuencia a dar conferencias, clases magistrales y ser parte del jurado en numerosos concursos de nivel internacional.

En su composición "*L.B. Story*", la cual fue compuesta en 1994 por encargo del comité organizador del concurso de guitarra clásica d'Ile-de-France, Roland Dyens rinde un homenaje a dos compositores, que casualmente en sus nombres ambos llevan las iniciales L.B., a los que admira en su estilo de composición y han influido en la propia formación musical de Dyens, estos dos compositores son: el estadounidense *Leonard Bernstein* y el cubano *Leo Brouwer*, a quienes dedica esta pieza.

Esta pieza, de breve duración, da una clara visión de la personalidad y las influencias musicales de Dyens, en ella se juntan elementos de la música de Bernstein, con toda la carga de la música negra, en especial del jazz, y por otra parte la música de Leo Brouwer que siempre denota su "cubanía" y sus raíces africanas. Estas dos expresiones de la *negritud* en la música se fusionan en esta pieza, sin abandonar el estilo propio del compositor, que también nos da reminiscencias de la música brasileña, por la cual Dyens siempre ha mostrado una marcada inclinación.

Tal vez resulte difícil encontrar, a primera vista, puntos en común entre Bernstein y Brouwer (aparte de sus iniciales) como para que se les pueda rendir un homenaje en una misma pieza, o tal vez sea todo lo contrario y tengan más en común de lo que pensemos. Roland Dyens toma un motivo rítmico (*ver fig. 1*) de la conocida obra de Bernstein: "*West Side Story*", a partir de este motivo rítmico se desarrolla casi toda la pieza, por lo que podemos decir que es una pieza monomotívica.

motivo rítmico

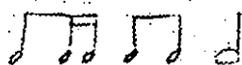


fig.1

En un análisis, grosso modo, de la forma de esta pieza, nos damos cuenta de que consta de tres partes, las cuales se subdividen en secciones, a cada una de las cuales he denominado por letras: A, B, C y D; considerando su material armónico y melódico, así como su tratamiento a través de la pieza.

Así pues, tenemos una pieza de tres partes subdividida en seis secciones, que da una forma A – B – A1 – C – D – A1 :

	primera parte	segunda parte	tercera parte
secciones:	A B A1	C D	A1

La primera parte, (en la que la armonía se mueve en la tonalidad de Mi menor), con sus tres secciones (A-B-A1), abarca del compás 1 al compás 25. En la primera sección (A) de esta parte, se presenta en los primeros tres compases el motivo antes mencionado (*fig.1*) en la voz superior y a su vez forma una frase de tres compases, que está basada en la repetición del mismo motivo pero con variantes en las figuras rítmicas y en la altura de las notas. En los compases 6 al 8 se da, más que un puente, una transición a la sección B, aún con elementos que nos recuerdan el motivo primario, pero anunciando, ya, los elementos que serán utilizados en la próxima sección.

Para la sección B, Roland Dyens toma elementos de la música de Leo Brouwer, el otro compositor a quién está dedicada esta pieza, los cuales son tomados de su *Estudio No.1* (de la serie de XX estudios sencillos para guitarra). En esta sección el bajo es el que lleva el canto, que es acompañado por un pedal de tres notas, a diferencia de Brouwer que utiliza un pedal de dos notas.

Estudio No.1 Brouwer

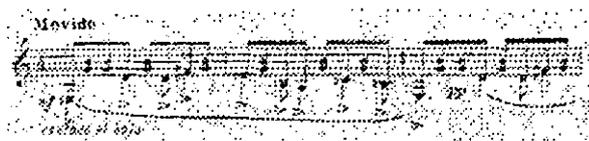


fig.2

L.B. Story compases 9 -10

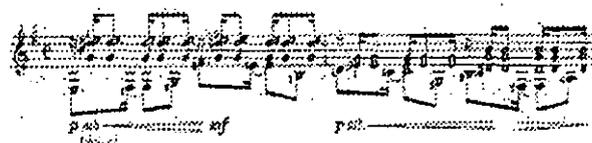


fig.3

La sección B la podemos subdividir a su vez en dos periodos de cuatro compases cada uno. Cada periodo compuesto a su vez por dos frases de dos compases. Casi toda esta sección es llevada de manera muy agradable gracias al canto del bajo, que mantiene prácticamente la misma rítmica y solo va cambiando la entonación pero conservando la interválica, mientras que el acompañamiento, de manera muy sutil, da una textura, llamémosla, aterciopelada que sólo es interrumpida por el mismo bajo que interrumpe el canto y da una figura que rompe con esta sección y nos enlaza con la siguiente.

La sección A1 es una repetición "casi" literal de la primera aparición de la sección A. La inclusión del motivo principal en una voz intermedia en el compás 17 y el cambio de un Do (compás 6) por un Re en el último dieciseisavo en el compás 19, junto con la omisión de los compases 1, 2 y 3, son las diferencias que existen en esta reaparición y contracción

de la parte A. Y al igual que en los últimos tres compases de la parte A, donde se presentó un puente y un pequeño adelanto del material de la siguiente sección; en la sección A1, en sus últimos cuatro compases, encontramos un puente que sirve de preparación y anticipa la llegada de la sección C.

La sección C junto con la sección D integran la segunda parte de la pieza, que se caracteriza por sus cambios métricos. En la sección C estos cambios métricos son muy notorios y marcados, ya que la primera parte de la pieza se desarrolló con ritmos binarios, y en la sección C predominará el uso de ritmos ternarios, con una célula rítmica (tres dieciseisavos seguidos de una blanca con puntillo o un octavo con puntillo) que es una contracción del motivo principal en sus valores rítmicos (*ver fig. 4*), dichos elementos ya se muestran en los compases 22 al 25 en la sección A1, que son, como ya antes había dicho, una transición y una preparación a la sección C.

