



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

AMÉRICA, EL CONTINENTE DE LA GUITARRA

**MODALIDAD DE TITULACIÓN: TESINA (GRABACIÓN
MUSICAL)**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA (GUITARRA)**

**PRESENTA:
REMY ERNEY FARFÁN RÍOS**

**ASESORES:
DRA. MARGARITA ORTIZ RUBIO
MAESTRO JESÚS RENÉ BÁEZ DE LA MORA**



CD.MX. JULIO DE 2023.



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.

AGRADECIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a mi gran amigo y compañero en las duras y las maduras por más de treinta años, cuasi hermano, Óscar Cárdenas por confiarme su obra *Yúmarí III*, para la grabación de este trabajo.

A Omar Schober, ingeniero en sistemas, músico y excelente ingeniero de sonido, quien me dio todas las facilidades para la grabación de este proyecto.

A mi esposa Cecilia, mis hijas Paloma y Sofía, y mi madre Alicia.

¡MUCHAS GRACIAS!

INDICE

	PAGINA
Introducción	1
1. Choro de Saudade. Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)	4
2. Preludio y Fuga #1. Leo Brouwer (1939-)	9
3. El Elogio de la Danza	13
4. Sunburst. Andrew York (1958-)	15
5. Yúmarí III Óscar E. Cárdenas Portillo (1966-)	20
Conclusiones	32
Bibliografía	34

INTRODUCCIÓN

A pesar de la universalidad de la guitarra, donde confluyen tantos géneros, estilos, épocas musicales, es en nuestro continente donde toma carta de naturalización desde el encuentro de la cultura europea (España en un primer momento) con los pueblos originarios desde hace más de quinientos años. Fueron los soldados españoles, primeramente, quienes trajeron rabeles, vihuelas y laúdes, entre otros instrumentos; un poco más tarde, los misioneros, que, por medio de la música, introducirían a los nativos americanos al pensamiento occidental en lo relativo a la religión, pero también en todas las demás expresiones culturales, generando un riquísimo sincretismo, mismo que es patente en las variadas formas del instrumento que fueron evolucionando en América: vihuela mexicana, jarana huasteca y jarocho, guitarrón, leona; cuatro venezolano, cuatro puertorriqueño, tres cubano, tiple colombiano, charango boliviano y peruano, entre otros instrumentos. Asimismo, en el son, el fandango español se fue diversificando y adoptando rasgos distintivos en cada región del continente. Por ejemplo: en México, los sones jaliscienses y colimeños, calentanos, la chilena de la Costa Chica en Guerrero y Oaxaca, bambuco en la Península de Yucatán, el son huasteco y jarocho; la plena puertorriqueña, el son montuno y el guaguancó cubanos, el bullerengue y el vallenato en Colombia; joropo, valeses y merengue, en Venezuela; Albazo, San Juanito y pasillo en Ecuador; landó, festejo y vals peruanos, huayños bailecitos y cuecas bolivianas; samba, marchinha, choro y maxixa en Brasil; en Chile, cuecas, cirillas y rin; en Argentina, la zamba, la chacarera, el chamamé; guaranias y polkas en Paraguay; milongas y candombes en el Uruguay, entre otros muchísimos ritmos y estilos de la región, que fueron consolidándose como representativos de las identidades nacionales del continente, sobre todo a partir de los movimientos de independencia ocurridos en el siglo XIX.

Cabe destacar que, tanto las variantes de los instrumentos sucedáneos de la guitarra como los diferentes ritmos del continente, han mantenido un diálogo

permanente y la mezcla continúa hasta nuestros días. Por ejemplo, una de las canciones representativas del folclore oaxaqueño, la Zandunga, tiene su origen en un “Jaleo Andaluz” (Alegría, 2017); el mencionado ritmo de chilena deriva de la cueca de ese país, traída a México por marinos chilenos. Un caso similar es el bambuco colombiano que halló un lugar de adopción en Yucatán o el bolero cubano, que goza de gran arraigo en nuestro país, al grado que hay piezas que no se sabe si son cubanas o mexicanas. La famosa melodía peruana, El Cóndor Pasa, que se interpreta como una pieza de origen quechua, es, en realidad, compuesta para una zarzuela homónima por Daniel Alomía Robles.

Así como existe esa constante relación dinámica entre músicas tradicionales, también está presente un constante intercambio entre la música académica y la tradicional. En todo el continente abundan ejemplos de la anterior aseveración. Vemos cómo los compositores retoman melodías, ritmos, canciones y danzas para ser recreadas en su propio lenguaje. Si partimos de México, podemos poner como ejemplo a Manuel M. Ponce, con su “Balada Mexicana”, donde desarrolla el tema de la canción popular “El durazno” o sus “Tres Canciones Populares” para guitarra, que son “La Pajarera”, “La Valentina” y “Por ti, mi corazón”; en Brasil, Heitor Villa-Lobos, con la “Suite Popular Brasileira” o el ejemplo venezolano de Antonio Lauro, con sus valeses y joropos.

