

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Examen profesional que sustenta

Carlos Alberto Contreras Hernández

Para obtener el título de

Licenciado instrumentista - guitarra

Opción de titulación
Notas al programa

Alumno del maestro
Alfredo Rovelo Gacía

Asesores del trabajo escrito
Alfredo Rovelo García
Guadalupe Martínez Salgado

México D.F. agosto 2007



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mis padres, Maestros, Hermanos de sangre y de vida;
a cada ser que me ha dado permiso y apoyo para continuar
en la búsqueda, y a funcionar como un engrane de ésta
perfecta maquinaria llamada vida.*

Carlos A. Contreras Hernández

*...Si usted quiere ser verdadero armonista,
estudie en las fuentes vivas de la armonía,
en las obras de los grandes maestros,
no en los seos y áridos tratados,
en cuyas páginas, por lo general,
corre más petulancia que savia fecunda.*

Manuel M. Ponce.

*El bajo fundamental es la base total de la música,
el cual crea una armonía
bien sonante en honor de Dios
y por el placer legítimo del alma.*

J.S. Bach

Índice

- 1 Johann Sebastián Bach. 1685-1750
 - 1.1 Contexto histórico
 - 1.2 Chacona en re menor, de la partita #2 BWV 1004 (1723)
 - 1.3 Análisis musical
 - 1.4 Estructura
 - 1.5 Rítmica
 - 1.6 Melodía
 - 1.7 Armonía
- 2 Egberto Gismonti 1947-
 - 2.1 Contexto histórico
 - 2.2 Central Guitar (1973)
 - 2.3 Análisis musical
 - 2.4 Estructura
 - 2.5 Rítmica
 - 2.6 Melodía
 - 2.7 Armonía
- 3 Carlo Domeniconi 1947-
 - 3.1 Contexto histórico
 - 3.2 Koyunbaba (1985)
 - 3.3 Análisis musica
 - 3.4 Moderato
 - 3.4.1 Estructura
 - 3.4.2 Rítmica
 - 3.4.3 Melodía
 - 3.4.5 Armonía
 - 3.5 Mosso
 - 3.5.1 Estructura
 - 3.5.2 Rítmica
 - 3.5.3 Melodía
 - 3.5.4 Armonía
 - 3.6 Cantabile
 - 3.6.1 Estructura
 - 3.6.2 Rítmica
 - 3.6.3 Melodía
 - 3.6.4 Armonía
 - 3.7 Presto
 - 3.7.1 Estructura
 - 3.7.2 Rítmica
 - 3.7.3 Melodía
 - 3.7.4 Armonía
- 4 Leo Brouwer 1939-
 - 4.1 Contexto histórico
 - 4.2 Viaje a la semilla (2000)
 - 4.3 Análisis musical

- 4.4 Estructura
- 4.5 Rítmica
- 4.6 Melodía
- 4.7 Armonía
- 5 Carlos A. Contreras 1976-
 - 5.3 Contexto histórico
 - 5.4 Suite Oaxaqueña (2002)
 - 5.5 Análisis musical
 - 5.6 Mestizaje
 - 5.6.1 Estructura
 - 5.6.2 Rítmica
 - 5.6.3 Melodía
 - 5.6.4 Armonía
 - 5.7 Been Zaa
 - 5.7.1 Estructura
 - 5.7.2 Rítmica
 - 5.7.3 Melodía
 - 5.7.4 Armonía
 - 5.8 Felisita
 - 5.8.1 Estructura
 - 5.8.2 Rítmica
 - 5.8.3 Melodía
 - 5.8.4 Armonía
 - 5.9 Anecuza
 - 5.9.1 Estructura
 - 5.9.2 Rítmica
 - 5.9.3 Melodía
 - 5.9.4 Armonía
- 6 Conclusiones
- Bibliografía
- Anexo: Notas al programa

Índice de gráficas

Gráfica 1
Gráfica 2,3,4,5
Gráfica 6,7
Gráfica 8,9,10
Gráfica 11,12
Gráfica 13
Gráfica 14, 15
Gráfica 16,17
Gráfica 18,19
Gráfica 20,21,22
Gráfica 23,24
Gráfica 25
Gráfica 26,27
Gráfica 28
Gráfica 29
Gráfica 30,31
Gráfica 32
Gráfica 33,34
Gráfica 35,36,37
Gráfica 38,39
Gráfica 40,41,42
Gráfica 43,44
Gráfica 45,46
Gráfica 47
Gráfica 48,49,50
Gráfica 51,52,
Gráfica 53,54,55,56,57
Gráfica 58,59,60
Gráfica 61,62
Gráfica 63
Gráfica 64,65,66
Gráfica 67,68,69
Gráfica 70
Gráfica 71,72
Gráfica 73,74,75
Gráfica 76
Gráfica 77,78,79
Gráfica 80,81,82
Gráfica 83,84
Gráfica 85,86
Gráfica 87

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Johann Sebastián Bach nace el 21 de Marzo de 1685 en Eisenach Turingia (Leipzig) (mismo año en que nacen Domenico Scarlatti y Haendel), arropado por una familia con enorme tradición musical, la cual por más de 200 años dio luz a músicos importantes. Hijo de Johann Ambrosius Bach, violinista y trompetista de Eisenach, quien le dio sus primeras lecciones y Maria Elizabeth Lämmerhirt, quien muere al tener Bach nueve años; su padre, un año después. A raíz de este momento, Bach vive bajo el cuidado de su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista de Ohrdruf, con quien aprende teoría musical, composición y órgano y aborda obras de Pachelbel, Lully, Louis Marchand y Marin Marais.

A los catorce años, estudia en la escuela de San Miguel en Lüneburg, cerca de Hamburgo. En 1703 toma un puesto como violinista en la capilla del duque Johann Ernst III en Weimar; meses después marcha a Arnstadt donde compone preludios para órgano, lugar que abandona para estudiar con Buxtehude en Lübeck. En el año de 1706 toma el puesto de organista en la iglesia de San Blas en Mühlhausen. En el siguiente año se casa con su prima segunda María Bárbara Bach en Dornheim, con quien procreo siete hijos de los cuales, cuatro llegaron a edad adulta y de ellos podemos mencionar a: Friedemann y Carl Philipp Emmanuel Bach, quienes sobresalieron en el Rococó.

Es en Dornheim donde compone su cantata Gott ist mein König (BWV 71) en 1708, en la que muestra una clara influencia de Buxtehude. En los años de 1708 a 1717, regresa a Weimar en la corte del duque Wilhelm Ernst como organista, y en 1714 toma el puesto de director de orquesta. Viaja a Cöthen en el año de 1717 para ser nombrado Kapellmeister del príncipe Leopold De Anhalt, es en esta ciudad donde desarrolla su música secular: suites orquestales, suites para violín solo, sonatas y partitas; en este periodo compone también los conciertos de Brandemburgo. En el año de 1720 muere su esposa y contrae nupcias de nueva cuenta al año siguiente con una joven soprano diecisiete años menor, llamada Magdalena Wilcke con quien procreó trece hijos. Es para ella que compone la obra del Clave Bien Temperado. En 1723 le nombran cantor y director musical de la Thomas Kirche, iglesia luterana de Santo Tomás, en Leipzig, puesto que mantuvo hasta su muerte en 1750.

Es en este periodo cuando compone música para la iglesia de Santo Tomás y San Nicolás: existen más de cinco ciclos de cantatas que emplean himnos tradicionales como “Wachet auf!”, “Ruft uns die Stimney”, “Nun Komm, der Heiden Heiland”. Muere de apoplejía el 28 de julio de 1750.

Contexto histórico

En el siglo XVII y parte del XVIII, la clase dominante fue principalmente la nobleza, que estaba al mando de los puestos administrativos y se hicieron de grandes riquezas; los centros mercantiles más importantes fueron: Venecia, Nápoles, Hamburgo, Ámsterdam, Londres y París. Así mismo, se debe decir que la iglesia, el estado y los comerciantes ricos, manifestaban su poder por medio del arte, al construir ostentosos palacios e iglesias, los cuales eran imposibles de concebir sin música, pintura, escultura y bellos ornamentos. Lo anterior es perceptible al ver el desarrollo del mercado por los medios marítimo y terrestre, con lo que se podía transportar importantes artículos de lujo, que comprarían los banqueros, la nobleza y el clero.

De esta forma podemos ver que las grandes masas, al pertenecer a un nivel socioeconómico inferior, eran quienes por medio del pago de la recaudación, proveían a los nobles, comerciantes y clero, de riqueza. Estos últimos obtenían también riqueza de las colonias; la principal fuente de riqueza era el oro. Lo anterior se refleja en el ámbito musical; la música cortesana, era exclusiva de los nobles, siendo escuchada por el pueblo solamente en las fiestas públicas y en las iglesias. Así pues la vida social y cultural se encontraba en las cortes que eran los centros culturales, sociales y políticos. En esta época también existieron grandes epidemias, malas cosechas, guerras y miseria que sufría el pueblo. En el siglo XVII se da una fuerte recesión económica por el descenso en la producción de metales preciosos en las colonias, que duró hasta la última década, en que se dio el equilibrio a consecuencia de las nuevas formas de producción agrícola y a los avances científicos.

En cuanto al aspecto religioso, tanto la reforma protestante, como denuncia de la existente corrupción moral y económica de la iglesia católica como la contrarreforma, a manera de la revitalización del catolicismo, influyeron decisivamente en el desarrollo del arte en general.

Esto se puede ver en las complejidades contrapuntísticas que se permitían en algunos oficios religiosos y en otros en los que eran prohibidas, ya que impedían a los feligreses percibir el mensaje divino del texto.

Chacona en re menor, de la partita #2 BWV 1004 (1723)

La chacona es el quinto movimiento de la partita # 2 para violín solo. Esta danza es de origen español, difundida en Europa en los siglos XVII y XVIII, de ritmo ternario y con forma de variación; sin embargo, Richard Hudson sostiene que las primeras referencias de la chacona se encuentran en un poema de Mateo Rosas de Oquendo, quien hace alusión a dicha danza en acontecimientos de Perú en 1598.¹

En sus orígenes era una danza que bien podía ser cantada, de carácter humorístico e incluso obscena, acompañada principalmente por guitarra de cinco órdenes, instrumentos de percusión y un texto cantado. El acompañamiento era una progresión armónica con línea melódica en el bajo y posteriormente en las voces restantes. Otra característica primordial en sus inicios era el empleo de la tonalidad mayor; no obstante, existe cierto número de chaconas en modo menor. Con el paso del tiempo, las progresiones fueron más amplias y se desarrollaron con mayor complejidad armónica. En los años de 1640 a 1660, según Richard Hudson, la chacona formo parte importante dentro del repertorio de la guitarra de cinco ordenes, como se puede observar en obras de Corbetta, Carboomonchi y Bartolotti, entre otros.

A partir del segundo cuarto del siglo XVII, se da una preponderancia de esta danza en la música vocal y primordialmente en la línea del bajo, en Italia. Para la segunda mitad del siglo, se encuentra un número importante de chaconas para ensambles instrumentales, con figuras cambiantes en el bajo y en el caso de los instrumentos soli.

¹ Richard Hudson, "Chacona", New Grove Dictionary, 1980, pag. 100.