célula rítmica, compases 22-23

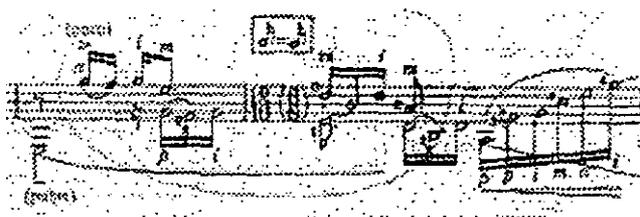


fig. 4

Los dos primeros compases de la sección C definen y asientan el ritmo ternario, en un compás de 12/8, esto Dyens lo logra con un acorde que queda tendido mientras el bajo suena un pedal de *Sol*. Esta sección (C) tiene una subdivisión poco usual, que logra darle mayor interés y mayor contraste a las diversas partes de la pieza entre sí. Es decir, la sección C abarca veintidós compases, desde el compás 26 al 47, formando dos bloques de once compases y subdividiéndose, cada uno de estos, en pequeñas secciones de cinco y seis compases cada uno. En el primero de estos bloques en sus primeros cinco compases (26-30), en donde aparte del acorde tendido y el pedal de *Sol*, muestran la célula rítmica siempre estática en las notas de *Si bemol, La, Si bemol y Sol*, se da la indicación de X/16 señalando que no hay una métrica definida, pero sí un pulso constante de dieciseisavo. Mientras que en el bajo se da un juego de ligados produciendo un efecto de *campanellas*. En el compás 30, trinos y grupos irregulares de dieciseisavos dan un pequeño contraste y un sobresalto a la atención del espectador, es como si estos cinco compases fuesen una introducción a donde en verdad empezaría la sección C, es decir al compás 31. En estos compases la célula rítmica ya se encuentra en dos entonaciones: a partir de *Si bemol* y a partir de *Re*, además de que en el bajo también la encontramos, pero con la diferencia de que el "bordado" es ascendente en lugar de descendente como en la voz superior.

En el compás 37 comienza el segundo bloque de once compases que forman la sección C. De manera similar al bloque anterior, los primeros cinco compases sirven ahora, ya no como introducción, sino, como puente al resto de la sección C. En estos compases predomina un pedal de *FA#* en dieciseisavos que alterna con una figura,

presentada en octavas disminuidas, que se escucha de forma sorpresiva; esto pasa en una voz intermedia mientras que en el bajo se presenta la célula rítmica (fig. 5).

compases 37-39 sección C

fig. 5

En los compases 42 al 47 encontramos que en la voz superior hay una repetición literal de lo acontecido en los compases 31 al 36, nuevamente el bajo es el encargado de incorporar diferencias a lo ya hecho antes.

En los compases 48 al 61 se lleva a cabo lo que puede denominarse como sección D, la cual es una sección que contrasta con el resto de la pieza. Esta sección se caracteriza por el uso de síncopas y por los cambios de métrica de compás (4/4, 2/4, 4/4 1/2, X/16, 6/16 o 3/8, 9/8), pero siempre presentando la célula rítmica del motivo principal. Esta sección termina con cuatro compases que lejos de ser un puente que nos lleve de manera suave a otra sección, en realidad rompen, de manera brusca, con todo lo anterior y de igual forma nos enlaza con la parte final de la pieza.

Para finalizar retoma la sección A1 en donde los últimos cuatro compases, ya a manera de CODA, nos llevan de forma suave a un posible previsible final, en el cual nos sorprende, recurriendo a la 3ª de picardía, con un acorde de Mi mayor.

En general esta pieza simple en armonía (la primera y tercera parte en Mi menor y la segunda parte en Sol, su relativo mayor), pero de forma y estructura no muy usuales, es un muy buen ejemplo del arte de nuestros días, en donde el compositor toma elementos de otros compositores y de diversos estilos y géneros musicales, creando de forma muy libre su propia música, quitándose de ataduras y convencionalismos. Es una pieza en la que la música demanda al ejecutante conocimiento y dominio de técnicas y elementos de músicas tan diversas como sea posible, así como un buen entendimiento de las frases musicales, que siendo tan dispares en sus métricas, no dejan de sonar a sus contextos de donde fueron extraídas, y al mismo tiempo son parte característica de los elementos de la música de finales del siglo XX.

VARIANTS
on two themes of J.S. Bach
de
Reginald Smith Brindle

Entre los compositores británicos del siglo XX, Reginald Smith Brindle es uno de los más destacados y uno de los principales impulsores de la "Nueva Música", su libro que lleva este título es uno de los textos obligados en el estudio de la corriente avant-garde. Por más que se escriba sobre él, su música y su vasto conocimiento sobre música en general, se presentan grandes dificultades para dar un acercamiento y una idea real de sus excepcionales e innumerables cualidades como compositor, que ha incursionado no sólo en la composición para guitarra, también la música orquestal, vocal, de cámara y diversas combinaciones instrumentales conforman su repertorio de obras de concierto, además de una destacada labor componiendo para un gran número de películas, y su intensa labor como maestro, traductor, conferencista y colaborador como columnista en diversas publicaciones, sin mencionar sus libros propios, hacen de él todo un genio y figura de la música.

Reginald Smith Brindle nació en Bamber Bridge, Preston, Lancashire, Inglaterra, el 5 de enero de 1917. No obstante que desde muy joven aprendió a tocar de manera autodidacta varios instrumentos musicales, primeramente estudió arquitectura; por insistencia de su padre, y después inició una carrera como saxofonista y guitarrista de jazz influenciado por Django Reinhardt, Coleman Hawkins y Duke Ellington, entre otros, aparte de haber llegado a ser organista de iglesia; pero no fue sino hasta 1946, después de haber servido a la armada de su país casi siete años, durante la segunda guerra mundial, que Smith Brindle comenzó a estudiar música de manera formal.

Fueron precisamente esos años durante la guerra, los cuales los pasó en Italia, en donde redescubrió la guitarra, esto por que durante esos años se inscribió a un curso de música por correspondencia y su necesidad de escuchar el contrapunto, además de haber escuchado grabaciones de Segovia, fué que encontró que la guitarra es un instrumento completo y fácil de transportar, -"es capaz de producir armonía, melodía, contrapunto, la integridad de la música por completo"- dice Smith Brindle.