La confluencia y mezcla de culturas define lo humano: el acervo que trajeron los españoles es la combinación de los pueblos que habitaron hasta entonces en la península Ibérica y de otras culturas con quienes tuvieron contacto. Dada la extensión y poderío que alcanzó el imperio español a partir del siglo XVI, incluso hay una fuerte influencia de lugares tan lejanos como China y Filipinas, gracias al intercambio comercial con esas regiones. Un ejemplo de esto en México es la cerámica llamada Talavera y el uso de especias en nuestra sincrética comida. En el continente americano coinciden, a su vez, la cultura europea, la asiática, la indígena y la africana, que, al igual que la raíz europea, están conformadas por muchas, cada una de ellas, constituyendo un entramado muy

complejo. Podríamos decir que, en nuestro continente, se expresa la cultura universal. De hecho, nuestra Carta Magna resalta la importancia fundante de nuestra pluriculturalidad en la conformación de lo que es hoy México. En el apartado c del Artículo segundo, se lee:

Esta Constitución reconoce a los pueblos y comunidades afromexicanas, cualquiera que sea su autodenominación, como parte de la composición pluricultural de la Nación. Tendrán en lo conducente los derechos señalados en los apartados anteriores del presente artículo en los términos que establezcan las leyes, a fin de garantizar su libre determinación, autonomía, desarrollo e inclusión social. (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, apartado adicionado DOF 09-08-2019).

El presente disco es una pequeña muestra de cómo los compositores han hallado, en la música tradicional, elementos ricos y valiosos para expresar su particular visión de la música guitarrística, además de hacer un hermoso puente entre esas músicas (tradicional y académica) utilizando a la guitarra como el vehículo que navega entre esas dos aguas sonoras.

1. Choro de Saudade. Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)

Agustín Pío Barrios, también conocido como “Nitsuga Mangoré”, es el compositor representativo de su país natal, Paraguay y uno de los más prolíficos e importantes compositores para la guitarra.

Nació en San Juan Bautista de las Misiones, el 5 de mayo de 1885, hijo de un diplomático argentino, José Doroteo Barrios y de Martina Ferreira, quien era maestra y directora de un colegio. Como es de esperarse por su cuna, recibió una educación de calidad, especialmente en la música, pues Agustín dio sus primeros pasos en el arte en la orquesta familiar, donde muy pronto mostró su gran talento, tocando violín, arpa y flauta para decantarse más tarde por la guitarra.

Desde muy joven inició su carrera con el instrumento. Después de recibir sus primeras lecciones en su tierra natal, continuó sus estudios en Asunción con el maestro Nicolino Pellegrini.

Su primer concierto formal fue en 1908; en los dos años siguientes ya era conocido en todo el país. En 1910 comienza su peregrinaje por varios países de Sudamérica: Argentina, Uruguay, Brasil y Chile, obteniendo fama como concertista internacional. Regresó a Paraguay 12 años después y abandonó la patria definitivamente en 1925. En 1929 inició una gira por Brasil, donde conocería a su esposa, Gloria, en Río de Janeiro.

Durante la década de los treinta del siglo pasado, Mangoré realizó presentaciones por toda América Latina y tuvo oportunidad de presentarse en Europa. Luego de su gira europea, se presentó nuevamente en algunos países del continente americano, como Haití, República Dominicana, El Salvador y México, donde sufre un infarto y los médicos le recomiendan reposo. Decide radicar en El Salvador, aceptando el cargo de profesor del conservatorio Nacional de ese país, por invitación del mandatario salvadoreño. Agustín Barrios murió en 1944, dejando

más de trescientas composiciones, muchas de ellas, inspirándose en los variados ritmos y danzas de su país y de otras de los diversos países que visitó. A pesar de haber desarrollado su carrera desde principios del siglo veinte, su obra se caracteriza, en gran medida por estar inserta en un estilo romántico tardío; Mangoré abona al desarrollo del arte de la guitarra por atreverse a explorar nuevas posibilidades técnicas y sonoras, al componer en tonalidades que tradicionalmente no se abordaban en el instrumento. Sus piezas exigen dominio técnico, propio del guitarrista virtuoso que fue, pero, sobre todo, poseen gran expresividad y belleza. El Choro de Saudade es una muestra del lirismo e imaginación del compositor.

El choro (“lloro o llanto”) es un ritmo desarrollado a principios del siglo veinte en Rio de Janeiro, Brasil. Contrario a su nombre, se caracteriza por ser alegre y vivaz. Tradicionalmente se trata de música instrumental, interpretada por los “choraoes” con instrumentos como la guitarra de siete órdenes, la guitarra (violao), cavaquinho (instrumento de cuerda punteada, de origen portugués) y flauta transversal.

Agustín Barrios retoma los elementos rítmicos en su “Choro de Saudade” para expresar toda esa “dulce melancolía que no puede faltar ni en los momentos de más intensa alegría”, como reza una definición de la palabra portuguesa “saudade”, que no tiene una definición literal al español.

Esta obra, compuesta en Sol menor, presenta la peculiaridad de la afinación: la sexta cuerda se afina el Re y la quinta en Sol, lo que proporciona ventajas al tener notas de la tonalidad “al aire”. La forma es de rondó: después de una breve introducción se presenta el tema A, plena de nostalgia, la saudade hecha música.

Figura 1

Partitura del Choro da Saudade, compases del uno al 12

The musical score for measures 1-12 of 'Choro da Saudade' is presented in three systems. The first system (measures 1-4) includes the key signature '5ª em Sol' and '6ª em Ré' (one flat) and the time signature '2/4'. The melody is written in a treble clef. The first system is marked with 'CII'. The second system (measures 5-8) is marked with 'CIII', 'CV', 'CV', and 'CI'. The third system (measures 9-12) is marked with 'CIII', 'CII', 'CIII', and 'CV'. The score features a complex rhythmic pattern with syncopation and a mix of eighth and sixteenth notes.

