

Universidad Nacional Autónoma de México.

UNAM

Notas al Programa:

Música Latinoamericana para Guitarra
SIGLO XX.

Presenta:

Alejandro Martínez Garza

Para obtener el Título de Licenciado Instrumentista
-GUITARRA-

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

ÍNDICE

	Pag.
Heitor Villa-Lobos	3
Manuel M. Ponce	5
Astor Piazzola	7
Leo Brouwer	9
Ernesto García de León	12
BIBLIOGRAFÍA	15

El futuro es en Latino-América donde surgirá el hombre cósmico, ya que nuestro continente es el crisol donde se funden todas las razas.

José Vasconcelos en su ensayo "La Raza Cósmica"

"Toda mi filosofía, se centraliza en la música porque la música es la única razón, único motivo para mi existencia".

"Considero mis obras como cartas que escribo a la posteridad sin esperar respuesta"

América Latina se basta sola y la tendencia de seguir modelos europeos es una forma de esclavizarse " (Buenos Aires, 1935) .

Hector Villa-Lobos

"La guitarra es un exquisito instrumento, con una singular, sensibilidad, de un delicado y misterioso mundo".

Manuel M. Ponce.

HEITOR VILLA-LOBOS.

Quizá la principal característica de la cultura Iberoamericana sea la del mestizaje, es decir la mezcla de los iberos con los indios, más el elemento africano que en algunas regiones, como el Caribe y Brasil, es de gran importancia. En la figura de Heitor Villa-Lobos se personifican la pujanza de esta nueva raza y todas las cualidades de la cultura Ibero-Americana. La fecha de su nacimiento no ha sido totalmente esclarecida, aunque se tiene como la más probable la del 5 de marzo de 1887 en Río de Janeiro en donde muere el 17 de noviembre de 1959. Sus primeras composiciones datan de 1900. En 1922 la crítica empieza a fijarse en él, pero ésta por lo general es desfavorable, natural para el innovador que se niega a seguir esquemas estereotipados y está decidido a expresarse en un lenguaje propio.

En 1929 comienza a componer su serie de 12 estudios donde resume la técnica de su tiempo, y en 1940 añade una colección de 6 Preludios, de los cuales solo subsisten 5. Parece haber incertidumbre sobre cuando terminó sus estudios, que fueron publicados en 1953. Los Estudios están dedicados a Andrés Segovia, no es de impresionar que estos Estudios sean una expresión de la guitarra, ya que la guitarra fue el primer instrumento (a la edad de 6 años) entre tantos que aprendió Villa-Lobos, no solamente familiarizándose con su uso en la música popular brasileña, sino que realizó arduos estudios de los métodos de aquellos virtuosos del siglo XIX como lo fueron Dionisio Aguado y Mateo Carcassi.

Los años en que Villa-Lobos comienza a escribir sus estudios revelan una naturaleza polifórmica y este es precisamente el periodo donde su trabajo se establece en el *avant-garde*: disonancias y polirritmias, un estilo rudo y con fuerza. Las texturas de los *choros* en las calles de Río de Janeiro y sobre todo su experiencia musical mientras viajaba a diferentes partes del Brasil hace que los estudios para guitarra tengan un innegable paradigma musical de la entonación de la música popular de Brasil.

El subtítulo del primer estudio es *Etude des arpèges* en una mini-forma, esta basado en acordes arpegiados que cambian en cada compás y de principio a fin y el arpeggio es repetido en todo el estudio. La tonalidad en que esta escrito es E menor y podemos observar una relación armónica moderna y lo que le da gran variedad, es la presencia de diferente inversiones, cambios de tonalidad a mayor, acordes con séptima y acordes disminuidos. La repetición de las notas superiores en cada compás pueden ser distinguidas como una melodía climax sincopado en contraste con el bajo cromático y claramente dos melodías bien definidas. Hay polifonía y un interesante cambio sonoro que es causada por las dos cuerdas extremas de la guitarra un bajo y una nota aguda pedal E de la tonalidad y un registro superior que desciende cromáticamente con acordes disminuidos. La variación es clara a través de la estricta simetría creada por las repeticiones regulares que es rota al final del estudio con un arpeggio de E menor con apoyaturas cromáticas y que comienza en el registro agudo (traste XII) para finalmente caer en la coda donde aparecen acordes de E menor y VI grado para terminar con arpeggio de armónicos en los acordes IV y I⁺ +.