También fué en Italia donde Smith Brindle estudió composición en la Academia de Santa Cecilia, en Roma, con Ildebrando Pizzetti (en esta clase tuvo por compañeros a Franco Donatoni y Georges Sicilanos) y posteriormente en Florencia estudiaría dos años (1952-53) con Luigi Dallapiccola, en este lugar también entabló amistad con otros dignos representantes del dodecafonismo florentino: Bartolozzi, Busotti, Company, Benvenuti y Prosperì. Sobre sus estudios y tendencias en composición Smith Brindle nos cuenta: *"La mayoría de las influencias en mi estilo vienen de mis años en Italia, cuando mi técnica y estilo compositivo fueron muy influenciados por mis amigos en la Escuela Dodecafónica Florentina (encabezada por Dallapiccola). Escribí música en la técnica del serialismo hasta 1970, pero con tendencia a variar mi estilo musical considerablemente. Esto yo lo veo como eclecticismo, que también es típico de grandes figuras como Picasso y Stravinsky quienes tuvieron varios "periodos". Como sea, con dicha variedad he tratado de sorprender al público que no identifica mis obras tan fácilmente, aún así la técnica de composición es*

bastante constante. De no haberlo hecho, podía haber sido aburrido para mí mantenerme en un solo y único estilo. Me gusta el cambio y estas son las consecuencias".

Una de las consecuencias de estos cambios en su manera de componer fue que de 1956 a 1970, dejó de componer para guitarra, ya que pensaba que su estilo de entonces era mucho más *avant-garde* e *inapropiado* para la guitarra, además de que consideraba que la comunidad guitarrística de los 50's era muy amateur e incapaz de apreciar y tocar música contemporánea. Al ir cambiando las cosas: su manera de componer y su percepción sobre los guitarristas y el instrumento en sí, Smith Brindle volvió a escribir para guitarra después de no haberlo hecho por casi quince años.

La obra: "*Variants on two themes of J.S. Bach*" (variantes sobre dos temas de J.S. Bach), fue la primera composición de Smith Brindle para guitarra después de este periodo en que se apartó del instrumento. La composición de esta pieza se realizó en 1970 por encargo de The Arts Council y está dedicada al guitarrista inglés Julian Bream, a quién conoció entre 1946-49 al ser ambos miembros de la "Sociedad Filarmónica de la Guitarra" cuando ambos estudiaban en la Universidad de Gales, época en que ya había dedicado a este intérprete un *Nocturno*, el cual Bream incluyó en su primer recital público en Cheltenham y fue el primer trabajo que se publicó de Smith Brindle.

Sobre la composición de la pieza *Variants*, Smith Brindle nos dice: ". . .*Como no había escrito música para guitarra desde 1956, sentí gran dificultad en comenzar una nueva obra, especialmente por que en ese entonces mi estilo normal de componer era mucho más avant-garde e inapropiado para la guitarra.*

Decidí que la mejor solución era hacer lo que Stravinsky había hecho, esto es, tomar una pieza de música antigua y desarrollarla a mi propia manera. Pienso que el resultado fue de lo más exitoso, pero nunca traté de hacerlo de nuevo, excepto por un número de piezas recientes en las cuales he usado cantos gregorianos.

De cualquier modo, en las Variants [Variants] pienso que he logrado una rica variedad de piezas, con la poética y vitalidad que siempre deseo".

Esta obra se conforma de seis piezas (variantes) y cada una de ellas tiene un tratamiento y desarrollo diferente, en donde los temas de Bach, tomados de "*El Arte de la Fuga*", llegan a ser casi irreconocibles (hay que remarcar que estos temas sólo son el punto de partida para la creación de una obra totalmente nueva), pero sin embargo siempre están en la base estructural de las piezas, ya sea que aparezcan en su forma original, en inversión, a manera de progresión, etc., pero manteniendo su interválica original lo más que sea posible, dándole unión temática y estructural a la obra entera.

La variante I, *poco andante*, está compuesta de una manera contrapuntística y tiene una forma ternaria. Inicia con el primero de los temas (tema A), que con el cifrado de sus primeras notas se forma la palabra Bach (B= si bemol, A= la, C= do, H= si), este tema abarca dos compases y medio. Este tema alterna con un segundo tema (tema B) y lo que sigue es el desarrollo de la pieza en donde los temas A y B se presentan en distintas maneras: invertidos y/o sólo parte de ellos. En la segunda parte de esta pieza se presentan los temas a una cuarta justa descendente, es decir en su dominante. Finalmente se presenta una breve reprise del tema A.

La variante II, de tempo *vivo*, es principalmente una pieza monódica, que carece de medida de compás, lo que da cierto libertad al ejecutante, al desarrollarse de manera muy fluida con dieciseisavos. Esta pieza se desarrolla principalmente por medio del arpegio de una progresión de acordes paralelos (una posición fija que se desplaza a distintos trastes de la guitarra), cuyas notas derivan del tema A.

La variante III, *lento*, es una pieza en donde se alternan acordes disonantes de larga duración, en donde la "masa sonora" sirve de colchón a motivos melódicos. Tanto los intervalos de los acordes como de los motivos melódicos son tomados del tema A.

La variante IV, *allegretto*, es una pieza muy al estilo del siglo XIX, en la que hay dos estratos de actividad: en el superior un pedal de tres notas, que tienen su origen en el tema B, y en el inferior un canto que proviene de la inversión de la última parte del tema A.

La variante V, *poco adagio*, al igual que la variante II también es una pieza monódica, pero, en esta pieza es una melodía la que se lleva a cabo por progresión, en distintas entonaciones y por la inversión de sus mismos elementos. Esta es una melodía con muchas ornamentaciones, que más parecen apoyaturas, en 32vos. y 64vos., en la que sus puntos de estructurales también obedecen a la relación de intervalos del tema A.

La última pieza (VI), *adagio maestoso*, es una síntesis y un compendio de los elementos utilizados en las cinco piezas anteriores. En donde después de todo el despliegue de ideas y técnicas avant-garde, el compositor termina la obra con un acorde mayor, lo que da la sensación de estabilidad y reposo.

A manera de vista general, sobre esta obra podemos decir que es un compendio de técnicas, elementos y recursos, antiguos y modernos, de composición; que el compositor, de manera muy hábil, ha sabido amalgamar y fusionar en un su propio estilo. De igual modo, hay resaltar lo bien logrado del resultado al utilizar estos elementos e incorporarlos a un instrumento como la guitarra, del que tiene pleno conocimiento y dominio.