La parte B, más rítmica canta con las notas graves una melodía pausada, mientras que el registro más agudo lleva la armonía en plaqué con el ritmo sincopado, característico del choro, exigente técnicamente para la mano izquierda por las extensiones y desmangues:

Figura 2

Choro da Saudade, compases del 20 al 29

The musical score for measures 20-29 of 'Choro da Saudade' is presented in two systems. The first system (measures 20-24) is marked with 'CIII', 'CII', 'CIII', 'CII', and 'CIII'. The second system (measures 25-29) is marked with 'CII', 'CIII', and 'CIII'. The score features a complex rhythmic pattern with syncopation and a mix of eighth and sixteenth notes.

Vuelve al tema principal (a la A) para dar paso a la C, que se desarrolla en el homónimo mayor:

Figura 3

Choro Da Saudade, compases 40 al 51

Después hay una repetición de la sección B y termina en la misma melancólica sección A.

El Choro de Saudade es la muestra palpable de la vena romántica del autor, pero empapada del lugar y el tiempo en que le tocó vivir.

Ciertamente la música de Barrios no fue revolucionaria, en tanto no adoptó ninguna tendencia estética de vanguardia. Quizás sin proponérselo, el compositor paraguayo alcanzó más bien un cierto sincretismo de las corrientes tradicionales que se habían manejado en la composición para guitarra. Por eso oímos en las obras de Mangoré un poco de Bach, un poco de Tárrega y de Paganini, pero al estilo latinoamericano. Y es que, a pesar de que su pluma musical estuvo apegada a la tradición, desde el punto de vista armónico y formal, ello no significa que sus composiciones merezcan ser consideradas arcaicas. En

primer lugar, su obra llenó un enorme vacío que existía en el repertorio para guitarra. Por otro lado, la no-innovación dentro de una rama artística no es, en ningún sentido, signo inequívoco de retroceso alguno. Como bien decía el ya legendario Igor Stravinsky: la tradición verdadera no es la reliquia de un pasado que se ha ido irremediabilmente, sino una fuerza viviente que informa y alimenta al presente; en este sentido, la paradoja que reza que todo lo que no proviene de la tradición es plagio, resulta verdadera. (Carlos Payés, 2005)

2. Preludio y Fuga #1 Leo Brouwer (1939-)

Hablar de Leo Brouwer es, quizá, mencionar al compositor vivo más importante y prolífico que tiene la guitarra de concierto. Su reconocimiento a nivel mundial es tan vasto que ocuparían varias páginas los premios y menciones, instituciones a las que pertenece, concursos y festivales que llevan su nombre. Como guitarrista compositor, ha revolucionado el mundo de este instrumento, pero merece mención especial como compositor de orquesta, música de cámara, música para cine y arreglista.

Brouwer nace en la Habana, Cuba; su nombre completo es Juan Leovigildo Brouwer Mesquida. Comenzó a tocar la guitarra a los trece años, siendo alumno de Isaac Nicola, quien, a su vez, fue alumno de Emilio Pujol y éste, de Francisco Tárrega. Su primer recital lo dio a los diecisiete años y, desde entonces, sus primeras composiciones empezaron a llamar la atención. De esta época son Preludio (1956) y Fuga (1959).

El preludio es una pequeña pieza, pero a pesar de su duración, es muy rica en la expresión dinámica tímbrica y rítmica. El tema, infantil y juguetón está oscilando rítmicamente entre la combinación métrica de 6/8 y la binaria (dosillos).

Figura 4

Preludio, compases del uno al cinco



En el compás 12, incluso encontramos la combinación tres contra dos. Además de mostrar ciertas reminiscencias de Bartok, es notorio también el sabor de la contradanza cubana. A pesar de que la pieza es eminentemente tonal, Brouwer enriquece los acordes con disonancias, como sucede desde el primer

compás, donde encontramos un acorde de La menor, pero con una falsa relación de octavas, al tener un Mi bemol en la cuarta cuerda (La, Mi bemol, Do, Mi becuadro). Si analizamos contrapuntísticamente la pieza, encontramos que el compositor explora la politonalidad: la melodía que discurre básicamente en do mayor, mientras que las voces inferiores se van moviendo de tonalidad, creando un efecto sumamente interesante.

La Fuga #1, obedece toda la estructura formal de una fuga barroca. El sujeto lo podemos pensar como una melodía modal; un Re eolio y su posterior movimiento a La, da cuenta de ese formalismo.

Figura 5

Sujeto de la fuga



Es una fuga a tres voces donde la síncopa tiene un papel preponderante y podemos reconocer motivos rítmicos característicos del son cubano. Al igual que en el Preludio, Brouwer juega explorando la dinámica del instrumento desde el pianísimo hasta el fortísimo, así como las capacidades tímbricas. Después de la presentación de las tres voces, el stretto contiene interesantes ostinatos; primeramente, con una disonancia de segunda mayor (Sol-La), mientras aparecen los elementos del sujeto cantando en el bajo en Mi; después otro ostinato de cuartas paralelas Re-Sol y Si-Mi, alternándose en semicorcheas y la melodía en La. Hay un cambio de compás a 12/16 donde se estrecha uno de los motivos del sujeto de manera vigorosa y dinámica hasta alcanzar el clímax en un fortísimo,

escrito, este último compás en 7/16. Vuelve al ostinato ahora en un Re y el motivo principal del sujeto en La; éste pasa a Re, mientras el bajo inicia un pedal en Fa.