El segundo estudio en A mayor, *arpeggios* y *legatos* son examinados en base a la idea de Dionisio Aguado pero extendiendo el movimiento al uso de todo el diapasón. Está dividido en periodos de un compás a ser repetidos como en el primer estudio. Los grados de toda la tonalidad, el relativo menor, acordes con séptima y novena, en inversión, son presentados arpegiados. En la parte central del estudio aparece una escala comenzando con el arpeggio de

E mayor y tomando la escala de A mayor en el registro agudo para tomar la segunda parte que modula al relativo menor. Finalmente la coda regresa la tonalidad de A mayor pasando por F *maj* 7, A y E 7 y finaliza con armónicos dobles.

El tercer estudio en D mayor constituye la conclusión de los tres primeros estudios muy similares. Este también es un estudio de acordes *arpegiados*, con *legatos*, apoyaturas cromáticas, repetición de cada compás y usando todos los grados de la tonalidad pasando y modulando al relativo menor. El uso de acordes Napolitanos al final del trabajo en el *compás* 21 -23 le da un estilo Español a la manera de Falla. En este estudio es muy claro el uso de cromatismos y explora todo el diapason de la guitarra, se puede decir que tanto este como todos los estudios son un verdadero trabajo pedagógico, técnico y musical para la guitarra.

El quinto estudio modal no tiene subtítulo pero la textura revela que este es un estudio de posibilidades polifónicas para la guitarra. La pieza esta basada en un *ostinato* de cinco notas enlazadas por terceras y podemos decir que esta sobre el V grado y conforme avanza, el *ostinato* cambia a D menor y en la parte central aparecen cromatismos conservando los intervalos de tercera. Sobre y bajo este *ostinato* hay dos motivos simples en el registro agudo y en el bajo que pueden ser interpretados como un motivo modal en E frigio alternado como un tipo de dialogo. La dificultad técnica radica en mantener todas las voces presentes simultáneamente. Una interesante transformación del motivo del *ostinato* se hace cuando cambia a D menor y aparecen quintas justas y disminuidas al mismo tiempo. Se puede escuchar referencias de una atmósfera de carácter impresionista en la *coda* donde desciende un tono completo.

Finalmente Segovia declara en el prefacio de los estudios “Yo no he buscado variar ninguna de las indicaciones que Villa-Lobos ha marcado para la ejecución de su trabajo. Él conoce la guitarra perfectamente bien, si él ha escogido semejante cuerda o digitación para realizar ciertas frases, nosotros debemos obedecer estrictamente sus deseos, aunque nos cueste un gran esfuerzo técnico”.

MANUEL M. PONCE.

Sonatina Meridional.

A la edad de 43 años Ponce era ya considerado un maestro completo, sin embargo, él consideraba que le faltaban muchas innovaciones y nuevos puntos de vista para ser un compositor contemporáneo. Decidió ampliar sus técnicas de composición y fue a Europa a estudiar con el maestro Paul Dukas en París. En este período de 1925 a 1933 Ponce encontró en las ideas de Dukas el desarrollo temático libre, muy impresionista al estilo Francés, también sus estudios en contrapunto fueron influidos a una forma de vocabulario armónico más moderno. En palabras de Corazón Otero " un lenguaje armónico más contemporáneo de Ponce en este período es evidente ".

El manuscrito final de la Sonatina Meridional, lleva la anotación París, diciembre de 1930, y esta obra fue escrita en un estilo Español debido, a una petición expresa de Segovia pero con un color impresionista que nos recuerda las incursiones en lo español de un Debussy o un Ravel. Stevenson en el Diccionario Grove describe esto como una combinación de impresionismo Francés y un contrapunto neo-clásico. Segovia realiza su publicación con Schott, bajo el título de *Sonatina meridional* pero añadiéndole un subtítulo programático a cada uno de los movimientos. Así el primero se convirtió en *Campo*, el segundo en *Copla* y el tercero en *Fiesta*.