JAZZ SONATA
de
Dusan Bogdanovic

La música de Dusan Bogdanovic, rica en influencias e integración de estilos dentro de un carácter único e individual, abarca un extenso catálogo de obras que evocan, en quien las interpreta y en quien las escucha, una afinidad común con el compositor, por ser reflejos y esencia de nuestros tiempos.

Dusan Bogdanovic, nació en Yugoslavia, en 1955, donde inició sus estudios musicales de forma autodidacta y más tarde con el profesor Nada Condic. Posteriormente asistió al Conservatorio de Geneva, en Suiza, donde cursó estudios de guitarra, orquestación y composición con los maestros: Maria Livia Sao Marcos, Pierre Wissmer y Alberto Ginastera. En este conservatorio llegó a ser uno de sus profesores más jóvenes. Entre los premios y reconocimientos que le han sido otorgados, se encuentran: el primer lugar en el "Jeunesses Musicales Competition" de Belgrado en 1974, en el mismo año obtuvo el segundo lugar en el concurso "María Callas" de Barcelona y en 1975 gana el primer lugar del prestigiado: "International Competition for Musical Performers" en Geneva, Suiza, convirtiéndose en el primer guitarrista en ganar este premio.

En el año de 1977 hizo su debut en el Carnegie Hall de Nueva York, dando inicio a su carrera internacional como ejecutante, tanto de manera solista y como miembro del "Manuel de Falla Guitar Trio", combinando a la par su carrera como compositor. Actualmente Bogdanovic se desempeña como profesor de improvisación, armonía, análisis y composición en el Conservatorio de Música de San Francisco.

En la década de los 80's, Bogdanovic llegó a los Estados Unidos, de este evento se da el resultado de que nuevos elementos, principalmente el jazz, la improvisación y una gran variedad de músicas étnicas y folklóricas, empezaron a aparecer en sus composiciones. Este influjo de nuevas culturas musicales trajo cambios al estilo compositivo de Bogdanovic, especialmente en el uso de armonías y contrapuntos más complejos, dentro de densas texturas cromáticas y la exploración del uso de "polimétricas".

Ciertamente no resulta fácil hablar de la música para guitarra sola de Bogdanovic, además de sus obras para guitarra con diversas combinaciones de instrumentos; ya que son varios los lenguajes musicales – clásico, jazz, minimalismo, folklore y música étnica- que forman su estilo, en el que se aprecia un gran nivel de musicalidad y talento natural, aunado a su alta preparación académica. No es por casualidad que sus primeras composiciones fueran referencias a los grandes maestros del siglo XX –Bartók, Ravel, Hindemith, Prokofiev y Stravinsky- además de su constante conexión con las formas tradicionales como lo son: la sonata, la tocata, la passacaglia y el tema con variaciones.

Un claro ejemplo de la música de Bogdanovic es la "*Jazz Sonata*", en la que dentro de los límites de las formas tradicionales, este compositor despliega una maravillosa serie de ideas musicales con una rítmica muy enérgica. En esta obra encontramos desde movimientos lentos con temas muy líricos, llenos de matices y cambios melancólicos, hasta virtuosos allegros que expresan gran pasión y que son logrados con gran espontaneidad y refinamiento.

Sobre esta obra, su título y la influencia e importancia que el jazz y la improvisación tienen en general en su música, el mismo Bogdanovic dice: "*Como compositor estoy muy cerca de la improvisación como medio de expresión y de creatividad. Es muy triste que los conservatorios de música con frecuencia se conviertan en museos de música . . . Creo que es muy importante considerar a la música como un proceso que cambia continuamente y a la improvisación como algo que le da energía y poder a la música . . . Esto es algo que frecuentemente falta en la preparación de los músicos clásicos, principalmente por que la improvisación es considerada como algo muy específico, limitado al jazz o a la música contemporánea . . .*

Nunca estuve interesado realmente en algún estilo en específico [de jazz] como el bebop o el swing, estuve más interesado en lo que el jazz tiene que dar en términos de flexibilidad . . . sentí que me podía dar mucha más flexibilidad, e inherentemente tener más espacio que en la música clásica. Primeramente en el sentido de la improvisación; una enorme flexibilidad en lo que podríamos llamar el proceso creativo. Y en el sentido de la expresión; la música clásica, aun ahora que está realmente expandiendo sus límites en términos de expresión, permanece bastante inexpresiva cuando se le compara con el jazz, o la música soul, rhythm and blues, gospel . . . esa clase de música tiene un nivel de expresión que rara vez existe en la música clásica".

La *Jazz Sonata* se forma de cuatro movimientos, en los cuales, los constantes cambios métricos y el constante uso del intercambio modal, dan la libertad rítmica y melódica que busca Bogdanovic. En el primer movimiento con indicación de tempo: *Allegro, non troppo molto ritmico*, el compositor desarrolla una frase que se compone por la repetición de un motivo rítmico, en compás compuesto de 7/8, esto es lo que conforma el tema A. Como introducción aparece este tema cuatro veces en los que se le pide al ejecutante improvisar libremente con escalas que el compositor señala y sobre ellas el tema va sufriendo alteraciones melódicas y armónicas. En las dos primeras veces, el tema y la improvisación se basan en un modo de *LA mixolidio b6* (quinto modo de la escala menor melódica). La tercera vez que aparece el tema, que genera toda la pieza, aparece en el modo de *LA dorio* y la cuarta vez en el modo de *LA eolio* (escala menor natural). Después de esta introducción improvisatoria entra de lleno el tema A y su desarrollo, donde el intercambio modal, tanto de manera melódica y armónica, es el punto de partida de la pieza, en que de manera continua se percibe que el eje tonal es la nota LA.

El tema B contrasta con el tema A, debido a que su medida de 4/4 es constante, además de que toda esta sección está en Mi mayor y el intercambio modal es casi nulo, sin embargo la nota Mi no tiene una importancia relevante en todo este pasaje. Después de esta sección vuelve a aparecer el tema A pero transportado una cuarta descendente, es decir su centro tonal es la nota Mi, y luego regresa a La pero ahora es transportado a la octava superior con respecto al original. Finalmente hace una reexposición de los temas A y B.