En Francia, a finales del mismo siglo, la chacona se transformó en una danza de tiempo lento, y más solemne. Con todas estas innovaciones llega a Alemania, Inglaterra y después al resto de Europa. Así, se desarrolla como música instrumental para el acompañamiento del baile entrando en las cortes francesas. Horst describe claramente la secuencia de pasos y movimientos de dicha danza.²

Se convirtió en la danza final de un baile, en la que los bailarines formaban dos filas, los caballeros a un lado y las damas al otro. Primero bailaban todos durante ocho compases; luego, una pareja (o un grupo pequeño) realizaba figuras diferentes, casi siempre adelante y atrás, entre las dos filas. Todo el conjunto volvía después a repetir la primera figura, tras lo cual una segunda pareja (o grupo) realizaba otra diferente seguida de nuevo por la figura de apertura. La danza continuaba de esta manera alternada hasta que cada pareja hubiese realizado sus figuras individuales, y finalmente, todos los bailarines se juntaban para una última repetición de la figura de apertura.

La fusión de los estilos italiano y francés, dieron paso a un rico periodo polifónico y de desarrollo para la chacona y el pasacalle en Alemania. Este periodo se da en los años de 1675 a 1750. En él se escribieron chaconas para órgano, clavecín y orquesta u otros instrumentos solistas, como el violín y el laúd. Estas obras fueron escritas como piezas solas o como parte de una sonata o suite; o bien hacían pareja con un preludeo o fuga; sin embargo, siempre era el último movimiento.

Análisis musical

Estructura:

La chacona en re menor, está dividida en tres secciones, las secciones primera y tercera en modo menor y la central en modo mayor.

² Horst, Luis, Pre-Classic Dance Forms, New York, 1958, pag. 101.

| | | | |
|------------|----------------|----------------|---------------|
| Tema | 16 variaciones | 10 variaciones | 6 variaciones |
| 8 compases | En d | En D | En d |
| | 124 compases | 74 compases | 48 compases |

Compás 1-8

Compás 9-124

Compás 125-199

Compás 200-248

124 compases

124 compases

- La obra consta de un tema de 8 compases y 32 variaciones.

Los 124 compases iniciales integran las primeras 16 variaciones en modo menor. La segunda 74 compases y la tercera de 48 compases que en suma dan 124 compases. Las 10 variaciones de la segunda sección se encuentran en el homónimo mayor, y las últimas seis en modo menor. La mayoría de las variaciones al igual que el tema constan de ocho compases, a excepción de las variaciones 15, 19 y 29, las cuales constan de cuatro.

- Variación 15.

- Variación 19.

Musical notation for Variation 19, measures 147-151. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff starts at measure 147 and the second at measure 151. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

- Variación 29, compás 225.

Musical notation for Variation 29, measures 224-227. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff starts at measure 224 and the second at measure 227. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

- Variación 30 de 12 compases.

Musical notation for Variation 30, measures 229-238. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The first staff starts at measure 229 and the subsequent staves continue the sequence up to measure 238. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Cada variación al igual que el tema, se divide en dos frases de cuatro compases.

Rítmica:

Al igual que en la mayoría de las danzas compuestas por Bach, la construcción está conformada por grupos regulares de dos o cuatro compases. En el caso de la chacona, tanto el tema como las variaciones con excepción de las variaciones ya mencionadas constan de cuatro compases. La frase inicia en el segundo tiempo del primer compás y termina en el segundo tiempo del quinto

compás; la segunda frase concluye en el primer tiempo del noveno compás. Las frases son anacrúsicas e inician en los segundos tiempos y terminan en los primeros tiempos o subdivisiones de los mismos. En ocasiones el mismo tiempo del final de una frase es el inicio de otra. En dicho esquema rítmico el acento se encuentra en el segundo tiempo, lo cual se da a causa de que en éste, encontramos la mayor tensión armónica y el sonido melódico de mayor duración. Esto se da a lo largo de toda la obra, por lo cual la *anacrusa* adquiere una gran importancia, especialmente en las danzas, ya que ésta sirve de impulso no sólo a la música sino al baile.

Así podemos mencionar que en la variación 8, (compás 65), la *anacrusa* se encuentra en el segundo octavo, ya que el primer tiempo, es la conclusión de la variación anterior, y la siguiente inicia en el segundo octavo del primer tiempo y a su vez, la primera parte de la primera frase termina en el primer tiempo del tercer compás, la variante rítmica que marca dicho final e inicio de la segunda parte de la primera frase, la cual concluye en el primer tiempo del quinto compás y, a su vez inicia la segunda frase en el segundo octavo del mismo para continuar con la misma fórmula hasta terminar en la nueva variación en el primer tiempo del compás 73.

The image shows five staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staves are numbered 64, 66, 67, 69, and 71. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some complex rhythmic patterns and accidentals. The notation is in a single system, with each staff starting on a new line. The music appears to be a single melodic line, possibly for a lute or a similar instrument, given the context of the text discussing the 'bajo continuo' and 'líneas melódicas'.

Melodía:

Se ha mencionado la importancia que en la música del periodo barroco, y en el caso específico de la chacona, tiene el empleo del bajo continuo al igual que el empleo de líneas melódicas

independientes en las obras; el empleo de la polifonía incluso en las composiciones para instrumento solo, lo cual desarrolla Bach a lo largo de la obra.

- Tomando el tema como ejemplo, podemos ver que se desarrolla el bajo de la siguiente manera.

The image displays three staves of musical notation in a 3/4 time signature, showing the development of a bass line. The first staff contains measures 1 through 4, featuring a series of chords and a melodic line. The second staff, starting at measure 5, continues the development with more complex rhythmic patterns and chordal structures. The third staff, starting at measure 9, shows a continuation of the bass line with various rhythmic values and rests.

- El cual en la segunda variación encontramos de esta manera.

The image displays three staves of musical notation for a second variation. The first staff starts at measure 15 and features a complex, rhythmic bass line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff starts at measure 19 and continues the intricate bass line. The third staff starts at measure 22 and concludes the variation with a final cadence.

- Y en la variación 17 ahora en modo mayor.

131

137

- En el siguiente ejemplo podemos ver el uso de la polifonía que se da en la variación 7.

57

61

64

- De igual manera, es común el empleo de melodías ocultas entre la aparente línea monódica. En las variaciones se dan arpeggios con notas de paso que funcionan también como melodías ocultas. Esto lo podemos ejemplificar con la variación nueve.

73

75

76

78

- La obra, posee notable su riqueza, variedad y unidad, a lo cual contribuyó el empleo de pedales, como se ve en la variación treinta.



Armonía:

El esquema armónico que se emplea en los inicios de la chaconna para guitarras de cinco órdenes, es ahora el empleado con variantes armónicas en modo menor. Un ejemplo es la siguiente progresión:

- Progresión armónica de la chaconna: $I \quad V6 \quad vi \quad (i6) \quad V7 \quad I$
- Progresión empleada por Bach: $i \quad ii2 \quad V6 \quad i \quad VI \quad iv \quad i6/4 \quad V7 \quad i$

Los acordes que se encuentran en el segundo tiempo de la chaconna de Bach coinciden con los acordes de la progresión armónica de la chaconna para cinco órdenes; no obstante se integran algunos acordes como sustitutos. A partir de la sexta variación el esquema armónico cambia con un tetracordio descendente, el cual se emplea como progresión en sucesión por cuartas:

- Tetracordio descendente: $i \quad VII \quad VI \quad V \quad i$
- Progresión empleada por Bach: $i \quad iv \quad VII \quad III \quad VI \quad ii \quad V \quad i$
- Acordes en la progresión a partir de re menor: $d \quad g \quad C \quad F \quad Bb \quad e \quad A \quad d$

Esta progresión se mantendrá hasta la primera frase de la variación nueve. A partir de este momento, se maneja el modo mayor y la progresión sufrirá cambios armónicos casi por acorde aunque siempre dejando ver claramente el patrón *i V VI V*, en el que se sustituye el *VI* por el *iv* y el empleo de dominantes auxiliares intercaladas entre el esquema armónico principal. Ya en la variación 27 y a la mitad de la 28, se puede ver el esquema armónico empleado en el tema con algunas modificaciones:

I (VI VII) VI (V i) iv (iv VI) V

A partir de la segunda mitad de la variación 28, se escucha el mismo esquema armónico de la variación seis: el tetracordio descendente, el cual seguirá hasta la última variación.

Egberto Gismonti 1947-

Egberto Gismonti nació en Carmo, Río de Janeiro en 1947, de madre siciliana y padre libanés. Inició sus estudios de piano a la edad de seis años con los maestros Jacques Klein y Aurélio Silveira y continuó sus estudios en el conservatorio brasileño de música. A los veinte años fue premiado con una beca para proseguir sus estudios clásicos en Viena, beca que rechazó pues ya entonces se mostraba muy interesado en una vertiente más popular de la música.

Llegué a Río de Janeiro en el '68 y tuve la suerte de conocer a Jobim. Él consiguió que me inscribieran a último momento en el Festival Internacional de la Canción cuando yo estaba totalmente desconectado con la gran ciudad. Había ganado un concurso de piano en el conservatorio de mi pueblo, interpretando a Ravel y a Grieg. El premio era una beca en Viena. Fui a Río para solucionar el tema de la documentación y Jobim me llevó para su casa. Estuvimos cinco días, tocando y tomando, hasta que me hizo una pregunta que sería definitiva para mi futura carrera: '¿Vas a ir a Viena porque querés conocer Viena o porque te interesa el curso de especialización que vas a hacer?'. Yo le dije que quería conocer Viena, nada más. Entonces me exhortó: 'Tenés que desistir de ir a Viena. Hacé tu música en Brasil. Si te quedás acá, vas a poder ir a Viena cuantas veces quieras'. Le hice caso y así pasó. Con los años, fui tantas veces a Viena que ya no quiero ir más.³

³ Fernando D'Addario, Entrevista para Página/12, [2001/01-07/01-07-22/pag31.htm](http://www.pagina12.com.ar/2001/01-07/01-07-22/pag31.htm)

Después de 15 años de estudio, se trasladó a París convirtiéndose en orquestador y director de la cantante francesa Marie Laforêt durante año y medio. Resultó decisivo para su trayectoria ser discípulo de los maestros Jean Barraqué, Anton Webern y Nadia Boulanger, quien fomentó en Gismonti el gusto por llevar la música tradicional brasileña a sus composiciones y terminando por realizar trabajos de consultor para Igor Stravinsky. La influencia de estos maestros vino a fortalecer el sedimento musical brasileño de la cultura musical propia de Gismonti, que ya estaba muy influenciada por tradiciones musicales indias y mestizas. A su regreso a Brasil, se internó en el choro, género tradicional brasileño e inició sus estudios autodidactas de guitarra escuchando solos de Baden Powell y haciendo transcripciones de pasajes del Clave Bien Temperado de J.S. Bach.

Acostumbrado a las grandes sonoridades del piano, diseñó guitarras de 6, 8, 10, 12 y 14 cuerdas con que amplió la tímbrica y potencia de la guitarra. En 1968, su composición *O sonho* (El Sueño), arreglada por él mismo para una orquesta de 100 músicos, provocó enorme entusiasmo y ha sido grabada en 18 ocasiones por músicos de todo el mundo. Su interés por profundizar en las raíces de la música autóctona brasileña lo hizo volver a Brasil en 1971, cuando se internó en la región Xingu en el Amazonas, y permaneció con la tribu Yualapeti, lo cual causó un gran efecto en él y en su música. Para esta tribu compuso *Danças das Cabeças*, *Sol de Meio Dia* y *Duas Vozes*. Antes, en 1969, Gismonti ya había publicado su primer disco, junto al compositor de *bossa nova* Paulo Sérgio Vale. En ese año se presentó al Festival de San Remo en Italia. En 1970 hizo una gira por Europa, grabó dos discos en Francia, un LP en Italia, otro en Brasil (*Sonho 70*), y uno más en Alemania (*Orfeu Novo*).