Figura 6

Stretto

The image shows a musical score for three staves. The top staff begins with the tempo marking 'più mosso' and a metronome marking of a quarter note equal to 62. It features a series of sixteenth-note patterns with dynamic markings of *sf* and *p*. The middle staff contains more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings of *f* and *mf*. The bottom staff shows a continuation of the rhythmic patterns, ending with a *crec.* (crescendo) marking. Various performance instructions like *2 1 2* and *4 3* are written above the notes. The score is annotated with circled numbers 4 and 5, and a circled 44.

En la reexposición encontramos un fortísimo de inicio; silencios súbitos, disonancias, presentación del tema nuevamente, esta vez una octava arriba para culminar con una digresión de un arpeggio disonante que recuerda a la cola del sujeto, que por medio de *glissandos* va trasladándose hacia el registro agudo del instrumento, hasta llegar al final en un acorde de La mayor y rematar con tres Las (4ta cuerda, quinta al aire y sexta) y FFF.

Figura 7

Reexposición

The image displays a musical score for a piece titled "Reexposición". The score is written on six staves, each containing complex rhythmic and melodic lines. The notation includes various dynamic markings such as *molto cresc.*, *pesante*, *ff*, *gliss.*, and *allargando*. The tempo is marked as *leggero a tempo* with a metronome marking of $\text{♩} = 62$. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1-4) and symbols (circles, triangles) indicating specific performance techniques or structural points. The overall style is characterized by intricate rhythmic patterns and a focus on texture and dynamics.

En los cambios de compases, los acentos obsesivos, disonancias y melodías modales, podemos ver la influencia de Stravinski en el joven Brouwer, pero completamente cubano, definiendo tempranamente su personalidad como compositor.

3. El Elogio de la Danza

Una de las piezas emblemáticas de Leo Brouwer es El Elogio de la Danza, compuesta en 1964 por encargo del coreógrafo y bailarín Luis Trápaga, cuyo estreno fue el 31 de julio de ese año. En los diferentes análisis que ha suscitado esta obra, la mayoría de los autores coinciden en que marca un punto de quiebre en el repertorio guitarrístico, ya sea como el fin de la primera etapa compositiva de Brouwer, más nacionalista, o como el comienzo del siguiente, de vanguardia. El Elogio de la Danza está dividido en dos partes: lento y ostinato; a su vez, el primer movimiento está estructurado como una forma ternaria: *Lento*: A: II B II A y el segundo, binario, *Ostinato*: C I D II C I D' II.

Desde el inicio de la obra, el autor establece una atmósfera que evoca a una de las grandes composiciones para ballet de Stravinski, La Consagración de la Primavera.

Figura 8

Elogio de la Danza, inicio. Compases del uno al siete

The image shows a musical score for the beginning of 'Elogio de la Danza' by Leo Brouwer (1964). The score is in 3/4 time and marked 'Lento (♩ a. 60)'. It features a melodic line with dynamic markings from piano (p) to fortissimo (f), including crescendos and a 'rubato' section. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with markings like 'poco accel.', 'a tempo', and 'molto sonore'.

En el pulso establecido al comienzo de la obra, de 60 golpes por minuto, escuchamos un Mi que va hacia el *crescendo* y desemboca en un rápido arpeggio disonante; sin establecer ninguna tonalidad. Al final de este fragmento, es la nota

de Si que toma el lugar del Mi, manteniendo el pulso. Esta nota se conserva en el siguiente material, donde el bajo hace un arpegio por cuartas en *staccato*. Estos acordes por cuartas se desarrollan en buena parte de la obra. El compositor trabaja en planos opuestos: lento, contrastando con arpegios acelerados; *staccato-legato*; *pianísimo-fortísimo*, metálico o dulce, haciendo constatar al oyente aquella vieja aseveración que dice que la guitarra es una “pequeña orquesta”, en este caso, una “Stravinskiana”. El segundo movimiento presenta una clara mención a unos *clusters* de la sección de metales, contrastando con el *staccato* del bajo, con constantes cambios de compás y dinámicas, dando paso al *vivace*, donde se inscriben algunas técnicas extendidas, como golpes sobre el puente, rasgueos en la parte más climática, alternados con golpes sobre la tapa; termina esta sección con un acorde arpegiado: Do, Fa# Mi (cuarta aumentada. Séptima menor). Para finalizar la obra, vuelve a la parte C, primera del segundo movimiento, esta vez, sin repetición y finaliza en D' en un acorde de Mi con cuarta suspendida.

En resumen, coincidiendo con Carlos Blanco Ruiz (2009):

El Elogio de la danza es una obra resultado del proceso de asimilación de la tradición –de la música afrocubana y de la tradición compositiva europea–, de una idealización de una sonoridad innovadora, y de su plasmación sobre un instrumento como la guitarra, con sus virtudes y sus limitaciones. No podría haber sido escrita para ningún otro instrumento pues su sonoridad deviene de la propia configuración física del mismo, de la misma manera que esos condicionantes técnicos no podrían haber resultado en otro lenguaje sin tener en cuenta las propuestas estéticas derivadas de la danza, su gestualidad y su sentido del ritmo.

4. Sunburst Andrew York (1958-)

Andrew York es un guitarrista norteamericano nacido en Atlanta, Georgia, que se ha destacado tanto como guitarrista clásico como de jazz o incluso como ejecutante de laúd. Ha sido miembro del aclamado Los Angeles Guitar Quartet. Se tituló como *Bachelor of music degree in Classical Guitar Performance* en 1980 en la Universidad James Madison y completó su Maestría en Música en la Universidad del sur de California en 1986, ambos grados Magna Cum Laude. En su época de estudiante, fue merecedor de varias becas.