El primer movimiento tiene una estructura A/B/A/B/C/A' coda y esta en D mayor, es un movimiento muy rítmico en tres octavas, tiene un claro uso del II Napolitano en el tercer compás del movimiento, que con mucha fuerza es apoyado por un rasgueo sobre las 6 cuerdas. En esta parte la relación de grados que usa Ponce es tradicional y se presentan diferentes escalas, donde Ponce utiliza escalas con las alteraciones del II Napolitano y mezclados los modos edólico, frigio y escalas mayores y menores así como una modulación al V grado en la parte B que modula a Fa # cierra esta parte en el II grado para la repetición. La parte C comienza con una pregunta-respuesta entre la voz superior y el bajo con movimiento ascendente en Fa #, algunas inflexiones y modulaciones al Sol # mayor al V grado y cromatismos son claras. El desarrollo concluye con una serie de acordes en estado fundamental o en inversión que van por tonos o por semitonos, en terceras ascendentes o descendentes por quintas, comienza con A mayor sube medio tono a B bemol mayor baja a A mayor sube a B b mayor, Fa mayor, A mayor, G menor, F mayor así sucesivamente, todos con un pedal en el bajo de A. Finalmente llegando A menor desciende cromáticamente hasta C # mayor con quinta bemol, para regresar al tema, que con pequeñas variantes en la melodía llega la coda que es la parte B pero ahora en D mayor para terminar en la tonalidad con el acorde de D mayor.

El segundo movimiento andante en D menor usa un pedal de A en los primeros dos sistemas, con escalas sobre el primer grado y una corta modulación de tres compases a G menor. La parte central regresa a D menor y una serie de cromatismos que van de D menor D #, E, F, F #, G, G #, A, B b C, C # para regresar a D menor, y modula y finaliza esta parte con una escala ascendente y descendente sobre G menor con un pedal de D. Se presentan otras escalas sobre E b mayor, G menor, para tomar la coda y terminar en el II grado. Este

movimiento tiene un sentido misterioso, con el uso de las armonías en menor y las indicaciones del autor evocan tenuemente un tipo de música Árabe mezclada con lo Español.

El tercer movimiento en D mayor en compás de tres cuartos contrasta con cromatismos, contrapuntos desde el principio hasta el fin es una melodía muy clara a la que se le agregan acordes en algunas parte la melodía pasa al bajo y sin una estructura clara, es un solo desarrollo pero, se puede observar una parte central con la indicación "*marcada la parte inferior*" que es un canto entre el bajo y la voz superior, continua una sección que lleva a la coda y final. En este movimiento aparece una buena cantidad de acordes con indicación de "*rasgueados*" que son $I_7 I_6$ $II_7 VII_7$ en inversión y acordes menores en segunda inversión. Un pequeño contrapunto que se presenta casi al final de este movimiento con la indicación de "*claras ambas voces*" muestra este avance en el lenguaje de Ponce según David J. Nystel que lo define como impresionista. Finalmente el movimiento termina con una escala sobre D mayor y el penúltimo compás hace una pequeña inflexión sobre el VI para cerrar con un *forte* en D mayor rasgueado.

ASTOR PIAZZOLA

Compositor y bandoneonista, nació en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina, el 11 de marzo de 1921. Perfeccionó sus estudios musicales con el compositor argentino Alberto Ginastera y, en Francia, con Nadia Boulanger. Compuso innumerables obras, entre las más conocidas Milonga del Ángel, La muerte del Ángel, Verano porteño, Otoño porteño, Invierno porteño, Primavera porteña, estas últimas reunidas bajo el título Las Cuatro Estaciones porteñas para distintas formaciones: orquesta sinfónica, de cámara, dúos, tríos, cuartetos y quintetos. Falleció en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

Vanguardista del tango, ha suscitado polémicas, pero no solamente ha sido finalmente reconocido, sino que ha creado una verdadera escuela bandoneonista. Con el bandoneón hizo música en el seno de los conjuntos que frecuentaba pero fue en Buenos Aires donde su creatividad comenzó a desbordarse. En las partituras que se interpretaban en la orquesta del excelente bandoneonista Anibal Troilo, Astor Piazzola comenzó a intentar plasmar sus ideas. Con un enorme afán renovador, dibujaba su música sobre aquellas partituras al realizar los arreglos, a la par que actuaba como intérprete de bandoneón y ocasional pianista. Su intento de transformar el tango en algo más que una canción o una música bailable no era precisamente compartido por Troilo, quien propiciaba con éxito por aquellos años 40 un popular apogeo del tango en un tradicional estilo *cayengue*. Aunque el estilo *cayengue* de la orquesta troiliana se practicaba con calidad y elegancia, no pasaría mucho tiempo hasta que Astor comenzó a dirigir su propia orquesta y a componer sus primeros tangos instrumentales.