En 1971, de vuelta a Brasil, se estableció en Río, y realizó varios conciertos por el país, en los cuales incluyó sus composiciones de las películas *A Penúltima Donzela*, *Confissões de Frei Abóbora* y *Em Família*. En 1972 grabó *Água e Vinho* junto al poeta Geraldo Carneiro, y en 1973 con la formación "*Egberto Gismonti e Academia de Danças*", tres discos para EMI, el último de los cuales supone un giro hacia un mayor trabajo instrumental.

Con temas de 25 minutos y una grabación muy cara con sintetizadores y orquesta, recibió una nota de EMI quienes le decían que sería el último disco de su carrera. Sin embargo, obtuvo el

galardón de Disco de Oro en Brasil. En 1974 aceptó una invitación para dar un concierto en Berlín para el cual invitó a Hermeto Pascoal y Naná Vasconcelos. Durante este viaje conoció al presidente de ECM, Manfred Eicher, quien le invitó en 1975 a grabar con ellos. Desconociendo la importancia que a la larga iba a tener este sello, pospuso el proyecto hasta finales de 1976, cuando aceptó pensando que iba a grabar con su grupo "*all-stars*" compuesto por Robertinho Silva en la percusión, Luis Alves en el bajo y Nivaldo Ornelas en el saxo y la flauta. Pero la altísima tasa de salida de Brasil que el gobierno de la dictadura militar había impuesto de 7.000 dólares, hizo que se decidiera a emprender el proyecto él sólo. La casualidad quiso que encontrara al genial percusionista Naná Vasconcelos durante un viaje por Noruega, al que contó el proyecto y quien aceptó sin demasiado entusiasmo. El resultado fue su aún hoy muy depurado disco *Dança das Cabeças*, aunque inicialmente provocó todo tipo de controversias y desubicaciones, debido a lo inclasificable de su música.

En Inglaterra fue galardonado como mejor disco pop. En Estados Unidos como mejor disco de música de folklore extranjero. En Alemania, como gran obra de música clásica. *Dança das Cabeças* cambió la vida de ambos. A partir de entonces Naná era requerido desde cualquier lugar del mundo para grabaciones y conciertos. Egberto, sin embargo, volvió a Brasil y se dedicó a investigar en la música de la Amazonia, cosa que ya había hecho en profundidad Vasconcelos con anterioridad a él. Su interés por la música de los indios le llevó a pasar periodos en la selva viviendo en tribus. Dos años después grabó también en ECM *Sol do Meio-Dia* junto al saxofonista Jan Garbarek, al percusionista Colin Walcott, y al guitarrista Ralph Towner, con amplia aceptación internacional.

De su siguiente disco, *Solo*, grabado al año siguiente, sólo en EE.UU. se vendieron más de 100.000 copias. En 1981, de nuevo en ECM, graba "*Magico*" de nuevo con Jan Garbarek y Charlie Haden. El trío realizó una amplia gira por Europa que culminó con la grabación de "*Folksongs*". Este mismo año graba con su grupo "*Academia de Danças*", con Naná en la percusión, Mauro Senise al saxo y la flauta, y Zeca Assunção al bajo, el disco doble "*Sanfona*". Con Vasconcelos grabaría de nuevo en 1985 "*Duas Vozes*". En 1989 grabó *Dança dos Escravos* y en 1990 *Amazonia*.

Después de una gira por Estados Unidos, grabó en 1990 "*Infância*", junto a Nando Carneiro en la guitarra y teclados, Zeca Assunção en el bajo y el chelista Jaques Morelembaum. Con este mismo grupo grabó en 1993 Música de "*Sobrevivência*". En 1997 graba junto a la Orquesta

Sinfónica de Lituania el disco “*Meeting Point*”. También para ECM. Antes, en 1996, de nuevo junto a Nando Carneiro y Zeca Assumpção, grabó “*Zigzag*”. En el campo de los negocios, fundó el sello Carmo con el que ha realizado proyectos en colaboración con ECM.

El valor de este multiinstrumentista y compositor, marcado profundamente por la música de Villa-Lobos, pero también por las raíces de la música brasileña, del *choro* a la *batucada*, pasando por la música de los indios amazónicos, y terminando en los nordestinos *forró*, *frevo* y *baião* es ampliamente reconocido a nivel internacional.

Gismonti capturó la complejidad del alma brasileña, a veces de forma primitiva, a veces sofisticada; y la proyecto con una visión muy personal dónde están presentes sus muchos años de formación clásica; en ocasiones se detectan influencias en conceptos de orquestación y acordes vocales de Ravel. En su obra el papel del jazz juega un papel fundamental.

Aún estoy en el proceso de encontrar la manera correcta de describir mi música, a diferencia de lo que Piazzolla sí logró. El definía: yo hago la música de Buenos Aires de hoy. Yo todavía no puedo explicar mi música en términos tan categóricos. Empecé a trabajar hace 32 años y en este tiempo he tenido la oportunidad de experimentar y de producir sonidos. He grabado 56 discos diferentes y una cincuentena de partituras para escena. Lo que valoro es la oportunidad en cada uno de estos trabajos de intentar, indagar, experimentar. Lo más reciente que he emprendido, en esta suma de oportunidades que agradezco a la vida, es una experimentación sonora constante desde hace cuatro años con el instrumento llamado orquesta de cuerdas para expresar la verdadera música brasileña, pero con esto no quiero decir que yo la erija como la única y total, digo verdadera en el sentido de musicalmente correcta, comprometida, respetuosa de las personas.⁴

Contexto histórico

En Brasil hasta el 13 de mayo de 1888 que se da la abolición de la esclavitud en Brasil, y de la monarquía el 15 de noviembre de 1889. Se proclamó la república, dominada por oligarquías de origen rural y que se mantenían en el poder por medio de elecciones corruptas se le conoció como república vieja, la cual permaneció hasta 1930, año en que Getúlio Vargas protagonizó una elección que lo llevó al poder, en el cual se mantuvo hasta 1945, en que gobernó como una dictadura desde 1937. En 1946 una nueva constitución fue aprobada y Vargas fue sustituido por sufragio con lo que pie al periodo más democrático de Brasil hasta esos años fue el año 1954 que el país fue sacudido por el suicidio de Vargas quién fue elegido en 1951. El 31 de marzo de 1964 se dió un golpe militar bajo cuyo mandato se sucedieron cinco generales elegidos

Para mayor referencia sobre el contexto histórico consultar las fuentes en la bibliografía

⁴ Espinosa, Pablo, Entrevista telefónica para la Jornada, México D.F. Viernes 28 de marzo de 2003.

indirectamente: Augusto Fragoso, Isaías Noroña, Mena Barreto, Getúlio Vargas, José Linhares. El regreso de la democracia fue iniciado por los mismos en las postrimerías de los años 1970, bajo la estrategia de una república "lenta, gradual y segura".

Central Guitar 1973

En esta obra se puede apreciar claramente la tendencia del compositor por las corrientes como el dodecafonismo, serialismo, música aleatoria, jazz y música tradicional brasileña.

Análisis musical

Estructura:

En el caso de esta obra, las secciones se definieron con referencias de páginas y sistemas, basada en la edición; 1976 Éditions, MAX ESCHIG. Por la naturaleza de la misma. Así tenemos la siguiente disposición.

- Tema A: del inicio al primer compás del cuarto sistema.
- Tema B: segundo compás del cuarto sistema primera página al segundo compás del primer sistema, página dos.
- Tema A', tercer compás, primer sistema página dos, al primer compás, cuarto sistema, segunda página.
- Tema C, del segundo compás, cuarto sistema, página dos.
- Tema D, tercer compás, primer sistema, página tres, al final de la misma.
- Tema E, primer sistema página cuatro, al compás seis página cinco.
- Tema F, primer compás, segundo sistema, página cinco, al final de la página seis.
- Tema G, primer compás, página siete, al final del segundo sistema, misma página
- Tema H, inicio del sistema tres, al penúltimo compás de la misma.
- Final, del último compás, página siete al fin.

Rítmica:

El manejo del ritmo, nos permite observar una fuerte tendencia hacia la vanguardia que predominaba en la música de la segunda mitad del siglo pasado. Ésta, regida por la experimentación tímbrica, armónica y melódica, intentó un desarrollo complejo en la búsqueda de nuevas sonoridades, siendo el detonante, el sistema dodecafónico. Así pues, veremos algunos de los ejemplos del empleo rítmico a lo largo de la obra.

- El empleo de la síncopa es relevante en la totalidad de esta obra, ya que es un elemento clave dentro del *choros* brasileño. Como se ha mencionado, el compositor tuvo una fuerte influencia de la música tradicional de su tierra, lo cual dejó patente en esta obra.



- Secciones libres.

Musical score for guitar, featuring four staves. The first staff shows a melodic line with dynamics *ff* and *p*. The second staff shows a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *ppp*. The third and fourth staves show further melodic and harmonic development with dynamics *pp*, *p*, *f*, and *mf*, and tempo markings *Lento* and *a Tempo*.

- Rítmicas irregulares y cambios de compás.

Musical score for guitar by Bartok, showing complex rhythmic patterns and irregular meter changes. The score includes markings like *pizz.*, *BARTOK*, *Harm. XII*, and *(ME) c. 5*.

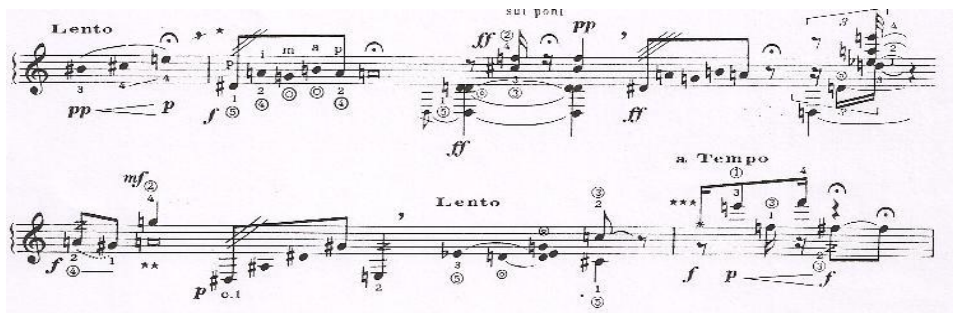
- Desarrollo de rítmica con independencia entre las mano derecha e izquierda.

Melodía:

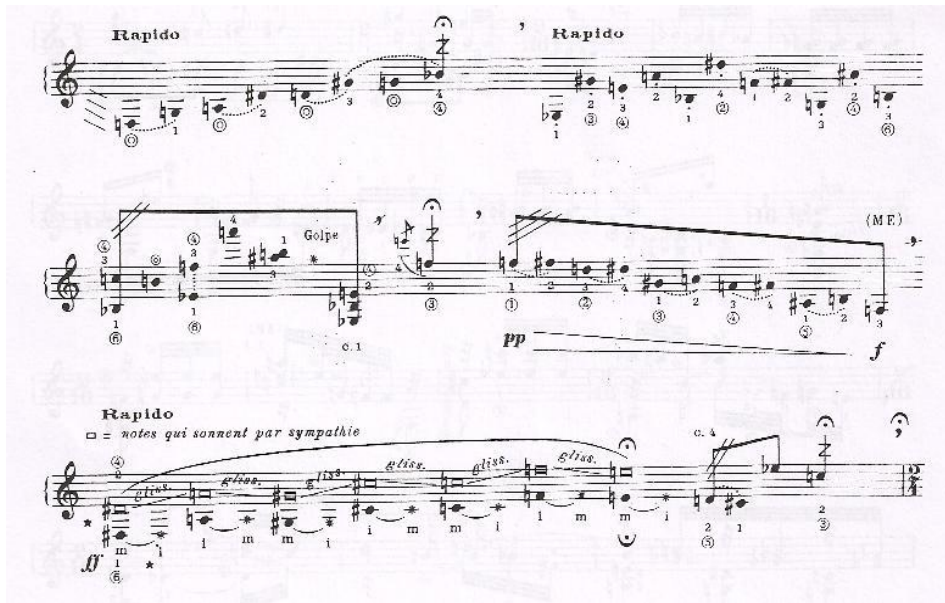
Ya se mencionó la búsqueda de nuevas sonoridades por medio del color, la rítmica y los contrastes sonoros. Con estos elementos se ilustra este apartado.