Tiene una gran trayectoria como intérprete y compositor, tanto de obras para guitarra sola como para cuarteto de guitarras. Ha grabado 5 álbumes en solitario, interpretando sus propias obras y once, con Los Angeles Guitar Quartet.

Sunburst (“Rayos de sol”, resplandor solar”) es una pieza brillante y virtuosística compuesta en 1988, en la tonalidad de Re mayor y presenta, de entrada, una afinación poco usual en el instrumento que consiste en bajar la sexta cuerda y la primera a Re.

Consta de tres partes muy definidas: A: II B II C II Da capo y Coda. La indicación agógica es Allegro. La primera parte, comienza con la sexta al aire como “llamada de atención” *forte* y un motivo ligero y alegre que va contestando el bajo, ambos sincopados, que van conformando rítmicamente el centro de la pieza.

Figura 9

Sunburst, compases del uno al 3

Sunburst

Andrew York

Allegro

① to D
⑥ to D

f

Contiene unos acordes de armónicos al final de la sección que contribuyen a la brillantez de la pieza, así como el uso de ligados, que, más allá de ser un recurso técnico, también abonan al carácter festivo. Después de la repetición de A, hay una progresión de terceras paralelas sincopadas, que, junto con el bajo, claramente presentan un “tumbao”, característico del son cubano (B)

Figura 10

Sunburst, Tumbao

Andrew York

VII

2

let ring

Continúa con un breve puente para comenzar inmediatamente la parte más llamativa de la obra: un *ostinato* en semicorcheas con base en ligados ascendentes y descendentes sobre sexta y quinta cuerda mientras se mueve la armonía en las voces superiores:

Figura 11

Sunburst, ostinato

The image displays a musical score for a piece titled "Sunburst, ostinato". It consists of four staves of music, all written in treble clef and G major. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes guitar fretting numbers (0, 1, 3, 0, 1, 0, 3, 0) and a circled number 6. The second staff features a circled number 2. The third staff has a circled number 3. The fourth staff concludes with a circled number 2. The music is characterized by a rhythmic ostinato pattern of eighth notes, often beamed in pairs, with various articulations and slurs. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes having stems that cross the staff lines.

La parte C culmina con un llamativo juego entre las voces agudas, que hacen una serie de acordes ligados en semicorcheas y los bordones responden a modo de “pregón”, como se estila en la música popular afrocaribeña, como en los cantos responsoriales africanos.

Figura 12

Sunburst, parte C

The image shows a musical score for 'Sunburst, parte C'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of chords and melodic lines. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the section with a 'VII' chord and a 'Harm.' (harmonic) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4).

Hay una pequeña pausa, después de un *rallentando* que nos lleva a respirar sobre la dominante para ir *da capo* hasta el comienzo de C. Termina la obra en una sucesión de ligados ascendentes:

Figura 13

Sunburst, coda

The image shows a musical score for 'Sunburst, coda'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word 'Coda' is written above the staff. The music features a series of ascending melodic lines with slurs and ties. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4). The piece concludes with a final chord and a fermata.

Andrew York, ha tenido un contacto cercano con las músicas populares de nuestro continente y es digno de mención el intercambio que ha tenido con diversos músicos de la región. Por lo tanto, no es de extrañar que Sunburst sea como la visión norteamericana de la música caribeña, con recursos utilizados en guitarras de folk o eléctricas.

5. Yúmari III Óscar E. Cárdenas Portillo (1966-)

Óscar Cárdenas, es un guitarrista y compositor originario del estado de Chihuahua, ganador de varios concursos del instrumento a nivel nacional, además de ser autor de un ya amplio y reconocido trabajo para la guitarra y otras dotaciones, como cuarteto de flautas, cuarteto de saxofones y coro, entre otras. Se tituló como Licenciado instrumentista en la ahora Facultad de Música de la UNAM, antes Escuela Nacional de Música, siendo alumno, en la universidad, de los reconocidos maestros Marco Antonio Anguiano y Juan Carlos Laguna.

Ha sido invitado a participar como guitarrista con agrupaciones como *Orquesta Sinfónica Nacional, coro de Madrigalistas, solistas Ensemble. Coro Voce In tempore*, entre otras. Actualmente divide su quehacer musical entre el concertismo como solista, la composición, la docencia, además de participar en la agrupación *Es Purio Jazz Cuarteto*, como guitarrista y compositor. Sus obras poseen un exquisito lirismo, un conocimiento profundo de la guitarra y sus posibilidades, además de la evocación que hace de la música que lo ha conformado a lo largo de su vida: desde la música norteamericana, como el jazz o el funk y la música popular nortea, la latinoamericana hasta la tradición de la música académica y la música de vanguardia.