Por vía instrumental, Astor Piazzola fundió el tango con la música clásica mediante la aplicación de estilos fugados, impactantes contrapuntos y los ritmos sincopados, rubatos e improvisación del jazz. Podríamos sintetizar que en la enorme variedad de recursos armónicos, sus combinaciones instrumentales, la riqueza tímbrica que otorgan a sus composiciones y especialmente en su constante polirrítmia, es donde reside la mayor cualidad de su música; un lenguaje musical propio.

La muerte del ángel es una obra que originalmente es escrita e interpretada para una quinteto de tango al estilo de Piazzola, (bandoneón, guitarra eléctrica, violín, bajo y piano) sin embargo, Piazzola que toca con el guitarrista Argentino Baltazar Benítez conjuntamente realizan un arreglo para guitarra incluyendo La milonga del ángel y La resurrección del ángel.

La muerte del ángel con armadura C mayor esta establecida sobre el relativo menor consta de cuatro secciones, (Introducción) (A A'): (B):(A' A'' coda) dos contrastantes en carácter que son la introducción y la parte central B, un desarrollo con indicación de *lento cantabile*. La introducción comienza con una melodía sobre A menor, *octavo:cuarto* e indicado *pizzicato* los primeros dos compases. Algunas inflexiones alteraciones y notas de paso son usadas hasta llegar a una escala que está sobre A menor (de A - A) para continuar con la misma melodía una octava abajo pero añadiéndole acordes con séptima, para finalizar esta sección con acordes de V₇ y VI grados con quinta bemol, rasgueados y golpes en la tapa de la guitarra, dándole el característico estilo de tango.

La parte A comienza con un cromatismo en el bajo de E a F#, y viene el tema que tiene dos melodías, una en el bajo, otra en la voz superior y sincopados, podemos observar acordes con séptima y quinta bemol, cromatismos e inflexiones al IV grado. Para cerrar esta sección, un acorde por cuartas sobre la nota B y un bajo E como colchón de este acorde con duración de cuatro tiempos en los dos últimos compases y dándole un sentido conclusivo a esta parte.

En la parte B el desarrollo modula al V₇ y podemos observar una influencia más evidente del Jazz por la rítmica (tresillos de dieciseisavo, octavo, cuarto, quintillos y setillos) y los acordes aparecen mayores menores con séptima, novena aumentada o disminuida quinta bemol y cromatismos. Es una melodía muy clara sobre la cual se agregan diferentes acordes, escalas y modulaciones sobre el V y el V del V pasando por C mayor. En la parte central el bajo toma la melodía pero regresa a la voz superior. Finalmente se encuentra un puente o una forma de coda de esta parte para regresar al *tempo I* con un *pizzicato* sobre la quinta cuerda en la nota E descendente a B para regresar a la reexposición del tema A'. Al final de la parte A' se añade una sección de rasgueos con acordes formados por cuartas que se corren sobre el diapasón en intervalos de tercera menor. La reexposición de A'' (que incluye) la coda comienza sobre I₇ para cerrar con un acorde de F₇ en primera inversión y todos estos acordes rasgueados para darle fuerza y conclusión.

LEO BROUWER.

Compositor y guitarrista nacido en la Habana Cuba Inicio los estudios musicales en su país natal perfeccionándose más tarde en la Juilliard School Of Nueva York y en la Universidad de Hartford en Estados Unidos. Estudio composición con Vincent Persichetti Stephan Wolpe. También destacó como guitarrista al presentarse en varios festivales Europeos como Aviñón Edimburgo y Berlín. Su obra va mas allá del mero espíritu nacionalista, es también el reflejo de un firme compromiso con los ideales y pensamientos de la revolución Cubana. Compositores como John Cage, Luigi Nono, y W. Henze influyen de forma decisiva en su obra, y lo conducen hacia un nuevo estilo de composición: la música aleatoria.