- El tema A presenta en su primera parte una melodía apoyada con la síncopa, y en la segunda sección se da el fraseo por medio del color y ritmo.

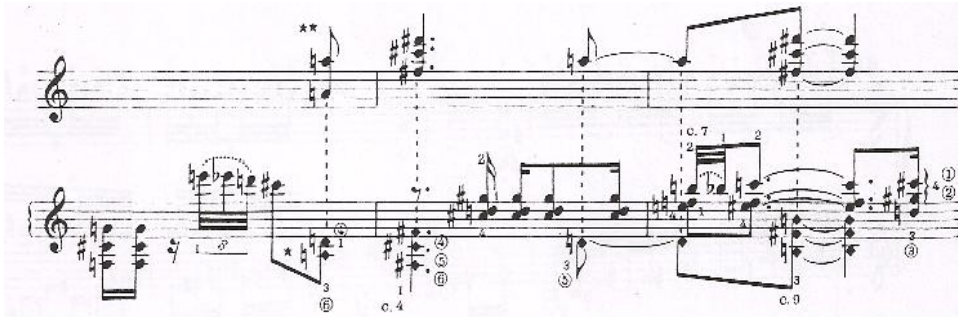
- Existen elementos con los que el compositor busca más que una melodía, la creación de atmósferas por medio de la sonoridad, o su contraparte como se ve a continuación.



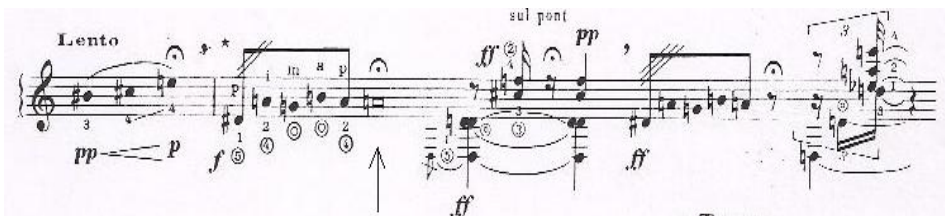
- Secciones melódicas con claras tendencias hacia el serialismo.



- Búsqueda de líneas melódicas por medio de armónicos.



- Empleo de timbres creados por simpatía.



- En el tema E, se puede distinguir el empeño del compositor por el empleo de segundas menores y su complementario, séptima mayor.



Armonía:

La armonía en esta obra, se presenta de manera claramente dodecafónica, ya que no existe un centro tonal y se ha podido ver el empleo del compositor de técnicas compositivas tendientes al serialismo.

Carlo Domeniconi 1947-

Carlo Domeniconi nació en Cesena Italia en 1947, inició sus estudios de guitarra a la edad de diez años con la maestra Carmen Lenzi Mozzani sobrina de Luigi Mozzani compositor y constructor de guitarras, con quien estudio por tres años. Continuó sus estudios en el Conservatorio de Pesaro, y terminó a los diecisiete años para luego viajar hacia Alemania y continuar sus estudios en la Universidad de Artes de Berlín por un año, para convertirse en maestro de la misma y permanecer ahí por cerca de 26 años. En los años de 1977 a 1980, viajó a Estambul para trabajar como maestro de la cátedra de guitarra en el Conservatorio de Estambul.

A los catorce años dió inicio a sus primeras composiciones, la mayoría, para guitarra sola, es en Alemania en donde tomó sus primeras clases de composición, y creó obras para guitarra acompañada, flauta, cello, piano, orquesta, etc. Ha compuesto catorce conciertos para guitarra y orquesta, uno para violín y orquesta y uno para cello y orquesta.

Contexto histórico

En abril de 1944, Víctor Manuel III anunció su decisión de retirarse de la vida pública y nombró a su hijo Humberto, más tarde Humberto II, lugarteniente general del Reino, nombramiento que sería efectivo cuando las tropas aliadas entrasen en Roma.

Ivanoe Bonomi, primer ministro, formó un gobierno de coalición. La ofensiva aliada final comenzó en abril de 1945 y a finales del mes el Ejército alemán había sido completamente derrotado. Mussolini, junto con su amante, Clara Petacci, y varios oficiales de alta graduación, cayeron en manos de los partisanos en una pequeña ciudad cercana al lago Como. Tras la celebración de un juicio sumarísimo, fueron ejecutados el 28 de abril. Después de producirse la rendición de los alemanes, el 2 de mayo del mismo año, los seguidores de Mussolini sufrieron crueles actos de venganza. Sólo en Milán, más de 1.000 seguidores del fascismo fueron fusilados.

Casi 25 millones de votantes, aproximadamente el 89% de los italianos con derecho a voto, entre los que figuraban por primera vez las mujeres, ejercieron su derecho en el referéndum y en las elecciones celebradas respectivamente el dos y tres de junio de 1946. El resultado fue de un 54,3% de electores partidarios de la república. El 10 de junio, con la proclamación oficial del resultado, Italia se convirtió de facto en una república. Tres días después, el rey Humberto

abdicó, abandonó el país y se estableció en Portugal. Murió en la ciudad Suiza de Ginebra en 1983. Para mayores referencias sobre la consulta del contexto histórico revisar la bibliografía

Koyunbaba 1985

Suite für gitarre Op.19

Koyunbaba es un personaje misterioso. En el sur de Turquía existe una bahía llamada bahía de Koyunbaba, alrededor de año 1200, vivió en esta bahía como ermitaño, para convertirse después en su tumba.

Entre 1984 y 1985, al improvisar esta pieza, (que he escrito años después), la bahía era circundada por una naturaleza selvática, con mucho viento, lirios selváticos y olivos con flores de verde intenso y el azul del cielo era increíble, en el centro de la bahía hay una roca que parece un casco de astronauta del tamaño de un palacio de cuatro pisos con dos ojos, hay escaleras antiquísimas, que nadie sabe cuando las han construido, para poder entrar a los ojos que tienen un tamaño de una cámara de 10 metros cuadrados, desde donde se puede ver toda la bahía.

Koyunbaba ha dado origen a una familia que aún en la actualidad vive ahí. Los pescadores y campesinos que ahí viven, dicen que al existir problemas Koyunbaba toca a sus puertas y con ellos al verlo por un instante los problemas desaparecen. Ellos creen mucho en ello. En la tumba de Koyunbaba aún en la actualidad se pueden encontrar pedazos de tela que indican los deseos de la gente.

Otra cosa extraña es que este pedazo de tierra ha sido deseado por diversas compañías turísticas, pero el último descendiente de Koyunbaba, casado y padre de tres hijos, campesino de vieja mentalidad no ha querido vender nunca. De sus hijos, el mayor era de la misma idea, sin embargo los dos menores que trabajaban en la ciudad, en ocasiones querían vender para así recaudar dinero ya que los campesinos no tienen riquezas más que en las tierras pero no en efectivo, el más joven después de mucho insistir ha convencido al padre de vender y desde ese momento ha comenzado una serie de desgracias. La compañía turística que compró ha pagado con un año de retraso y con la devaluación de la lira Turca básicamente pago la mitad de lo convenido, también convenció en hacer una ley que permitiera construir una calle en tierras que no le correspondían para así poder llegar a la bahía esto en detrimento de la naturaleza. El padre después de vender se da cuenta que fue un error y toma el dinero envolviéndolo en una funda y esta atada en su panza, manda a traer a sus hijos par decirles que no debieron vender y se ahorca en un árbol dentro de la casa. Los hijos toman el dinero y con el compran una embarcación para pasear a los turistas y un auto, la embarcación al poco tiempo se le quema el motor y quedando inservible, otro de los hijos choca el auto y queda hospitalizado por dos meses y el más grande de los hijos, pierde la cabeza y quema sus casas, entonces han decidido no hacer nada porque han entendido que Koyunbaba no estaba de acuerdo con lo hecho y han cerrado el paso a cualquier extranjero, sin embargo una mujer alemana decide hacer un campamento argumentando que no molestara la naturaleza y al poco tiempo se enferma de cáncer y regresa a, Alemania y tal vez muera pronto. Si hoy se va a la bahía se podrá ver un gran número de hoteles alrededor de la misma siendo la naturaleza quien ha sufrido un daño irreparable.

Naturalmente no he compuesto mi obra pensando en esta historia, pero si pensando en contarla y a pesar de ser una historia muy triste me parece fascinante.

He decidido componer en otra scordatura, porque en la bahía donde improvisaba, al alargarse la obra, había un asno a lo lejos que rebuznaba y por ello cambie la afinación para estar en la misma tonalidad del rebuznar del asno.⁵

Análisis musical

Estructura:

Ésta obra se divide en cuatro movimientos, los cuales se detallan a continuación.

I. *Moderato*: Está dispuesta de la siguiente manera.

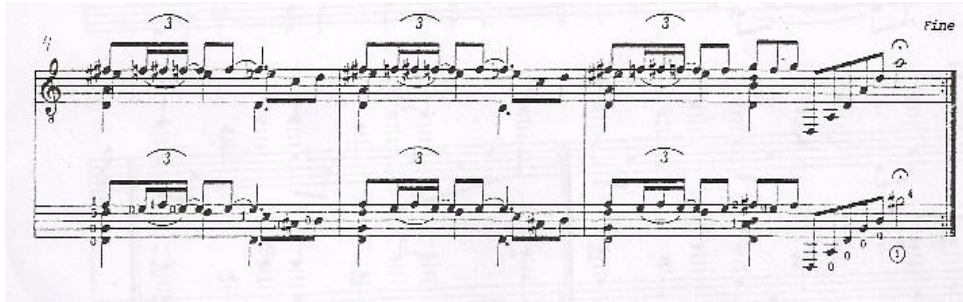
Estructura:

- Tema A, primeros 6 compases.
- Tema B, del compás 7 al 16.
- Tema B', repetición y segunda barra de repetición hasta el compás 22.
- Tema C, compás 23 al compás 31.
- Tema A', del compás 32 al compás 37.
- Tema B'', del compás 38 al compás 44.

Rítmica:

Esencialmente se muestra en octavos, con algunos tresillos de dieciseisavos en el tema A y en la línea melódica, algunas notas en cuartos y cuartos con puntillo. También se puede observar el empleo de compases libres, ya que no marca ningún cambio de compás, sin embargo se refleja en la escritura claramente el empleo de dichos cambios.

⁵ Bottiglieri, Ermmano, Moisykos news Entrevista a Carlo Domeniconi.



Melodía:

Al igual que en el caso ejemplificado en el apartado anterior, la melodía se maneja básicamente en la voz superior con el esquema rítmico antes mencionado, la línea melódica en realidad es accesible y de fácil identificación.