El *Yúmari* es un rito, danza y festividad, efectuada por los *rarámuris*, emblemático pueblo originario del estado de Chihuahua. En éste se circunscribe y se sintetiza en gran medida la cosmogonía de esta cultura. Según diversas investigaciones etnológicas, hay ciertos lazos que las unen con otras culturas del norte e incluso, con las culturas mesoamericanas. Uno de estos rasgos es la concepción del universo en diferentes planos y rumbos:

En el plano vertical se habla de tres niveles arriba, tres abajo y uno intermedio: la superficie terrestre, "redonda como un tambor" y rodeada por las aguas [González, 1987:402 y s.]. En sus cuatro extremos —el oriente, asociado

con el mundo de arriba y con el movimiento solar ascendente; el poniente, asociado con el mundo de abajo y con el movimiento descendente; el norte, el sur— hay cuatro columnas que sostienen los pisos superiores y comunican la tierra con el cielo. Distintos tipos de "entradas" —cuevas, arroyos y manantiales— permiten, en cambio, la comunicación entre la superficie terrestre y los niveles inferiores. (Carlo Bonfiglioli, 2008)

En la cuarta etapa y en el centro del espacio cósmico, entre el mundo de arriba, asociado también con el cielo diurno y presidido por el poder solar del *Onorúame*, y el mundo de abajo, asociado con el cielo nocturno y dominado por los poderes oscuros del diablo, están los rarámuris actuales. Su tarea cósmica es alimentar el Onorúame, hacerle fiesta con ofrendas y danzas; de no hacerlo, el astro con el cual se le asocia dejaría de correr por la bóveda celeste, o bien su luz se apagaría, como en los tiempos primigenios. Es por esto por lo que se consideran a sí mismos como los "pilares del cielo" [González, 1987:398-421; Levi, 1993; 1998:309], aforismo que de forma poderosa condensa la centralidad de los rarámuris en el sostenimiento de la vida cósmica. De una u otra manera todas las danzas rarámuri remiten a este concepto; pero la que mejor lo sintetiza es el Yúmari.

En esta festividad, que dura tres días -que puede efectuarse cualquier época del año en los patios comunitarios o particulares- se ofrecen sacrificios al Onorúame: "*Onorúame*, 'el que es padre', deidad que en el ritual y en los discursos ceremoniales es identificado tanto con *Tata Riosi* como con el Sol (Bonfiglioli, 2008).

Es un rito de propiciación de lluvias y buenas cosechas, así como de abundancia en los otros ámbitos; de armonía con el cosmos, dando cuenta del principio de reciprocidad con la divinidad.

Figura 15

Tema secundario



Presente a la octava, precediendo a una parte donde la tonalidad de Mi mayor (en parte mayor, en parte modal) se encuentra más definida, siendo la parte climática que se repite al final de la pieza, que termina en una cadencia en Mi mayor.

Figura 16

Clímax de la pieza



La segunda danza, *Yúmarí III #2*, en Mi (por momentos mayor, otros, explorando diversos modos) escrita en 6/8, recuerda someramente una “barcarola”. Tenemos una forma ternaria simple: A, B, A’ En el inicio, suena claramente el primer grado con séptima; la melodía va cantando una variación de la melodía germen de la obra, mientras que el bajo emplea la escala mayor

armónica, (con el sexto y séptimo grado descendido), para desembocar en el sexto grado descendido: mayor y con séptima: (Do, Si, Mi)

Figura 17

Yú mari III, #2, compases de inicio

Este mismo tema se repite, ahora en el bajo, pero en Si, la dominante de la tonalidad inicial, que va siendo acompañado con acordes cromáticos. Este fragmento termina en el mismo acorde de sexto grado, descendido con séptima (VI del homónimo menor). A continuación, vuelve a aparecer el tema del Yú mari por aumentación en el bajo, mientras que las voces superiores, ahora en semicorcheas, van tejiendo cromatismos descendentes:

Figura 18

Yú mari III, #2, tema por aumentación

Vuelve a la parte A, con una breve coda, donde el bajo va contestando a modo de canon para terminar con los acordes del cuarto grado menor, una acorde de séptima de dominante sobre el sexto grado disminuido y primero, con séptima mayor.

Figura 19

Yúmari III # 2, CODA

The musical score for the CODA of Yúmari III # 2 is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two staves. The first staff begins at measure 25 and includes dynamics *mp*, *mf*, and *mf*, with articulation markings *metálico* and *natural*. The second staff begins at measure 31 and includes dynamics *f*, *mf*, *poco rall.*, and *mf*, with articulation markings *metálico* and *natural*. The piece concludes with a final chord marked *1' 30" Aprox.*

Yúmari III # 3. El tercer movimiento, enérgico, casi marcial, vuelve al tempo rápido con una indicación de *negra=120*. Escrita en modo eolio, (Mi eolio) la voz superior comienza una escala descendente en el quinto grado, mientras que el bajo lo hace igual, por grados conjuntos, pero ascendentes. Este movimiento de las voces es constante durante la pieza:

Figura 20

Yúmari III # 3, compases de inicio

The musical score for the beginning of Yúmari III # 3 is for guitar in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as *♩ = 120*. The notation shows a descending eighth-note scale in the upper voice and an ascending eighth-note scale in the lower voice, both starting on the fifth degree of the scale. Fingering numbers 3, 5, and 5 are indicated for the notes.

Entre otros materiales, podemos reconocer un motivo rítmico presente desde la primera pieza de la obra, mismo que en esta cobra relevancia, pues el

compositor lo aborda de diferentes formas y lo desarrolla en la parte climática en esta pieza; asimismo, podemos reconocer el tema del Yúmari en el bajo, del compás 25 y culminar en el 30, la parte más aguda.