El tercer periodo de Leo Brouwer que comienza en 1978 ha establecido su intención de comunicar más directamente; y cumple esto mediante el retorno de formas tradicionales como temas y variaciones, el rondó, la sonata y mezclando escalas modales, pentáfonas y tonales. El ritmo y el timbre los cuales juegan un papel muy importante en sus trabajos en el primer y segundo periodo están ahora mas integrados en la paleta musical e instrumental de los recursos usados por Brouwer y aparecen dos nuevos elementos: temas que pueden ser considerados de naturaleza programática y elementos de minimalismo.

En esta etapa y paralelamente a la composición de algunos de sus estudios sencillos en 1981 escribió la música de El Decamerón Negro. Sobre su obra dice el autor "Tome una historia del libro El decamerón negro de León Frobenius, un sociólogo y científico Alemán que fue a África a estudiar la cultura de ese continente a principios del siglo XX." El libro entero tiene que ver con la guerra, el amor, los tabúes. Un poco en homenaje a Bocaccio, Frobenius parafraseó el título del renacentista italiano y por tal razón lo tituló el Decamerón Negro. "De aquí solo trabajé una historia que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar un 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 esta escala estaban los músicos, ¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico? Este guerrero al dejar de serlo fue desechado por el clan y expulsado por 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 un 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 todas las batallas se la llevó con él.

El Decamerón Negro es el más sofisticado ejemplo de la escritura funcional instrumental de Brouwer. En este trabajo él alcanza un gran poder en expresión de forma y balance. Es la obra más larga para guitarra sola que ha compuesto hasta ese momento y esta dividida en tres secciones, una característica que esta presente hasta en las obras más experimentales del compositor. Cada movimiento esta simétricamente construido y ésta simetría es obtenida mediante el uso de estructuras tradicionales como lo es la forma *sonata* (El arpa del guerrero) una forma tripartita (La huída de los amantes por el valle de los ecos) *rondo* (Balada de la Doncella Enamorada) Dicha ternariedad se presenta en la estructura general de la obra y en la exposición de las ideas temáticas, que son tres en cada una de las partes.

(con carácter minimalista) E y F. La sección C es construida principalmente de materiales que son tomados de esta escala E G# A B D. Inmediatamente después del punto marcado *pp. crescendo* el compositor usa la segunda escala que comienza con F # G # A # B C # D # y después A # es eliminado. Esta escala, pero ahora simplificada aparece de nuevo en la sección (D) *Presagio* C # G # B E y (E) *Declamato* C # G # B. La parte E y F funcionan como puente para la parte G *por el valle de los ecos*, F tiene dos veces que a manera de pregunta-respuesta que están en los registros grave y agudo y le dan a esta sección un estado de reposo. Y aquí otro evidente cambio es creado, en la sección F en la cual se fusionan dos escalas: arriba A E G # D # y abajo C # G # D # B F #. En la sección G *por el valle de los ecos* (con carácter minimalista) usa extraordinarias articulaciones idiomáticas en las frases y aquí es donde esta mas claro el uso de la quinta y tercera mayor que van cambiando el orden de aparición . El *epilogo* es una *reprise* en espejo del *Presagio* y hace uso de elementos del comienzo de las dos escalas.

La balada de la doncella enamorada difiere de los otros dos movimientos por su *ostinato* rítmico que tiene una organización armónica tonal clara. La pieza esta caracterizada por una refinada y efectiva escritura y como los otros dos movimientos ofrecen diferentes y originales imágenes para la guitarra. El movimiento es una forma *Rondo* A/B/A/C/A' mientras que la sección A es más melódica B opuesta, es más rítmica con secciones casi percutivas. El *ostinato* rítmico es comenzado al principio del movimiento como una introducción y es continuado por la sección A propiamente. El sentido tonal de esta sección es D mayor y podemos ver una cadencia V-I aunque está sin fuerza por que el séptimo grado es bemol (C natural en lugar de C #) Un particular y efectivo aspecto en el movimiento, es que hay una alternancia entre las tonalidades de D y G tanto en la parte A como en el *ostinato* B . La segunda parte de la introducción que es omitida en la *reprise* emplea la tonalidad de G mayor y nuevamente usa el séptimo grado bemol (F natural en lugar de F #) La amplia sección B con el *ostinato* tiene un cambio gradual al final y otro patrón descendente aparece creando una densidad mediante el incremento de disonancias y la combinación en el patrón del *ostinato*. El carácter percutivo de esta sección es interrumpido mediante una escala pentáfona ornamentada y finalmente con arpegios en la tonalidad construidos sobre el V grado de la escala de D prepara el retorno a la sección A. El segundo periodo C incluye una variedad de sincopas y desplazamiento de acentos que se pueden llamar de *tresillos*. Aquí también la alternancia tonal puede ser encontrada en particular en cadencias V-I en C mayor. El mismo *arpeggio* tonal que aparece en la sección precedente prepara el retorno final al tema y la coda que es el tema del *ostinato* incompleto.