Armonía:

Esta obra tiene la particularidad del cambio de *scordatura* como se ha mencionado en las líneas preliminares, con lo cual el compositor da la opción al ejecutante de elegir entre la *scordatura* de re, la, re, la, re, fa, modo de re frigio, lo que muestra las tendencias del compositor hacia los patrones de la música oriental; la segunda opción que permite es la *scordatura* de: do, sol, do, sol, si, mi, en cuyo caso el modo es do frigio.



II. *Mosso*: Esta parte comprende 30 compases distribuidos de la siguiente manera.

Estructura:

- Tema A, primeros seis compases.
- Tema B, del compás 11 al 17.
- Tema C, del compás 21 al 26.

- Tema A', del compás 27 al fine.
- Existen dos puentes, se encuentran entre los temas A y B, y B y C.

Rítmica:

Ésta se maneja en dieciseisavos básicamente, con el empleo de mordentes en la segunda sección del tema A y A', en el tema C, la rítmica a pesar de manejarse en octavos, nos da la misma sensación de dieciseisavos.

A musical score for guitar, likely in 3/4 time, showing a melodic line on the treble clef and a bass line on the bass clef. The score is divided into sections by double bar lines. The first section contains a melodic line with sixteenth notes and a bass line with a similar rhythmic pattern. The second section is marked with a '3x' box and contains a melodic line with mordents and a bass line with a similar rhythmic pattern. The third section is marked with a 'Fine' and contains a melodic line with mordents and a bass line with a similar rhythmic pattern. The score is labeled 'arm. 19' at the bottom right.

Melodía:

La melodía se presenta generalmente por grado conjunto y al igual que en el primer movimiento, se plantea sobre la voz superior, bien delimitada por el uso de acentos y plicas hacia arriba como se muestra a continuación.

A musical score for guitar, likely in 3/4 time, showing a melodic line on the treble clef and a bass line on the bass clef. The score is divided into sections by double bar lines. The first section contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a similar rhythmic pattern. The second section contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a similar rhythmic pattern. The score is labeled 'arm. 19' at the bottom right.

En el tema C, se hace una división entre éste y el acompañamiento, con el empleo de plicas hacia arriba.



Armonía:

Con relación a este apartado, se observa el empleo de los modos antes mencionados.

III. *Cantabile*: El tercer movimiento tiene la siguiente disposición.

Estructura:

- Introducción de cuatro compases.
- Tema A, del compás cinco al 16.
- Tema B, del compás 17 al 29.
- Tema C, del compás 30 al 39.
- Tema D, del compás 40 al 54.
- Tema E, del compás 55 al 70, esta es una variación o desarrollo del tema A del segundo movimiento como se muestra continuación.
- Tema F, va del compás 71 al compás 80.
- Tema E', del compás 81 al 100, esta es una variación o desarrollo del tema A' del segundo movimiento.
- Tema A', del compás 101 al compás 116.
- Tema G, del compás 117 al compás 142, este tema es una variación o desarrollo del tema C del primer movimiento.

Rítmica:

En este rubro, se puede ver que el empleo de las figuras rítmicas en octavo son las que prevalecen a lo largo del movimiento, si bien se observa el desarrollo de algunos elementos posteriores, como los del segundo movimiento que aparecen en dieciseisavos, en este movimiento no hay necesidad de expresarlos en dichas figuras rítmicas, ya que el tempo es más ágil que en el *mosso*. De igual forma podemos apreciar en el tema G, el empleo de *rubatos* en tresillos de cuarto y en la última parte el empleo de cuartos a modo de *rallentando*.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of three systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with eighth-note patterns and triplets. The second system includes a section marked 'VIII' with a key signature change to one flat and a dynamic marking of 'i p'. The third system features a 'rubato' section with a triplet of eighth notes, followed by an 'accelerando' section with a triplet of eighth notes and a circled '4' above a triplet of eighth notes. The score concludes with three measures of whole notes. Performance markings include 'i p', 'rubato', 'accelerando', and 'm.a.' (maestros).

The image shows a handwritten musical score for guitar, organized into three systems, each with two staves. The notation includes chords, melodic lines, and technical markings. In the first system, there are markings 'V' and '3'. In the second system, there is a circled '3' and another '3'. In the third system, there is a circled '2', the word 'crescendo' written above the staff, and a handwritten number '142' in the top right corner.

Melodía:

Ésta presenta esencialmente los esquemas ya empleados en los anteriores movimientos, con excepción del tema F, el cual muestra un motivo melódico en el bajo como se ejemplifica en la siguiente página.

Armonía:

Por la naturaleza del desarrollo de este movimiento, se puede comprender que en este apartado no existen variantes a lo ya abordado en los demás movimientos.

IV. *Presto*: Éste movimiento plantea un resumen o desarrollo de los tres anteriores movimientos, como se advierte a continuación.

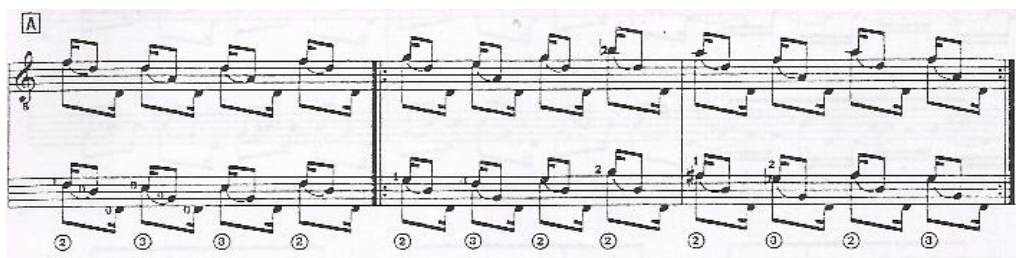
Estructura:

- Tema A, primeros seis compases.
- Tema B, del compás 7 al 15.
- Tema A.
- Tema C, del compás 16 al 25.
- Tema A.
- Tema A', del compás 26 al 34.
- Tema A.

- Tema D, va el compás 35 al 39. “este tema se puede manejar también como un puente”.
- Tema A.
- Tema A´.
- Tema F, compás 40 al 42. “puente”
- Tema G, compás 43 al 58.
- Tema G´, compás 43, 55 y a la segunda casilla.
- Tema A.
- Tema D.
- Tema H, compás 62 al compás 80.
- Tema A.
- Coda, la cual nos muestra una variante más del tema A, D y tema A del primer movimiento.

Rítmica:

El manejo de la rítmica, se presenta en dieciseisavos a pesar de ver en la partitura el empleo de un dieciseisavo agrupado a un octavo, ya que auditivamente se percibe en dieciseisavos, siendo la mayoría en tresillos.



Melodía:

La melodía se maneja por medio de ligados en el registro agudo y escalas a manera de puente.

The image shows a musical score for guitar. It consists of two systems of music. The first system features a melodic line in the treble clef with slurs and fingerings (1, 2) and a bass line with fingerings (0, 4, 2, 2, 1, 0). The second system includes a key signature change to D.C. (Diatonic C) and a sequence of chords: A, B, poi, E, F. The bass line continues with fingerings and dynamics like 'p'.

Se debe mencionar el empleo de armónicos y una pequeña melodía en el bajo.

The image shows a musical score for guitar with three systems. The first system is marked 'arm. 7' and 'rasgueado', with the instruction 'come sopra' repeated. The second system has a circled '4' and 'come sopra'. The third system has a circled '5' and 'arm. 5', with 'come sopra' repeated.

Armonía:

La armonía es básicamente la empleada en los anteriores movimientos.

Leo Brouwer 1939-

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida, nació el primero de marzo de 1939 en la Habana Cuba, hijo de Juan Bautista Teodoro Brouwer Lecuona, doctor y guitarrista aficionado y Mercedes Berta de la Esperanza Mesquida González, gran artista cubana.

Leo Brouwer se graduó como técnico en publicidad gráfica, actividad trascendental en su futuro desarrollo compositivo. A la edad de trece años tomó sus primeras clases de teoría musical y solfeo de mano de su tía Chaita y de guitarra con su padre, para continuar con el maestro Isaac Nicola. En 1955 recibió su título como profesor de instrumento en el conservatorio de Peyrellade de la Habana. Sus primeras composiciones como autodidacta datan del año 1954 y debutó como intérprete en 1955, fecha desde la cual su carrera fue en ascenso, hasta llevarlo a los más altos lugares dentro de la música.

En 1959 ganó una beca de parte del Consejo Nacional de cultura, con la cual viajó a Julliard School of Music en New York para recibir clases de Vincent Persichetti, Stephen Wolpe, Bennet, Jean Morel y Joseph Iandone, para después viajar a Hartford en Connecticut y estudiar con Leonard Rose, quien le ofreció dar clases de música en la universidad a cambio de las que tomaba gratuitamente. También estudia con Isadore Freid y asistió a conferencias de Leonard Bernstein, Lukas Foss y Paul Hindemith y a conciertos para ver tocar a Roger Sessions y Aaron Copland. Regresó a Cuba en 1960 debido a los choques entre Cuba y Estados Unidos. “No hubo otra opción, no lo pensé dos veces, a pesar de los jugosos contratos que tenía y las posibilidades enormes de desarrollo, pero en un mundo que no era el mío, y regresé a Cuba”⁶.

Es en este año cuando quedó al frente del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica. En 1961 fue nombrado profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de la Habana y dos años después de composición, así como asesor musical de la cadena de Radio y Televisión.

Ha impartido clases magistrales y cursos por todo el mundo; ha dirigido orquestas sinfónicas y de cámara. En 1987, la 22ª Asamblea del Consejo Internacional de Música (CIM) de la UNESCO lo eligió Miembro de Honor y recibió junto con Isaac Stern y Alain Danielou, el más alto premio en reconocimiento por su vida en la música; honor que ahora comparte con Sir

⁶ Brouwer, Leo – Entrevista, por Orlando Castellanos. Marzo/1978.

Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, Herbert von Karajan, Joan Sutherland, Krzysztof Penderecki y otras personalidades del mundo musical. En 1989, *la Istituzione Musicale Italo-Latinoamericana* (IMILA) lo nombró Miembro del Comité Honorario, junto a Claudio Abbado, Ricardo Mutti, Pierre Boulez, Salvatore Accardo, entre otros; el presidente entonces era Claudio Arrau.

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

Contexto histórico

El dos de diciembre de 1956, Castro desembarcó en la isla en el buque Granma junto con 80 insurgentes más, entre los que se encontraba Ernesto Che Guevara; tras ser derrotado por el Ejército, Castro y otros supervivientes se adentraron en la sierra Maestra, donde organizaron el Movimiento 26 de Julio. Durante el siguiente año, las fuerzas de Castro utilizaron la guerra de guerrillas para enfrentarse al gobierno de Batista y obtuvieron un considerable apoyo popular. El 17 de marzo de 1958, Fidel Castro hizo un llamamiento a la rebelión general; sus fuerzas lograron constantes triunfos y el 31 de diciembre Batista renunció al gobierno y huyó del país. Se estableció un gobierno provisional y a mediados de febrero de 1959 Castro se convirtió en primer ministro.

El régimen de Castro pronto mostró su tendencia izquierdista. La reforma agraria promulgada en los primeros años afectó principalmente a los intereses estadounidenses en la industria del azúcar; Castro prohibió el establecimiento de plantaciones controladas por compañías de accionistas no cubanas y disminuyó el apoyo a la producción de azúcar en favor de otros cultivos alimenticios.