El segundo movimiento con indicación de tempo *Lento*, es una pequeña pieza muy lírica en forma de rondó (A-B-A-C-A). Después de una breve introducción aparece el tema A de esta pieza, que se forma de una variación rítmica del tema A del primer movimiento. Este tema se va alternando con los temas B y C en los que, al igual que en la segunda aparición del tema A, existen gran cantidad de melismas y adornos melódicos. La

característica principal de esta pieza es la libertad que el intérprete tiene al jugar con el tempo, alargándolo y estrechándolo de forma libre, lo que le da a esta pieza la impresión de ser improvisada en el mismo momento de su ejecución, además de tener, debido a sus sonoridades, un carácter muy melancólico e introspectivo.

El tercer movimiento es casi una continuación de la misma idea con que se desarrolló el segundo, ya que en él se alternan dos ideas principales: la primera (*Andante*) se toma del tema A del segundo movimiento, y la segunda (*Allegro moderato*) es otra variación rítmica, pero aún más emparentada, del tema A del primer movimiento; por lo que en este tercer movimiento tenemos una forma A-B-A-B-A (muy parecida al rondó). Pero en este movimiento las partes que tienen mayor importancia son los temas B, mientras que los temas A aparecen, también después de una introducción, más a manera de pequeños interludios y de coda. En los temas B predominan los cambios métricos en las medidas de compás, en los que se juega y se repite este tema con pequeñas variantes rítmicas y melódicas. En su primera aparición el tema B gira en torno al intercambio de modos con su centro tonal en la nota Re y en su segunda aparición cambia su centro tonal a la nota La, como en el primer movimiento.

El cuarto movimiento, *Allegro molto*, se distingue marcadamente de los demás debido a su constante pulso ternario, en el que hay relativamente pocos cambios de compás y pocas alteraciones a la escala de *La menor* en que está compuesto. Este movimiento se trata de una pieza de forma A-B-A, en la que su primer tema se desarrolla con un mismo motivo, que mantiene sus características rítmicas y melódicas. Este motivo alterna con otro, en el que se anuncia la idea rítmica de *tres contra dos*, que es la característica con que se desarrolla el segundo tema de este movimiento, en el que después de una improvisación con las intensidades, colores y rítmica de un pedal en Sol, que se mantiene a lo largo del tema B, el bajo entra con una figura, a manera de obligado, que ha de romperse para dar paso a unos rasgueos que son el clímax de la pieza y posteriormente regresar al tema A, que también ha de terminar, como culminación de la obra entera, en una improvisación sobre un pedal de la nota La.

En general, la Jazz Sonata ofrece un nuevo lenguaje en el que se fusionan tantos estilos, ideas y recursos musicales como sea posible, dando un nuevo acercamiento a la música contemporánea de concierto, tanto para los ejecutantes como para los oyentes. Música que gracias su flexibilidad no sólo alcanza los altos niveles de expresión deseados por su autor, sino también logra un buen balance entre lo expresivo y lo introspectivo.

La Espiral Eterna

de
Leo Brouwer

Tratar de hablar y resumir en pocas líneas, la vida y obra del compositor, guitarrista y director de orquesta Juan Leovigildo Brouwer, mejor conocido como Leo Brouwer, nacido en la Habana, Cuba en 1939, resulta muy difícil ya que es una de las figuras más importantes, e interesantes, del panorama de la guitarra en la segunda mitad del siglo XX.

Su carrera musical, que abarca ya cincuenta años, se ha distinguido por una constante evolución, en la que se pueden marcar tres etapas o períodos claramente identificables y diferentes entre sí: en el primero, que abarca de 1954 a 1964, se encuentran sus primeras composiciones y arreglos (hechos de manera autodidacta) de la música popular cubana y sus raíces de la tradición africana, y de música folklórica de América Latina; en su segunda etapa composicional, Brouwer experimenta con las tendencias y técnicas de composición de la época de la década de los 60's y 70's, en la que predominaron las corrientes de la "avant-garde". Posterior a esta etapa se sitúa, como el mismo Brouwer le llama, en su estilo "Hiper-romántico nacionalista", en cual ha llevado su manera de componer desde principios de los 80's.

"*La Espiral Eterna*" es una de las obras más representativas de Leo Brouwer, muchos guitarristas alrededor del mundo han abordado esta pieza que es un parte-aguas en el repertorio de la guitarra. Los antecedentes de esta pieza se remontan al desarrollo de la *escuela Polaca en los 60's*, la cual fue cuna de las tendencias de la *Nueva Música*, de la cual Luigi Nono, Kristoff Penderecki, Sylvano Bussotti, John Cage y Luciano Berio entre otros compositores fueron sus principales mentores. Todos ellos fueron amigos muy cercanos y admirados por Brouwer, pero, a decir del mismo Brouwer: "*ellos no tuvieron influencia en mi música, sólo en mis políticas . . . fui influenciado, no por compositores, pero sí por el movimiento que se desarrolló en Polonia en la década de los 60's*".

Un gran estímulo para Brouwer fue el participar en el Festival de verano de Warsaw, Polonia, en 1961, el cual era un festival dedicado a la música avant garde. Brouwer llevó partituras y dio conferencias sobre esta música en Cuba. Fue entonces cuando Leo vio las posibilidades de crear un mundo de abstracción total, siempre basado en sus raíces nacionales -*los elementos de las raíces nacionales de cualquier país son totalmente abstractos* - dice Brouwer. Partiendo de esta premisa Brouwer desarrolló su concepto de composición, basándose en los modelos de estructura y forma europeos, pero construyendo y desarrollando su contenido esencial a través de "células" y unidades de las raíces de la música folklórica afro-cubana. Todo esto sumado a la influencia del pintor Paul Klee, uno de los mejores representantes del Bauhaus, quien, para Brouwer, era poseedor de un gran sentido de la forma, la línea, la tensión y un increíble balance entre el color y el espacio. Brouwer utilizó células musicales como si fueran colores, además del punto común entre ambos que es la utilización de principios matemáticos para sustentar la estructura de sus obras -"*la estructura es un elemento fundamental de mi obra: en este caso yo quise escribir música electrónica. Después decidí adaptar la idea a la guitarra. Así es como surgió La Espiral Eterna*".