En toda la obra se encuentran constantes que ayudan a la unidad a nivel general, como es el uso de los intervalos de segunda menor y mayor de tercera menor y mayor ascendente y descendente, y de quintas justas. Tal interválica propicia la cohesión temática de la obra, a la vez que reafirma la predilección del compositor por éstos, fundamentalmente por el intervalo de tercera menor descendente. La presencia de estos elementos brindan a la obra un carácter dual de reposo y variabilidad de movimiento y de estabilidad con un cierto principio circular o de espiral que como ya se conoce esta siempre en su música. Por otra parte la idea de repetición de algunos materiales y estructuras a la vez que variada y con un evidente grado de desarrollo aparece muy próximo al monotematismo y esto ciertamente se da en su obra como una constante compositiva. En el ámbito tonal Leo Brouwer realiza una combinación de escalas pentáfonas, bitonalidad y modalismo. Otro de los aspectos que merece ser destacado es la manera en que el compositor logra un contraste entre las texturas de la obra, lo cual da también como resultado una marcada variabilidad y movimiento de los eventos.

ERNESTO GARCIA DE LEON.

Sonata # 4 "Lejanías" Opus 34.

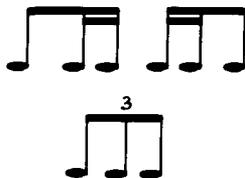
"Este trabajo trata de evocar la rara atmósfera de alegrías y nostalgias de las lejanas y tibias noches tropicales de mi infancia. Infancia suspendida entre rimas y sonos, "mojigangas" y "viejos" que se amotinan insistentemente en la imaginación".

Ernesto García de León nacido en 1952 es un compositor mexicano que se especializa en música para guitarra y cuya obra es conocida cada vez más a nivel internacional. Su música evoca a su pueblo de origen, Jáltipan, que se encuentra al sur del Estado de Veracruz, en la parte más angosta del país, es una región de selva verde con un clima caliente y húmedo. Es éste, el lugar que recuerda el compositor y la atmósfera de rara melancolía en el bochornoso ambiente ecuatorial, lo que hace que su música "irremediamente" esté impregnada de estos sentimientos. Oyendo a Segovia y a los Beatles, y desde que nació, viviendo la música tradicional de México, ritmos y canciones populares, jazz, bossa nova y clásicos Europeos Ernesto llega a crear esta música tan ecléctica y personal.

La manera de componer de Ernesto García de León tiene influencias en técnicas de composición contemporáneas y por supuesto de la música tradicional Veracruzana, estableciendo y tomando muchas de las reglas de la armonía tradicional. La forma de concebir sus obras dice el autor "es de improvisación o más bien de un juego de improvisación". Las considera entre Pandeaticismo y hacia el otro extremo: atonal. Aplicando el termino y entendido por él, es comenzar con una estructura tonal sin alteraciones (Pandeaticismo) a través de los VII grados de la escala, pero entonces alejarse con libertad para poder enriquecer esta estructura hasta la atonalidad y finalmente regresar al punto de partida: la tonalidad base. Usando técnicas como el dodecafonismo, serialismo, música aleatoria, el compositor dice... "creo una paleta sonora sin restricciones". Partiendo y estructurando sus obras sobre escalas mayores o menores, pentáfonas o simétricas y agregando sobre estas escalas una cantidad de notas ajenas a la tonalidad (cuando se quiere alejar de la tonalidad) va creando tensión a medida que más disonancias usa, buscando combinaciones rítmicas, contrapuntos, bloques sonoros todo esto con influencias de música jarocho.