En 1960, el gobierno cubano nacionalizó todas las compañías estadounidenses de la isla, medida a la que Washington respondió con la imposición de un embargo comercial. En enero de 1961, se rompieron totalmente las relaciones diplomáticas entre ambos países y el 17 de abril 1.300 exiliados anticastristas, apoyados y entrenados por Estados Unidos, llevaron a cabo en el sur de Cuba el desembarco de bahía de Cochinos.

Para mayores referencias sobre la consulta, revisar la

bibliografía

Viaje a la semilla 2000

Esta obra esta basada en un libro de Alejo Carpentier, el cual lleva el mismo título.

Análisis musical

Estructura: La obra comprende 144 compases divididos de la siguiente manera.

- Introducción: del compás 1 al compás 10, sección que muestra una clara tendencia hacia el serialismo.



- Tema A, del compás 11 al compás 21, este tema se presentará con variantes a lo largo de la obra.

- Se mantiene el motivo rítmico y se varía la armonía, compás 59.

- Compás 100.

- Compás 123 en retrogrado.

- Tema B, se muestra en tiempo vivo a partir del compás 22 hasta el compás 35, con pedal en si y línea melódica en bajo en si menor armónico.

- Fragmento de la variación del tema B, ahora con pedal en mi y línea melódica en el bajo presentándose en el modo de re mixolidio.

- Segunda variación, de nueva cuenta en si menor armónico.

- Tema C, del compás 36 al 41, el cual muestra una tendencia hacia la región de mi menor.

- Del 42 al 48 en la menor natural.

- Tema D, del compás 49 al 58, donde se plasma como principal motivo, el juego de la nota “Si” en distintos registros y los dos primeros compases muestran rasgos de serialismo y minimalistas.

- Este mismo se encuentra con variaciones como se muestra a continuación del compás 114 al 122, como se muestra en el siguiente fragmento.

- Coda a partir del compás 130, ésta presenta los elementos manejados a lo largo de la obra a modo de resumen.

- En la obra se encuentran pequeños motivos que se emplean como enlaces o pequeños puentes como se aprecia en el compás: 67, 77, 96 y 97.

la tonalidad que nace gradualmente de la necesidad de equilibrio entre reposo; tonalidad, y movimiento o tensión atonalidad, como ya se ha mencionado.

Carlos Alberto Contreras Hernández 1976-

Carlos Alberto Contreras Hernández, nació en la ciudad de Oaxaca en 1976. Desde corta edad mostró gusto por la música; sin embargo, es hasta los 17 años cuando inició sus estudios en la escuela Bellas Artes del estado de Oaxaca, en 1993, bajo la cátedra del maestro Guillermo García Luís. Continuó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M. en la carrera de Licenciado instrumentista: guitarra, bajo la cátedra de los maestros: Mariel Peñaloza y Alfredo Rovelo, con quien continúa actualmente. Participó en las tres semanas internacionales de la guitarra, en el Centro Cultural Universitario, donde integró diversos talleres, clínicas y clases magistrales. Ha tomado diversas clases magistrales con maestros mexicanos y extranjeros, por mencionar algunos: Claudio Marcotulli y Flavio Cucci de Italia, Jesús Ortega y Eduardo Martín de Cuba. Así mismo tomó clases de composición y dirección de orquesta, banda y coro, en la E.N.M. con los maestros: Samuel Pascoe, Salvador Rodríguez, Ismael Cámpo y José A. Ávila. Formó parte de diversos ensambles, como duetos, tríos, cuartetos y quintetos de música académica como de jazz y fue integrante fundador de la orquesta nacional de guitarras. Perteneció al coro de la E.N.M. con el cual tuvo la oportunidad de trabajar con diversos directores y orquestas con los que se presentó dentro y fuera del D.F., en salas como: Nezahualcóyotl, Hermilo Novelo y el Palacio de Bellas Artes. Fue becario del Fondo Estatal de la Cultura y las Artes Oaxaca foescsa Oaxaca, en los ciclos 2000-2001, 2003-2004 y 2005-2006, en la categoría jóvenes creadores y emprendió investigaciones de la música tradicional

oaxaqueña, que lo llevaría a componer "Suite Oaxqueña" y "Sonata a mi tierra", su primera producción discográfica fue "Seis cuerdas siete regiones".

Contexto histórico

En 1970, Luis Echeverría Álvarez, anterior secretario de Gobernación, alcanzó la presidencia. Durante su sexenio se llevó a cabo el crecimiento económico de forma más equilibrada, de manera que todos los niveles de la sociedad mexicana se beneficiaran; Echeverría adoptó medidas para reducir la influencia extranjera en la economía e incrementar las exportaciones. Redujo los lazos con Estados Unidos y en su lugar negoció acuerdos económicos con varias naciones de América Latina, Canadá y la Comunidad Europea (actualmente Unión Europea). Del mismo modo, estableció un acuerdo con el Consejo para la Ayuda Mutua Económica patrocinado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). La economía mexicana creció a un saludable ritmo anual del 6,3% durante el periodo de 1970 a 1974, pero ya en 1975 la tasa de crecimiento económico disminuyó marcadamente y la inflación aumentó de manera sustancial. En un intento por reducir el déficit comercial extranjero, el gobierno devaluó el peso en 1976 en más del 50%, y estableció una tasa cambiaria flotante. Un hecho potencialmente beneficioso para la economía del país tuvo lugar en 1974 y 1975: el descubrimiento de extensos yacimientos de petróleo crudo en los estados de Campeche, Chiapas, Tabasco y Veracruz. Además, a finales de 1976, Echeverría decretó que unas 100.000 hectáreas de las mejores tierras agrícolas de los estados de Sonora y Sinaloa serían expropiadas mediante el pago de indemnizaciones.

José López Portillo, candidato por el PRI, fue elegido presidente en 1976, llevó a cabo un programa de austeridad económica después de la toma de poder en diciembre; llamó a los trabajadores a reducir las demandas de salarios y a los empresarios a mantener los precios y a incrementar los gastos de inversión.

En febrero de 2000, después de que los esfuerzos por hallar una salida negociada a la huelga de estudiantes que mantenía paralizada a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde abril del año anterior se mostraran inútiles, un contingente de 2.500 agentes de la Policía

Federal Preventiva entró por sorpresa en la UNAM y recuperó todas las instalaciones de la misma, por orden del presidente Zedillo. La mayoría de alumnos, personal docente e investigador y personal administrativo volvió el día 13 de ese mes a sus actividades en la UNAM.

El 2 de julio de 2000 tuvieron lugar una serie de elecciones, entre las que destacó la que debía dirimir la presidencia de la República, que supusieron un vuelco histórico en la estructura de poder mexicana. Vicente Fox Quesada, al frente de la Alianza por el Cambio, integrada por el Partido de Acción Nacional (PAN) y el Partido Verde Ecologista de México (PVEM), se impuso al candidato del PRI, Labastida, y al representante de la Alianza por México, formada principalmente por el PRD y el Partido del Trabajo, Cuauhtémoc Cárdenas. Fox fue investido presidente el 1 de diciembre siguiente y de inmediato comenzó a aplicar su programa político. En este sentido fueron significativas sus primeras actuaciones presidenciales: la elevación al Congreso del Proyecto de Ley sobre Derechos y Cultura Indígenas, aspiración zapatista ya recogida en los Acuerdos de San Andrés, firmados en 1996 por el gobierno de Zedillo y el EZLN, y el desmantelamiento de retenes militares en el estado de Chiapas, ambas destinadas a reactivar el diálogo y el proceso de paz con el EZLN.

Para mayores

referencias sobre el contexto histórico consultar la bibliografía

Suite Oaxaqueña 2002

En esta obra dividida en cuatro movimientos, en los cuales, se recrean algunos de los aspectos más representativos de determinados géneros de la música tradicional oaxaqueña, como son: la petenera, la chilena y el sotaventino, cada uno de los cuales representa a regiones específicas: istmo, costa chica y sotavento respectivamente. Para lograr dichas composiciones, fue necesario profundizar en cada uno de los géneros, esto es: en su armonía, ritmo, melodía y estructura, así como realizar una búsqueda de sus raíces para comprender mejor su esencia. Al llegar a esta instancia, es necesario remitirnos a la llegada de los españoles, ya que con ellos se integran nuevos instrumentos y esquemas musicales, puesto que antes de su arribo principalmente se empleaban instrumentos de aliento y percusión. Así mismo, debemos observar que con el arribo de los colonizadores y su empeño en la evangelización, introdujeron al pueblo

su música, la cual con el tiempo fue formando raíces en cada región y se fusionaron con sus ritmos, melodías e instrumentos lo cual dió paso a géneros como los que hemos apuntado al inicio.

Si bien se ha dicho que la obra se compuso con base en los géneros musicales ya mencionados, es imperioso plasmar el hecho de su empleo sólo como una referencia a lo cual se imprime un sello propio de la música contemporánea, si no en su totalidad, si en un contexto no solo melódico, también como estudio del desarrollo técnico, dirigido a la composición, interpretación y lectura.

Análisis musical

Estructura:

La suite oaxaqueña está dividida en cuatro movimientos como se ha mencionado anteriormente. A continuación se describirán las estructuras, ritmo, armonía y melodía, de cada uno de los mismos.

I. Mestizaje. Consta de 57 compases divididos en 5 secciones como se verá a continuación.

Estructura:

- Introducción: 19 compases.
- Tema A: del compás 20 al 26
- Tema B: del compás 28 al 38
- Tema A': del compás 40 al 43
- Coda: a partir del compás 44

La división entre el tema A y B, así como entre los temas B y A' se plantea por medio de el empleo de la percusión como elemento de enlace.



En la coda encontraremos elementos empleados en la introducción como es el caso de los compases 4, 5 y 6, que se manejarán en retrogrado con variantes, del compás 47 al 49.

The image shows a musical score for five measures. Measure 4 is in 4/4 time and features a melody in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with a whole note and a half note. Measure 5 continues the melody with a triplet of eighth notes. Measure 6 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Measure 44 is a continuation of the melodic line. Measure 49 is a double bar line followed by a key signature change to one flat and a time signature change to 12/8, with a melodic line in the treble clef.

De igual manera encontraremos en el compás 51, un desarrollo del motivo empleado en el compás 13.

The image shows a musical score for three measures. Measure 51 is in 12/8 time and features a complex melodic line with many sixteenth notes. Measure 52 shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests. Measure 53 continues the melodic line with a key signature change to one flat and a time signature change to 12/8.

Al final de la coda en el compás 54 la parte libre empleada en el tercer grupo de dieciseisavos del compás 12.

The image shows a musical score for two measures. Measure 54 is in 12/8 time and features a complex melodic line with many sixteenth notes. Measure 55 shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

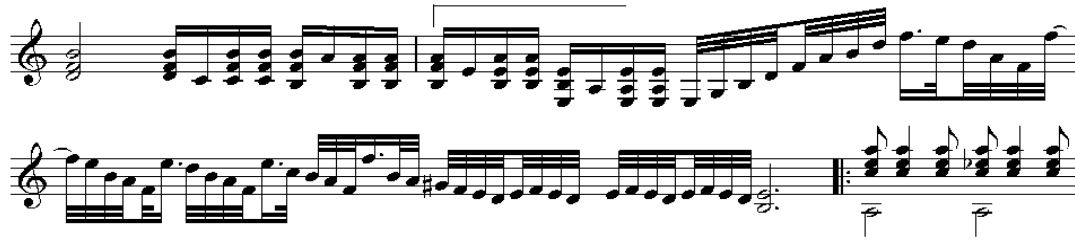
Para concluir con el recuerdo de la percusión en el compás 55.