La Espiral Eterna es una pieza inspirada en, y por, la ciencia, ya que no sólo la idea de aprovechar en un principio los adelantos tecnológicos y hacer música electrónica (posteriormente se daría cuenta que la tecnología de entonces limitaba e impedía llevar a cabo su obra en su concepción original), además de los principios matemáticos que dan la base a su estructura. También la astronomía, que en realidad es la que dio ese primer acercamiento a esta forma, el propio Brouwer nos cuenta: *"Uno de los más grandes astrónomos del siglo pasado construyó un telescopio y descubrió una nebulosa en el universo, una galaxia en forma de espiral –una clase de nube en espiral-. No estoy seguro si fue la galaxia de Andrómeda. En todo caso, esa es la estructura básica. ¡Lo que realizó este hombre, fue que descubrió que esta forma, la cual se haya en el universo, puede también ser encontrada no sólo en microorganismos, sino también en semillas de girasol y en conchas marinas!. Naturalmente estuve interesado e hice una investigación más a fondo. En un libro escrito por Matila Ghyinka, "Die Proportionen in künstlichen und natürlichen Formen" –el cual también trata de la sección Aurea- encontré más ejemplos de estas estructuras a las cuales regreso constantemente. ¡Es algo mágico!".* Entonces podemos decir que la biología también forma parte del universo de la Espiral, en la primera página de esta partitura aparece una cita de John Whitrow ("La Estructura del Universo"):

*"Por primera vez se reveló en los
cielos la famosa estructura
espiral empleada con derroche
por la naturaleza en el mundo orgánico".*

La Espiral Eterna también es, a decir de su autor, un compendio de una teoría "loca", que el mismo ha desarrollado, acerca de la evolución del sonido mismo: *"En tiempos medievales, sólo eran utilizados acordes incompletos, sólo la octava y la quinta. El renacimiento introdujo la tercera, mayor y menor. Entonces vino el barroco con la séptima. Después un poco más evolucionados, Debussy y los impresionistas introdujeron la oncenaria aumentada y la escala de tonos enteros, y así sucesivamente. Después llegaron los sobreagudos y los microtonos. Yo creo en esta teoría, y esto ayuda a entender mi propia música. La Espiral Eterna es un compendio de los últimos elementos. Y en este sentido la organicé".*

Sobre la base de esta teoría, del mismo Brouwer, la Espiral Eterna va gradualmente del sonido puro, transformándolo hasta llegar al ruido, para después regresar al material o idea original pero de manera más evolucionada; explorando todo el panorama, y el registro entero de la guitarra, aún incluyendo sus clichés. Pero la estructura se va desarrollando a partir de un motivo, un cluster cromático que se expande y se contrae manteniendo siempre el mismo círculo, como una nebulosa, como una espiral!.

En esta pieza la música va rotando alrededor de un centro, una nota, que se sostiene. Todo está unido de manera análoga a la forma en que lo hacen los átomos. Además la manera en que van rotando los dedos es, casi siempre, 1-3-2 o p-m-i, y aún en la parte de las percusiones también es 1-3-2; siempre son figuras simétricas, simetría en movimiento, pero asimétrico cuando está girando. También está construido por clusters en el principio y una contracción, del material original, al final.

Leo Brouwer describe así esta pieza: *"La Espiral... comienza con tres notas que son el centro y se van expandiendo una por una, desde un registro central, como si estuviéramos flotando, nunca llega a estallar. Ella se expande, vuelve a recogerse, va y viene y se concentra en una nota. Baja y sube, pero no demasiado. Hay un área del espacio que se expande y se contrae continuamente y cuando llega a esa nota termina con una intensidad que conduce a otra lectura, que es el símbolo del átomo, los anillos y los puntos. Esto es una variación de la espiral y adentro están esos átomos. Mi espiral sube y vuelve a centrarse y da pie a la figura atómica y todo va desde el sonido organizado gradual hasta el sonido desorganizado. Mi fiesta va de abajo hacia arriba, como una pirámide infinita."*

La Espiral Eterna está compuesta en un estilo aleatorio, es decir, requiere del ejecutante una gran interacción creativa con el compositor, ya que el intérprete termina la composición de la obra (la obra está en cierto modo inacabada) cuando este improvisa con los elementos dados por el compositor, de manera que cada ejecución de la misma obra con el mismo ejecutante debe ser rigurosamente distinta (aunque este fenómeno se dé en toda la música y en todas sus ejecuciones, pero en este caso, a diferencia de la música no aleatoria, se busca experimentar y hacer una versión muy diferente a cualquier otra ejecutada con anterioridad aún por el mismo instrumentista). Entonces el intérprete dispone de una libertad muy amplia, a comparación de la que se tiene en la música de otros periodos. Un punto, en que hay que hacer énfasis, que habrá de tratar de ser respetado hasta donde sea posible, son las indicaciones del tiempo de duración de cada sección, y por ende, del total de la pieza.

Podemos señalar tres elementos principales que forman y dan vida a esta obra: el uso de la sección áurea y la serie (matemática) de Fibonacci, la utilización y el desarrollo de células; y el empleo de patrones rítmicos propios de la música popular cubana en un contexto totalmente novedoso y vanguardista.

Esta pieza se divide en cuatro secciones, claramente diferenciadas entre sí, y cada una de ellas está denominada por una letra: A, B, C y D. Las secciones B y D tienen subdivisiones que son marcadas por números:

sección	A	B			C	D			
subdivisión		1	2	3		1	2	3	4
duración	2 min.	2 min.			45 seg.	10-15 seg.	40-45 seg.	50 seg.	25 seg.

La sección A está formada por 24 células, que parten de una célula básica, que poco a poco se van expandiendo y contrayendo, siempre alrededor de un centro tonal, que en el caso de las células 1 a 13 su centro es la nota Mi, y en las células 14 al 24 el centro cambia a la nota Si. En realidad la célula 14 es el punto de transición del cambio del centro tonal, ya que en esta célula aparecen ambas notas. Esta sección se desarrolla a través de

clusters, que se mantienen mediante la repetición rápida del arpeggio de las notas del cluster, evocando de esta manera una atmósfera de nebulosidad, que es rota al final por un *pizzicato alla Bartók* que es la conexión con la siguiente sección.