Figura 21

Yúmari III # 3, compases del 18 al 33

Resalta el carácter primitivo de este movimiento, cuando escuchamos quintas y octavas paralelas, la repetición de motivos y el manejo de la dinámica y el timbre del instrumento; al final nos encontramos nuevamente con el elemento responsorial, para terminar en una cadencia IV 6, VI 9 y I 9

Figura 22

Yúmari III # 3, final

Yú mari III #4

En este movimiento, de tempo moderado, regresa a la tonalidad inicial (Mi mayor) aunque contiene una serie de elementos modales y cambios abruptos de tonalidad (de Mi a Sol, por ejemplo). Podríamos considerar que la estructura en la que se inserta es en la forma rondó, a pesar de que el tema A sufre varias modificaciones. El tema inicial es una introducción que lleva al canto del Yú mari, esta vez, en Si:

Figura 23

Yú mari III # 4, tema en la voz superior, compases del nueve al 15

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff starts at measure 7 and ends at measure 11. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) are present. Dynamics markings include *mf* and *mp*. A fermata is placed over the final note of measure 11. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 12. It continues the melodic line with similar rhythmic patterns and dynamics. The third staff starts at measure 13 and ends at measure 15. It features a change in key signature to two sharps (F#, C#) and includes descending scales and other melodic motifs. Dynamics markings include *mf* and *mp*. The word 'Guit.' is written at the beginning of each staff.

Como podemos ver, en el compás 14, después de exponer el Yú mari, vuelve al tema del inicio, esta vez, sobre la dominante (Si) con algunas variantes y materiales nuevos, como las escalas descendentes, para hacer sonar de nuevo, la melodía que da pie a la obra (compases del 21 al 25):

Figura 24

Yú mari III # 4, compases del 19 al 27

The musical score for guitar, measures 19-27, is presented in three systems. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (*f*, *mf*, *mp*) and articulation symbols (accents). Measure 19 features a barre on the 8th fret and a fingering of IV. Measures 20-21 show ascending eighth-note patterns with first and second endings, and dynamic markings of *f*. Measure 22 continues with eighth-note patterns and dynamic markings of *f*. Measure 23 features a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *mf*. Measure 24 shows a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *mp*. Measure 25 features a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *mp*. Measure 26 features a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *mp*. Measure 27 features a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *mp*. The score includes various fingering numbers (1-4) and circled numbers (3, 0, 0) indicating specific notes or techniques.

En el compás 26 vuelve al tema A, que es parte de una larga primera casilla que desarrolla éste en una progresión que termina sobre el cuarto grado (La mayor). Vuelve *da capo* y a la segunda casilla, que comienza con las escalas descendentes con que comienza la primera y el final es una cadencia perfecta, V7- I 7.

Figura 25

Yú mari II #4, final

The musical score for guitar, measures 34-35, is presented in one system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (*f*, *mp*) and articulation symbols (accents, *rall.*). Measure 34 features a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *f*. Measure 35 features a descending eighth-note pattern with dynamic markings of *mp*. The score includes various fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4, 6) indicating specific notes or techniques. The system ends with a double bar line and the text "2° 10° Aprox."

Yúmarí III #5

La última de las danzas representa, probablemente, el “fin de la fiesta”; en ella, el tema del Yúmarí está presente en más ocasiones que en las anteriores secciones de la obra.

Escrita en 6/8, (en indicaciones directas del autor: “lo más rápido posible”) comienza con un juego de octavas y unas escalas cromáticas descendentes donde se presenta el tema por disminución, sobre un acorde de Fa# menor, con una apoyatura (Do becuadro-Do sostenido) de la primera nota del Yúmarí (compases del 5 al 9):

Figura 26

Yúmarí III #5, compases del cinco al nueve

YÚMARI III
para guitarra sola

Óscar Cárdenas

V

Guitarra

Guit.

Inmediatamente vuelven las octavas de Mi del principio y suenan, a modo de eco, las dos últimas notas del canto, que vuelve a aparecer, luego de unos acordes de enlace, ahora, sobre Do# (compases del 21 al 25):

Figura 27

Yúmarí III # 5, compases del 21 al 25

Guit. 20 *f*

Guit. 25 *p* *f*

Ahora, el tema del comienzo se hace presente, pero en Si, oculto en una serie de acordes *arpegiados* donde el Yúmarí suena en la voz intermedia sobre la cuarta cuerda (compases del 38 al 41):

Figura 28

Yúmarí III # 5, compases del 33 al 41

Guit. 33 *mf* *f*

Guit. 38 *mf*

Después de un material de transición, vuelve a la parte A (octavas de Mi, escalas cromáticas descendentes y el Yúmarí en Fa# menor) para terminar en

unas rápidas escalas que recuerdan a los giros melódicos del acordeón en la música norteña, haciendo una cadencia IV, V I en Mi mayor, las notas Mi-Si-Mi sobre sexta y quinta cuerda y luego esas mismas notas en octavas paralelas que nos dan la idea de la cadencia V- I, para terminar en un acorde de Mi en armónicos con la falsa relación de octavas en su tercera, a la manera de un acorde tipo *Blues*, mayor menor:

Figura 29

Yúmari III #5, final

The musical score consists of three staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff begins at measure 60 and includes a guitar fingering '8' and a dynamic marking *f*. It features a melodic line with a cadence marked 'IV' and 'II'. The second staff starts at measure 63 and includes a guitar fingering '8' and a dynamic marking *f*. The third staff starts at measure 66 and includes a guitar fingering '8', a dynamic marking *ff* *mf*, and a final dynamic marking *f*. It contains a complex melodic passage with various fingering numbers (0, 2, 1, 3, 4, 5, 6) and a final chord marked 'arm. nat. XII' and '1' 30" Aprox.'. The piece concludes with a double bar line.