Rítmica:

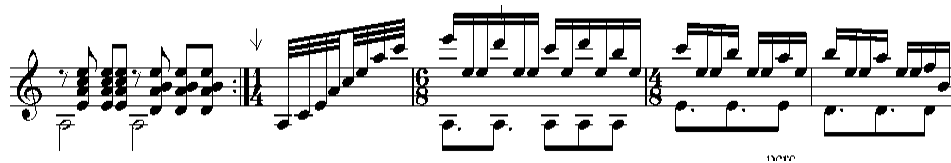
El elemento rítmico es parte vital de este movimiento, se puede decir que en éste, se sustenta la melodía, ya que se plantea no sólo en las figuras rítmicas, también se hace patente en los cambios de compás que provocan diversos acentos, como se puede ver a continuación.

- Cuatro cuartos: compase 1 al 11, 13 a 18 y 40 al 43.

- Tiempo libre: en los compases 12 y 54.



- Un cuarto en el compás 19, seis octavos, compás 20 y del compás 51 al 52, Cuatro octavos, compás 21 a 25 y 27.



- Cinco octavos compás 26 y 53.



- Nueve dieciseisavos, compás 28 a 39.



- Ocho octavos, compás 44 a 49 y 55 a 57.



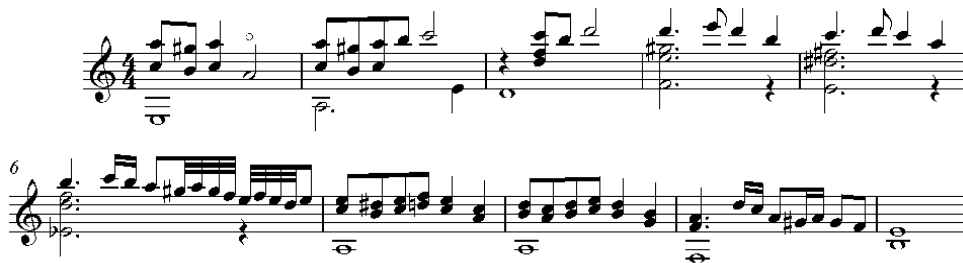
- Catorce dieciseisavos, compás 50.



Melodía:

Como se ha mencionado anteriormente, la melodía se sustenta principalmente en la rítmica, así mismo, se puede observar claramente que la línea melódica muestra elementos improvisatorios y pequeños motivos.

- Por grado conjunto y saltos de tercera, como se muestra a lo largo de la introducción.



- Cromatismos y pedales.



Armonía:

Éste movimiento se encuentra en la tonalidad de “la menor”. El manejo de la armonía se puede decir que es pobre, ya que no muestra cambios enérgicos, de hecho la totalidad de la pieza se maneja dentro de los grados: primero, segundo, cuarto, quinto y sexto. El más recurrente es el

primero con diversas variantes, como se puede ver en los compases: 13, 14, 15, 51, en la siguiente página.



Sin embargo, se debe mencionar la búsqueda de sonoridades amplias con choques armónicos que buscan mas una atmósfera que una melodía en sí, como se muestra en el rasgueo del compás 38.



II. Been Zaa (gente nube en el lenguaje lochi, variante del zapotéco), es un son Istmeño: género característico del istmo de Tehuantepec, también conocido como petenera. Al integrarse las glosas al lenguaje musical de dicha zona, se desprenden una serie de composiciones que en su mayoría muestran un carácter improvisatorio, como se puede ver en la “llorona” y “la bruja”, entre otras. Este fenómeno se repetirá en otros géneros, lo cual da paso a las décimas, coplas, controversias, etc. En el caso de la petenera o son istmeño, el *tempo* es generalmente de vals y la letra apegada al romance, ya sea a una mujer o a la tierra.

Estructura:

Ésta pieza está compuesta por 55 compases divididos en cinco secciones.

- Tema A, primeros 11 compases.
- Tema B, compás 12 a 22.
- Tema C, compás 23 al 36.

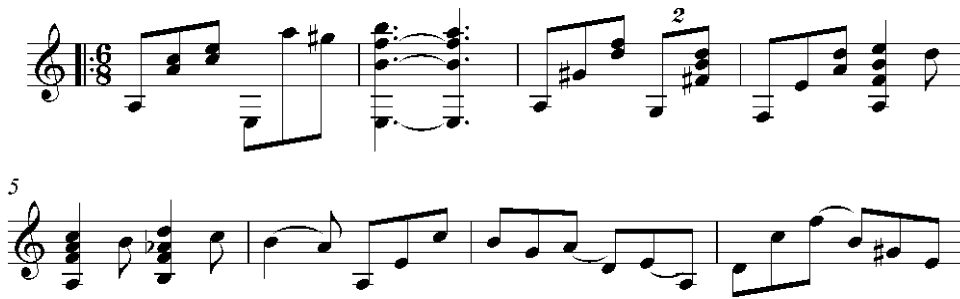
- Tema A', compás 37 al compás 51.
- Coda, compás 52 al 55.

Cada tema se encuentra dividido en dos frases, con excepción de la coda.

Rítmica:

La rítmica principalmente se plantea en seis octavos, la línea melódica más empleada es en octavos, con excepción del tema C, en el cual predomina el dieciseisavo. Al igual que el primer movimiento, encontraremos cambios de compás como se muestra a continuación.

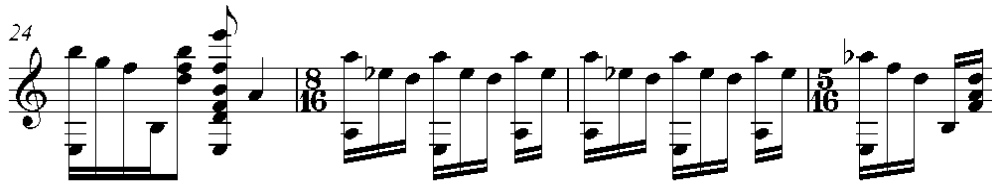
- Seis octavos: compás 1, al 13, 17 al 22, 49 al 55.



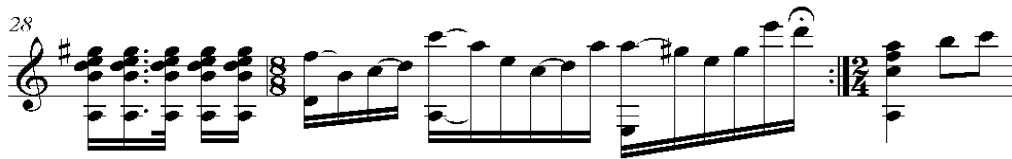
- Dos cuartos: compases, 15 al 16, 30 al 48.



- Ocho dieciseisavos: compases 25 y 26; cinco dieciseisavos: compases 27 y 28.

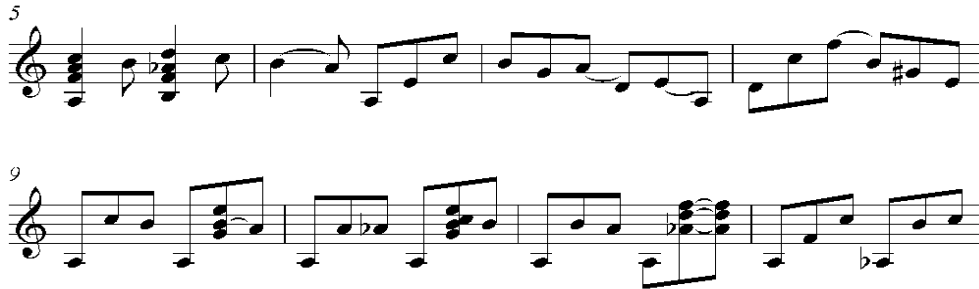


- Ocho octavos: compás 29.



Melodía:

La línea melódica, como ya se mencionó, utiliza octavos principalmente y en este movimiento se debe mencionar que se maneja en arpeggios como se presenta en los siguientes ejemplos.



- De igual manera encontramos líneas melódicas en el bajo en cromatismo descendente.



- Y por grado conjunto con un salto de tercera.

Rítmica:

La pieza se maneja en seis octavos, siendo los octavos la figura rítmica más empleada. Es importante puntualizar el empleo de la hemiola, para dar un acento de tres cuartos dentro del compás ya mencionado, como se muestra en el siguiente ejemplo.



Otro elemento rítmico importante se muestra con el empleo de tresillos de octavo dentro de compases con hemiola.



El empleo de la figura rítmica con dos dieciseisavos y un octavo, seguido de tres octavos, es importante para dejar claro el estilo manejado en la chilena, y una es la rítmica empleada en el acompañamiento de la guitarra y algunos de percusión como la charrasca y el cajón costeño.



Melodía:

En este apartado se encuentran diversos recursos como son:

- El empleo de arpeggios y grados conjuntos como se puede ver en el tema principal que se desarrolla a lo largo de la pieza, en diversas tonalidades como se muestra a continuación.

Primer tiempo solo en repetición

Musical score for guitar solo, measures 1-12. The score is written in 6/8 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, with measure numbers 4, 8, and 12 indicated at the beginning of each system. The first system (measures 1-3) shows the initial melodic phrase. The second system (measures 4-6) continues the melody with some rhythmic variation. The third system (measures 7-9) introduces some chordal textures in the bass line. The fourth system (measures 10-12) concludes the first time solo.

- Dialogo entre el bajo y soprano sin llegar a ser un trabajo polifónico en si, ya que el bajo funciona como acompañamiento; sin embargo, muestra un motivo melódico.

Musical score for guitar solo, measures 1-4. This is a shorter excerpt of the first system from the previous score, showing measures 1 through 4. It highlights the initial melodic phrase in the treble clef and the corresponding bass line in the bass clef.

- Cromatismos generalmente en el bajo.

Musical score for guitar solo, measures 56-60. This excerpt shows a sequence of chords in the bass line, with triplets of eighth notes indicated above the staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is written in 6/8 time.

- Y la búsqueda de colores por medio de elementos como: armónicos y el ataque de la cuerda con la mano izquierda.

36 Natural Mano izq. hasta el compás 40 Arm. VII

40

Armonía:

La pieza se maneja dentro de la tonalidad de “re menor”; sin embargo, en ésta se presentan inflexiones al cuarto grado “sol menor” y segundo grado “do menor”, y presenta la siguiente estructura armónica.

- Re menor, primeros 57 compases.
- Sol menor, compás 58 al compás 93, treinta y cinco compases.
- Do menor, del compás 94 al compás 110, dieciséis compases.
- Sol menor, del compás 111 al compás 133, veinte dos compases.
- Re menor, del compás 134 al compás 180, cuarenta y seis compases.

Con lo anterior podemos observar la búsqueda de una estructura concéntrica.

- La armonía empleada es principalmente: i, V, i, cadencia frigia, i, iv, i, V, i, que es la estructura armónica de la chilena.

IV. Anecuza: “son para despertar una flor” Es un sotaventino, conocido como son jarocho.

Este género se cultiva en la región del sotavento parte de los tuxtlas. El sotaventino tiene una estructura parecida al tema y variación; los textos, décimas, permiten la improvisación y abarcan distintos temas. El fandango es su máxima expresión y su dotación generalmente es: tres jaranas, requinto jarocho, arpa, artesa y carraca.

Estructura:

La pieza comprende 224 compases divididos en 14 secciones que se exponen a continuación.

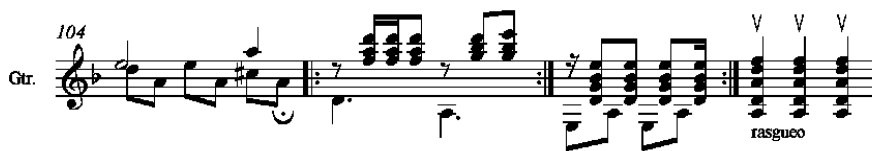
- Tema del compás 1 al 13.
- Primera variación, compás 14 al 32.