En la sección B Brouwer emplea la yuxtaposición de notas aisladas, que son tocadas siempre en *sforzatto*, sobre clusters (con figuración melódica) que son tocados en *p*, *pp* y *ppp*, dando dos niveles de actividad en esta sección. De los cuales, el nivel superior gira en torno a la nota Sol, dando una continuidad a la sección A. Esta sección sugiere el "stop motion" en el movimiento de los átomos.

La sección C es, digámoslo así, el clímax y la parte central de la pieza, aunque es la sección de menor duración (45 seg.). En esta sección Brouwer utiliza la descomposición total del sonido como medio para llegar al ruido blanco, la producción del sonido se logra golpeando las cuerdas contra los trastes. En esta sección la notación es muy indefinida y es donde el intérprete tiene mayor libertad de improvisar con los elementos rítmicos (que son abstracción de patrones rítmicos de la música popular cubana) y con la altura de las notas.

La sección D está construida, en sus primeras dos partes, por figuras rítmicas y notas perfectamente definidas, que sirven de base a una improvisación, de la cual los elementos también son dados por el autor. La tercera parte de esta sección se conforma por distintas agrupaciones de notas, que van contrayéndose gradualmente para después volverse a expandir (el desplazamiento del acento da una sensación rotatoria irregular) y estalla en un *pizzicato alla Bartók*, continuando con los motivos (clusters) iniciales. Después de que en la sección C la pieza llegó a su punto culminante con la descomposición sonora, en la sección D el sonido pasa por un proceso de reordenamiento y recomposición, de manera suave al principio pero transitando por convulsiones y explosiones bruscas para por fin llegar a un estado muy similar al original, pero, como mencionamos antes, más evolucionado.

Al final de la pieza se pide al ejecutante "*quedar en silencio, inmóvil 6 segundos*", este es un elemento de clara alusión teatral, recurso que Brouwer incorporó en muchas de sus obras durante los años 60's. Con esto se deja la obra de manera abierta, no es un final sino una mera interrupción en el segmento de la espiral que hemos tomado, dejando al criterio del espectador la manera en que la espiral volverá a expandirse y ha desarrollarse.

En esta pieza Leo Brouwer aborda conceptos científicos y filosóficos, y aún va más allá a encontrarse con lo místico: las fuerzas inmutables de la vida y de la muerte que siempre están entrelazadas, girando en el infinito están presentes en La Espiral Eterna. Esta pieza, que al ser altamente rigurosa y compleja en su estructura, organización y forma, no deja de ser de gran belleza y sentimiento —Brouwer dice—: "*Cuando escuchas La Espiral Eterna, percibes precisamente este control del sentimiento... . También es una forma de expresión, como lo es un libro, un artículo, novelas, historias; así es con la música. Yo vengo de un mundo de sensibilidad, y por esta razón el elemento del sentimiento predomina en mis composiciones*".

SONATA No.2
Opus 21
Evocación Tropical
de
Ernesto García de León

Ernesto García de León es el compositor mexicano más importante de música para guitarra en la actualidad, su obra es conocida y ejecutada, cada vez más, en el ámbito internacional.

Ernesto García de León nació en 1952 en Jáltipan, al sur del estado de Veracruz, región del sotavento veracruzano y cuna de grandes soneros, ya que en esta región el son jarocho tiene gran arraigo. Siendo heredero de tan rica tradición cultural, Ernesto desde temprana edad tuvo contacto con esta música y con toda una variedad de instrumentos folklóricos como las jaranas y diversos instrumentos de percusión. Luego comenzó a tocar guitarra al tiempo que escuchaba discos de Andrés Segovia, los Beatles, jazz, bossa nova y de ritmos y música folklórica mexicana a la par de los clásicos europeos, todo esto le daría forma a su estilo de componer, ecléctico y variado en influencias pero siempre un reflejo de sus orígenes jarochos.

Ernesto García de León realizó sus estudios musicales, primeramente, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en donde estudió guitarra clásica, con Alberto Salas, y composición con Juan Antonio Rosado, paralelamente también cursó estudios con María Antonieta Lozano; y posteriormente en The Royal School of Music en Londres, Inglaterra. También ha asistido a cursos de guitarra con los maestros: Oscar Ghiglia, Abel Carlevaro, John Williams, Manuel Barrueco y Leo Brouwer, con este último también ha estudiado composición. Con influencias compositivas tan variadas como son: Ponce, Revueltas, Villa-Lobos, Egberto Gismonti, Conlon Nancarrow y el mismo Leo Brouwer entre muchos otros músicos de muy diversas corrientes, tendencias y estilos musicales, Ernesto se ha motivado a enriquecer su música con influencias extranjeras pero sin perder nunca su mexicanidad.

Miembro de la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), de la *Broadcast Music, Inc.* (BMI) y fundador del *Premio de Musicología "Casa de las Américas"* en la Habana, Cuba, García de León actualmente lleva a cabo una intensa labor tanto como guitarrista, compositor y conferencista, es invitado de manera frecuente a diversos festivales y eventos, de gran prestigio y nivel internacional, alrededor del mundo.

La *Sonata No.2* para guitarra sola, titulada "*Evocación Tropical*", forma parte de un ciclo de cuatro sonatas, siendo esta la menos conocida [*hasta el momento de escribir este texto no existe grabación con difusión masiva o comercial*], pero no por eso deja de ser una obra de gran emotividad y belleza, cargada de fuerza y lirismo, con texturas sonoras, muy características del compositor, que traen a quien la escucha la evocación de imágenes y de la alegría que caracterizan el modo muy particular con que se vive en la costa.