CONCLUSIONES

Los seres humanos, primeramente, somos emocionales y después racionales... Y todo lo demás que podamos ser. El proceso de titulación ha sido largo, sin contar las décadas que pasaron desde que abandoné la entonces Nacional de Música, justamente por razones más afectivas que académicas. No haber terminado la carrera era un dolor con el que me había acostumbrado a vivir, a pesar de ser músico en activo durante treinta años, tanto como intérprete como docente. Así que, las obras escogidas para, por fin, concluir mi licenciatura, están marcadas por los recuerdos que me atan a mi historia y a mis raíces. Crecí en un entorno donde confluían personas de todo el continente, que me nutrieron de sonidos, de sabores, de acentos; modos distintos de entender la vida y, sin embargo, unido por el idioma y orígenes más o menos comunes. Por otro lado, seguramente la música latinoamericana ha sido la manera simbólica de reencontrarme con mi padre, de nacionalidad ecuatoriana, que me hizo escuchar mucha música de su país, peruana, colombiana...

Cabe mencionar que ingresar a la Escuela Nacional de Música en 1988, implicó la realización de un gran sueño por profesionalizarme en lo que considero mi vocación y me siento profundamente agradecido con la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la oportunidad de cerrar este ciclo tan importante en mi vida después de tantos años de haber dejado la actual Facultad de Música. De igual modo, aprecio y agradezco a cada uno de los maestros involucrados en este proyecto de titulación; su tiempo, dedicación y comentarios que tanto me han ayudado a mejorarlo.

Descubrir a Agustín Barrios Mangoré y a Brouwer ha sido, desde hace muchos años, causa de gran gozo y aprendizaje: con Mangoré, me identifico mucho con esa “aura de *saudade*” que, creo, rodea su obra; con Leo Brouwer se entremezcla la curiosidad intelectual, el “sabor” de la música cubana con la exploración de los recursos musicales y guitarrísticos; tocar *Sunburst*, de Andrew

York, me remonta a las clases del querido maestro Alfredo Roveló, además porque me gusta que un anglosajón reconozca el valor de lo que hay al sur de Estados Unidos y lo plasme con su visión. Por último, haber grabado *Yúmarí III*, representa un honor y un compromiso con mi gran amigo Óscar Cárdenas: cada vez que toco su obra, están presentes en mí más de treinta años de historia compartida.

Esta grabación se realizó en Mazatlán Sinaloa, ciudad a la que regresé luego de más de veinte años en Ciudad de México. Tuve la suerte de tener como alumno, en la Universidad Autónoma de Occidente, a Omar Schober, excelente músico de rock y estudiante de guitarra clásica, quien además es ingeniero en sistemas y uno de los mejores ingenieros de grabación que he conocido. Es en su estudio donde se realizó el presente disco, grabado desde finales de noviembre a mediados de diciembre de 2022. Se realizaron aproximadamente cuatro tomas de cada obra, encargándose Omar de todo el proceso, hasta tener las pistas terminadas. Va toda mi gratitud y reconocimiento para él.

BIBLIOGRAFIA

- Andrew York (18 de mayo 2023) en *Wikipedia*
[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrew_York_\(guitarrista\)&oldid=151244009#Enlaces_externos](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrew_York_(guitarrista)&oldid=151244009#Enlaces_externos)
- “Óscar Cárdenas, guitarrista” <https://conciertos-oscardardenas.es.tl/%D3scar-C%E1rdenas.htm>
- Blanco Ruiz, Carlos *Pulsión, gesto e idiomatismo en el Elogio de la Danza, de Leo Brouwer* en <https://descubriendo.conservatoriorioja.com/elocio-de-la-danza-brouwer/>
- Bonfiglioli, Carlo. (2008). El yúmari, clave de acceso a la cosmología rarámuri. *Cuicuilco*, 15(42), 45-60. Recuperado en 11 de abril de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000400004&lng=es&tlng=es
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena (2004). «Biografía de Agustín Pío Barrios». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España. Disponible en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barrios_agustin.htm
http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm.
- Matarrita, Manuel (diciembre 2005). *Hacia un redescubrimiento de la música de Agustín Barrios* en *Filomúsica*, revista de música culta. Revista mensual de publicación en Internet Número 71º - <http://www.filomusica.com>
- Queipo Gutiérrez, Carolina, *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia* en [Guitarra.artepulsado.com](http://guitarra.artepulsado.com)
- CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
CÁMARA DE DIPUTADOS DEL H. CONGRESO DE LA UNIÓN Secretaría
General Secretaría de Servicios Parlamentarios Última Reforma DOF 29-05-2023
5 de 360
<https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>

- Alegría, Juan Manuel (28 de octubre 2017). *Máximo Ramón Ortiz, falso autor de la Zandunga*. Revista online Etcétera
<https://etcetera.com.mx/opinion/maximo-ramon-ortiz-falso-autor-zandunga/#:~:text=Durante%20ocho%20o%20nueve%20d%C3%A9cadas,fue%20autor%20de%20la%20letra.>

Choro da Saudade.....	Agustín Barrios Mangoré
01:.....	5:25
Preludio.....	Leo Brouwer
02:.....	1:25
Fuga # 1	
03:	2:43
Elogio de la Danza	
04:.....	6:15
Sunburst.....	Andrew York
05:	3:35
Yúmarí III.....	Óscar Cárdenas
06: #1.....	2:29
07: #2.....	1:28
08: #3.....	1:00
09: #4.....	2:23
10: #5.....	1:32