La manera en que trabajó esta sonata fue utilizando como estructura y tonalidad base una escala de Re mayor, agregando diferentes notas ajenas a los acordes y a la tonalidad desde sensibles, segundas menores, mayores, tritonos, enriqueciendo estos acordes que encuentra más interesantes e inclinándose por las atmósferas que producen. El primer movimiento *Moderato*, *Lento* con compás 2/4 - 3/4 contrasta células rítmicas y melódicas provenientes de la rumba y el danzón, con una melodía suave y fluida en tempo moderato A y lento para la parte B, la estructura general es A/B/A/B/C /A/B y coda es claramente una forma sonata. Al final del tema A se encuentra una serie dodecafónica, los 12 sonidos son: E, F, F#, G, G#, A, A# B, Bb, C, C# para terminar en el D mayor de la tonalidad y se expone en los 8 últimos compases de la parte final del tema A. Esta serie es utilizada en el segundo movimiento con la misma intención: y aquí es dónde se presenta este enriquecimiento y tensión de la tonalidad, para luego desembocar en la parte B lenta, que modula al V7. En esta parte lenta podríamos decir que tiene una influencia de bolero y da una sensación de

tranquilidad melancolía, aparecen acordes con séptima, la melodía en la voz superior esta a manera de pregunta-respuesta con el bajo y termina esta parte, (coda) con armónicos y notas que pertenecen a la serie. Los patrones rítmicos utilizados en esta y en las tres sonatas anteriores son:



Los cuales van apareciendo y combinándose a través del desarrollo de las obras. El desarrollo, la parte C el lenguaje permanece similar utilizando todos los elementos rítmicos y recursos armónicos ya mencionados. Con una parte climax en el compás 15, 16 donde aparece el registro más agudo del movimiento, son utilizados armónicos para rematar y un compás con treinta y dozavos usando campanelas (que es la combinación y uso de cuerdas al aire con cuerdas pisadas), y una resolución a esta parte con un acorde de D mayor a E mayor, continuando con la coda a esta parte que da una sensación de reposo, para cerrar con una escala ascendente por octavas y sextas simultaneas y el uso de armónicos en la quinta y cuarta cuerda (traste VII) . Finalmente regresa al tema A y termina con la parte B pero ahora esta parte en la tonalidad de D mayor, enfatizando la tonalidad y la coda con notas tomadas de la serie produciendo disonancias y un recuerdo de la parte B.

El segundo movimiento es una danza tranquila de carácter evocador que nos sugiere lugares lejanos, precisamente el nombre del movimiento *lejano*. La estructura es A /B/ C/ D /A y coda. La parte A comienza con un canto en el bajo y no se utilizan tantas notas ajenas a la tonalidad como en el primer movimiento, podemos decir que la parte A y B están más en la tonalidad y tienen relaciones armónicas tradicionales. En A aparecen acordes arpegiados sobre el I, V₇ y VI por cuartas, haciendo uso de la disposición natural de intervalos de la guitarra, esta parte tiene una pequeña coda sobre la tonalidad agregando quintas aumentadas. La parte B comienza con el mismo bajo pero al terminar la idea hace otro tema apoyado con armónicos y un desarrollo más amplio. Aparecen acordes en inversión, escalas con características similares a la parte A y algunas disonancias. Otro elemento que aparece al final de la parte B con la indicación de "*como arpa*" es el uso de campanelas que le confiere una resonancia única a la guitarra. En la parte C aumenta la velocidad y con indicación "*como un murmullo*" aparecen armónicos en diferentes trastes (alturas o registros) que van desde el tercero hasta el séptimo, el noveno y doceavo, este uso de armónicos se puede decir que es una aportación importante a los recursos de la guitarra por que si bien han sido