Esta obra fué compuesta entre los años de 1982 y 1985, y aunque en la partitura aparece la dedicatoria al guitarrista mexicano Jaime Márquez, el estreno se llevó a cabo

por el mismo compositor en 1986. Esta obra está inspirada en los recuerdos de los días de infancia de Ernesto, sobre la *Sonata No.2* el mismo García de León nos comenta:

*"Esta obra fue desarrollada a partir de un solo motivo rítmico, una célula generadora. Surge en un momento de clara evocación – de ahí su nombre –, en un ambiente donde los aromas, los colores, la brisa y el murmullo del río se juntan y traen a la mente recuerdos ancestrales, vivencias de los lejanos días de mi infancia; evocación de juegos, situaciones, creencias, deseos y la libertad que da la vida en la costa tropical. El motivo rítmico desarrollado aparece desde mi sonata *Las Campanas*, en el primer tema, pero en este trabajo lo elaboro de diferente manera, usándolo en los dos temas contrastantes, sobre todo en el primero y en el segundo movimiento. El tercero es una pieza llena de nostalgia y melancolía, rodeada de un virtuosismo instrumental que matiza la obra de cierto optimismo y esperanza".*

Este motivo rítmico, o célula generadora, al que hace alusión el compositor es muy similar, por no decir que es del mismo tipo, al motivo rítmico que se encuentra, y se desarrolla, en cada una de las demás sonatas. Este motivo rítmico (*ver fig.1*), que se forma de tres notas, se trasforma y alterna con tresillos, figura que es una variante rítmica del motivo original.

motivo rítmico:

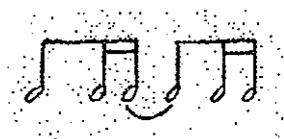


fig.1

variante rítmica del motivo original:



fig.2

El primer movimiento, "*Trópico*", es una pieza monomotívica (en el que se rinde un homenaje a Beethoven y su 5ª sinfonía) con una forma sonata clásica: A-B-A-B-(desarrollo)-A-Coda, en donde el compositor utiliza y desarrolla el mismo motivo rítmico en los dos temas "contrastantes". Este contraste entre los temas A y B con características rítmicas similares, se logra mediante el uso, en el tema A de una escala simétrica (1tono - ½tono - 1tono - ½tono - 1tono - etc.) y en el tema B con una escala de Mi mayor, en ambos casos el tratamiento y la armonía resultante se da a través del uso del *pandiatonismo* con la utilización de notas cromáticas.

Este movimiento está basado en el *juego* rítmico entre la figura del motivo principal y la figura de tresillo. También es un juego de contrastes entre la tensión que crea el uso de la escala simétrica contra el reposo y la suavidad tonal de la escala de Mi mayor.

El segundo movimiento, "*Evocación*", es un movimiento lento en el que se crean texturas y atmósferas envolventes que recuerdan el movimiento del oleaje marino. Este movimiento inicia con dos grupos de cinco notas, que son tocados de manera lenta y

suave, que son la introducción a una serie de once compases con medida de 5/8 en los que se lleva a cabo el ascenso y descenso de una escala pentátona, y que están identificados cada uno por una letra: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J; en esta sección el compositor busca recordar las sonoridades improvisadoras del arpa jarocho, esto mediante el intercambio y/o repetición de estos compases. El último compás de esta sección, que no está identificado por letra alguna, se reserva para la conclusión de la improvisación.

La segunda parte de este movimiento esta basado en suaves movimientos armónicos sobre la tonalidad de Do mayor e incluye, de nueva cuenta, la célula generadora (el motivo rítmico), pero en esta ocasión en un ambiente de una suave y apacible *rumba*. A esta sección le sigue otra referencia al arpa, que mediante el uso de módulos que se repiten de manera *ad libitum* y que están basados, bien podría ser, en la escala de Do mayor o en el modo de Do lidio (debido a la continua ausencia y alteración del cuarto grado), donde se crean atmósferas casi hipnóticas.

El tercer movimiento es un "*Son*", que da a la obra un buen cierre con el toque distintivo del compositor. No obstante, de ser "*una pieza llena de nostalgia y melancolía*", a similitud de los movimientos anteriores donde se mira y se extraña el pasado, también es una pieza que contrasta con esto, pues es a la vez una pieza festiva que celebra la esperanza y la fe en el buen por venir.

Este es un típico son en 6/8 o 3/4 en el que continuamente aparece el sesquiáltera, o el *dos contra tres*, tal como se encuentra en la música popular. También aparecen elementos y motivos utilizados en el primer movimiento de la obra, aunque no aparece el motivo principal. Este Son es una pieza declaradamente guitarrística en la que el instrumento luce todo su potencial en una excelente conjunción de la técnica de la guitarra clásica con los rasgueos y punteados propios de los instrumentos que se utilizan en la música jarocho.

Bibliografía:

- 1) Agharabi, Farinaz. Roland Dyens official web site
<http://www.roland-dyens.com> 1998-1999
- 2) Cooper, Colin. The Sound and the Silence, talk to Roland Dyens
Revista: Classical Guitar Vol.13, No.7 marzo 1995, U.K.
- 3) Wright, David C.F., Reginald Smith Brindle
<http://www.musicweb.uk.net/brindle/index.htm> 1990
- 4) Goluses, Nicholas. British Guitar Music, the composers and their works
Revista: Guitar Review No.106 verano 1996.
- 5) Smith Brindle, Reginald. The Composer's Problems
Revista: Guitar Review No. 83 otoño 1990.
- 6) Smith Brindle, Reginald. Musical Indeterminacy
Revista: Guitar Review No.69-70 primavera- verano 1987.
- 7) Martínez, Emma. Dusan Bogdanovic
Revista: Classical Guitar Vol.17, No.1 septiembre 1998, U.K.
- 8) Sebastiani, Adriano. Dusan Bogdanovic: a new voice
Revista: Guitar Review No.105 primavera 1996
- 9) Cooper, Colin. Binary Rhythm, Leo Brouwer in Rome (entrevista)
Revista: Classical Guitar Vol.15, No.4 diciembre 1996.
- 10) McKenna, Constance. An interview with Leo Brouwer (entrevista)
Revista: Guitar Review No.75 otoño 1988
- 11) Dusend, Gerd Michael. Structure is a Fundamental Element of my Work: Leo Brouwer
(entrevista)
Revista: Guitar Review No.82 verano 1990
- 12) Madrid, Alejandro L. El continuo proceso de intercambio cultural: Leo Brouwer y La Espiral
Eterna (1971)
"6cuerdas6"Opticas. <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse>, 1997
- 13) Hernández, Isabelle. Leo Brouwer
Editora Musical de Cuba (EMC) Habana, Cuba 1999
- 14) Lorimer, Michael. Ernesto García de León (introducción a: Composers Series "Ernesto García de
León", collected works, volume I)
Mel Bay publications, EUA 1993.