utilizados los armónicos no son comunes en tantos registros y alturas como en esta obra. Contrastando con la parte A y B la parte C funciona como un puente, combinando secciones de un bajo sincopado en contrapunto con la voz superior con clara influencia de son Jarocho, acordes de tónica de quinto grado en estado fundamental o en inversión, con séptima rasgueados entrelazados con armónicos y una rítmica denominada *tresillo* cubano. La parte D es una sección muy libre de música aleatoria donde él interprete participa construyendo algunos módulos de armónicos entre los trastes III al VII y el IX y XII con carácter de improvisación, intercalados con acordes y fragmentos de escalas obligados, tomadas de la serie dodecafónica del primer movimiento. La parte C y D tienen una intención de recordatorio de la parte A y B y del primer movimiento. Al final de la parte D vuelve a aparecer la serie dodecafónica completa creando un estado de tensión para rematar con cuatro notas de la serie que le dan un sentido conclusivo y regresar a la reexposición de la parte A para la coda que es también un recuerdo de las partes D y C.

Con elementos propios del son jarocho, el tercer movimiento transcurre sobre un desarrollo armónico y contrapuntístico con cambios en la tonalidad por cuartas que desemboca en una parte central que es un son. La estructura de este movimiento es al principio y al final los desarrollos B y C y en la parte central el tema que es el son A con repetición. La utilización de cromatismos es más evidente en este movimiento y todos los recursos armónicos, rítmicos ya antes mencionadas son aplicados. También aparecen arpeggios con intervalos de cuarta facilitando la ejecución y la modulación. Al final de la primera parte se encuentra una sección que utiliza un pedal del VI grado en la voz aguda y el bajo presenta un canto que anuncia el son de la parte central. Ya en la parte central se escucha totalmente un son característico con una rítmica tres contra dos (esta rítmica se encuentra en diferentes secciones del tercer movimiento y es la base rítmica principal del son Jarocho) La parte C transcurre con el contrapunto entre el bajo y la voz superior, arpeggios por cuartas y algunos acordes con novena aparecen, para llegar a la coda de esta sección que tiene dos partes una que recuerda el son, el tema A y la otra que cierra la sección que recuerda el segundo movimiento. Finalmente retoma el *tempo primo* y una pequeña sección de la parte B es repetida para tomar la coda en la tonalidad y algunos acordes con novena para terminar con I con sexta y novena.

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedia Microsoft ® Encarta ® 98 © 1993-1997 Microsoft. Leo Brouwer.

Presencia de Villa-Lobos 12º Volumen. 1er edición. Pro memoria meseu Villa-Lobos. Río de Janeiro. 1981.

Otero, Corazón. Manuel M. Ponce y la Guitarra. Ediciones FONAPAS, México 1981.

Ero Tarasti, 1985. Heitor Villa-Lobos: The life and works , 1887 –1959. ed. Mcfailand, inc. Publishers and Company.London.

Archivo Histórico Municipal y del Estado de Aguascalientes. Biografía Manuel M. Ponce, 1940.

Pincirolì, Roberto. Leo Brouwer's works for guitar. Part I Part.II part III Translated from Italian by Possiedi, Paolo. Guitar Review no.77, Spring 1989 p.4-10; no.78, Summer 1989 p.20-26; no.79, Fall 1989 p.23-31.

Miguel Alcázar. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, de acuerdo con los manuscritos originales. 2000. Ed. Étoile SA. de CV. Conaculta.

Michael Lorimer. Ernesto García de León. 1993. Ed. Melbay Publication and Michael Lorimer. USA.

Gerd Michael Dausend. An Interview with Leo Brouwer. Translated by Rose Agustine Guitar Review no 134 Summer 1990. pp 10 –16.

Alfred Heller.The One-Wordl “Style” of Villa-Lobos. Guitar Review no 78 Summer 1989. pp 18 –19.

Isabelle Hernández. Leo Brouwer. Ed. editora musical de cuba. Habana Cuba 1999. pp. 219-222.

David J. Nystel. Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce. Guitar Review no 45. Spring 1991. pp 1 –9.

Tom Grotmol and Sven Lundestad. The Guitar Works of Astor Piazzola. Guitar Review no 45 Spring 1995. pp 1 –9.

David Tanenbaum. Astor Piazzola's Invierno Porteño. Guitar Review no 34 Winter 1995. pp 11.

Richard Pinnell.The Guitar and the Tango. Guitar Review no 34 Winter 1995. pp 1- 10.

Richard D. Stover The Guitar in Argentina Today. Guitar Review no 34 Winter 1997. pp 17-23.