- Segunda variación, compás 34 al compás 38.
- Tercera variación, compás 41 al compás 45.
- Cuarta variación, compás 46 al compás 53.
- Quinta variación, compás 57 al compás 72.
- Sexta variación, compás 73 al compás 90.
- Séptima variación, compás 93 al compás 104.
- Octava variación, compás 108 al compás 123.
- Novena variación, compás 124 al compás 131.
- Décima variación, compás 132 al compás 139.
- Onceava variación, compás 148 al compás 155.
- Solo de tarola, del compás 165 al compás 216.
- Coda, del compás 217 al compás 224.

A lo largo de la obra existen compases de rasgueo que funcionan como unión entre las variaciones; esto los podemos encontrar en los compases: 33, 54, 91, como se muestra a continuación.



Y del compás 105 al compás 107 como se observa en el siguiente ejemplo.



Dentro de las variaciones de rasgueo, la variación nueve, se repetirá en dos ocasiones más, a partir del compás 140 y 156.

124 V V V

Gtr.

128 V V V V V

Gtr.

rasg. sólo con dedo i
perc. sobre la tastiera

Rítmica:

En el presente movimiento se maneja el compás de seis octavos en la mayor parte de la pieza; sin embargo, podemos encontrar un cambio de compás a dos cuartos del compás 41 al 46.

40

Gtr.

44

Gtr.

- A lo largo de la pieza se notará esencialmente el uso de octavos.

Guitar

4

Gtr.

8

Gtr.

12

Gtr.

- Se tienen grupos de dieciseisavos en la tercera variación.

Gtr.

40

Gtr.

44

Gtr.

- Así mismo encontramos las siguientes figuras rítmicas en las secciones de rasgueo.

124 V V V

Gtr.

128 V V V V V

Gtr.

132

Gtr.

apagado

136

Gtr.

- Y secciones de tiempo libre en el compás 194.

192 segunda vez gliss. de fa a sol m.i. m.d.

Gtr.

195 sólo mano izq. repetir ad. lib. y accelerando

Gtr.

Melodía:

Ésta se presenta en el tema con salto de tercera y grado conjunto, acompañada de un bajo que hará las veces de bordón y funciona como ostinato.

Guitar

4

Gtr.

8

Gtr.

12

Gtr.

- En la primera variación, la melodía se mantiene con la variante en el bajo y propone la misma disposición que en el tema, ahora en espejo, con ligeras variantes por la naturaleza del mismo.

16

Gtr.

20

Gtr.

24

Gtr.

- Se pueden apreciar melodías ocultas que se plantean por medio de los acentos, como en el siguiente material.

32

Gtr.

36

Gtr.

40

Gtr.

Armonía:

La pieza se muestra en la tonalidad de “re mayor”, con una modulación a su homónimo menor a partir del compás 57.

- La progresión armónica de la que se vale el presente movimiento es la siguiente: I, IV, V, I.
- En la sección de rasgueos se puede encontrar la siguiente progresión armónica. i, iv, V, iv, i.

Conclusiones

Si bien en el periodo barroco la guitarra muestra una técnica en pleno desarrollo, ya que hasta ese momento era más común el empleo de la vihuela y el laud, en este trabajo se puede observar que existen diversas transcripciones de otros instrumentos como son la guitarra de cinco ordenes, el cello, y el violín, que es el caso de la chacona de Bach, en la que se aprecian diversos esquemas técnicos que se han incorporado a la guitarra, con lo cual se logra un desarrollo dentro del manejo de la misma. La guitarra quedó un tanto relegada de la música académica en los posteriores periodos musicales; sin embargo, se encuentran obras de gran importancia para la misma en el periodo clásico, de compositores como Tarrega, Carulli, Carcassi, y Sagreras, las cuales son hasta la fecha parte del repertorio obligado para los guitarristas. Mas hasta el siglo XX, la guitarra toma de nueva cuenta su auge, con música y estudios para el desarrollo técnico, de Mangoré, Villa-Lobos y Brouwer principalmente.

Es con Brouwer como se ha visto, el despliegue en la técnica no sólo en la composición sino también el desarrollo idiomático de la guitarra, al mismo tiempo que se inicia en todos los ámbitos musicales la búsqueda de nuevos elementos dentro de los rubros de la tímbrica, rítmica, melodía se intenta dejar el antiguo empleo de la armonía con la llegada del dodecafonismo y el serialismo de Schoenberg.

Lo mismo sucede con la música de Gismonti, quien con la influencia no sólo de la música tradicional de su país sino también por el jazz y las tendencias de vanguardia, nos muestra un despliegue de recursos técnicos para con ellos lograr el objeto en boga de mediados del siglo XX, la búsqueda de nuevos elementos composicionales que permitan un desarrollo en la técnica de los instrumentos, como es el caso de sus composiciones para guitarra.

Con lo anterior se debe puntualizar que la guitarra ocupa un lugar importante dentro de la música en todos sus géneros y muestra una gran flexibilidad en su técnica, desde una línea melódica, acompañamiento con rasgueos, arpeggios e incluso percusiones, lo mismo como instrumento solo y por la naturaleza de su construcción deja ver un gran rango dentro del rubro de la tímbrica, color, percusión, efectos como cuerdas cruzadas imitando

tarolas, armónicos naturales, artificiales y por simpatía y cambios de afinación entre otros.

Anexos

Chacona en re menor, de la partita #2 BWV 1004 (1723)

Obra original para violín, es una danza en compás ternario, su empleo era acompañando al los bailarines, de igual manera se podía encontrar con distintas dotaciones instrumentales. En la chacona de Bach se muestra un desarrollo técnico tanto en su estructura como en los elementos abordados, como son los arpeggios, escalas, polifonía, pedales, progresiones por mencionar algunos, si bien, esta obra compuesta en el periodo barroco fue escrita para violín, en la actualidad se encuentran diversas transcripciones para diversos instrumentos, tal es el caso de la guitarra.

Central Guitar 1973

Esta obra del compositor Egberto Gismonti nos muestra una fuerte tenencia por el dodecafonismo y serialismo, corrientes que influyen en todo el ámbito musical del siglo XX, en esta obra se encuentran diversos elementos rítmicos, y tímbricos ya que la búsqueda de melodías se da con cambios de ritmo y matiz, el color juega una parte muy importante dentro de la obra prácticamente en su totalidad y que éstos como se ha mencionado son la base de la búsqueda del compositor tanto en sus obras para guitarra como para otros instrumentos, es igualmente trascendente el empleo de motivos propios de la música tradicional de Brasil y elementos de jazz.

Koyunbaba 1985

En esta obra, Carlo Domeniconi, plantea un desarrollo de la música turca lo cual se puede percibir desde la afinación empleada, otro factor a nombrar, es el hecho de haber sido creada a raíz de una improvisación, sobre la cual el compositor ha creado el

total de la obra, así podemos encontrar el motivo o tema principal a lo largo de los cuatro movimientos. En esta obra se pueden encontrar distintos elementos técnicos como son, los ligados, arpeggios, rasgueos por mencionar algunos, es igualmente importante el señalar los cambios en cuanto al *tempo* que se dan a lo largo de la obra, los cuales permiten al intérprete dar mayor tención a la misma.

Viaje a la semilla 2000

Esta obra compuesta por Leo Brouwer en el año 2000 se basa en el libro escrito por Alejo Carpentier y que lleva el mismo nombre. En esta obra el compositor hace uso de los elementos ya empleados a lo largo de su carrera, como son los cambios de compás, el empleo de la tímbrica y cambios de ritmo. La obra muestra igualmente motivos empleados a lo largo de la obra en los cuales usa la relación de espejo así como enlaces que recuerdan algunos de los principales elementos o motivos. Así mismo el empleo de figuras rítmicas irregulares es recurrente.

Suite Oaxaqueña 2002

Esta obra dividida en cuatro movimientos recrea los aspectos más representativos de la música tradicional del estado de Oaxaca entre los que encontramos: la petenera o son istmeño, la chilena y el sotaventino. Si bien, se puede ver una clara tendencia tradicionalista, se plantea desde una visión de la música contemporánea para guitarra ya que se abordan efectos tímbricos como son percusiones, empleo de armónicos por simpatía, ataque de las cuerdas con mano derecha, cambios de afinación, cambios de compás y el uso de matices y colores. Así mismo nos permite observar la estructura característica de la suite, ya que es una serie de danzas contrastantes, lo cual se percibe claramente con las danzas abordadas en la misma.

Bibliografía

- ANDRÉS, García Jaime, El Dodecafonismo, Universidad EAFIT, Medellín – Colombia 2000
www.aulaactual.com/especiales/dodecafonismo.html (10/09/2007)
- CHORO-(Música), Wikipedia la enciclopedia libre. Esta página fue modificada por última vez el 07:12, 30 jul 2007.
[http://es.wikipedia.org/wiki/choro-\(m%c3%BAstica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/choro-(m%c3%BAstica)) (10/09/2007)
- Cronología de acontecimientos ocurridos en el periodo 1900-1999, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Siglo XX, por lo alumnos de la materia de doctrinas: Políticas y Sociales III
<http://www.azc.unam.mx/csh/sociologia/sigloxx/cronologiadelsigloxx.html> (10/09/2007)
- "Cuba," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007
<http://es.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation. (10/09/2007)
<http://es.encarta.msn.com/encnet/refpages/search.aspx?q=historia+de+cuba> (10/09/2007)
http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761569844_6_25/Cuba.html (10/09/2007)
- CUBA, Sitio del Gobierno de la República de Cuba, Período neocolonial 1902 – 1958, El contenido de estas páginas ha sido elaborado por un colectivo de autores del Instituto de Historia de Cuba. Palacio Aldama. Amistad No 510 entre Reina y Estrella.
http://www.cubagob.cu/otras_info/historia/neocolonial/1.html (10/09/2007)
http://www.cubagob.cu/otras_info/historia/neocolonial/2.html (10/09/2007)
http://www.cubagob.cu/otras_info/historia/revolucion/1.html (10/09/2007)
- D´ADDARIO, Fernando, entrevista a Egberto Gismonti, Pagina 12.
<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-07/01-07-22/pag31.htm> (10/09/2007)
- DÍAZ, de la Fuente Alicia, Tesis doctoral, Estructura y significado en la música serial y aleatoria, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía, Universidad a distancia 2005.
http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf (10/09/2007)
http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_2.pdf (10/09/2007)
- ESPINOSA, Pablo, entrevista a Egberto Gismonti, La jornada virtual.
<http://www.jornada.unam.mx/2003/03/28/03an1cul.php?printver=0> (10/09/2007)

-GIRO Radamés, Leo Brouwer y la guitarra en Cuba, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

- GROUT Donald & PALISCA Claude, Historia de la música occidental, vol.2, Alianza Música, Madrid, 2001.

-HISTORIA de Brasil, Wikipedia la enciclopedia libre. Esta página fue modificada por última vez el 01:12, 1 ago 2007. (10/09/2007)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Brasil> (10/09/2007)

-HERNÁNDEZ, Isabel, Leo Brouwer, Editora musical de Cuba. La Habana, 2000.

-HUDSON, Richard, "Chaconne", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. II, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20 volúmenes.

-HUDSON, Richard, "Chaconne", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. XVI, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20 volúmenes.

-"Italia," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007 (10/09/2007)

<http://es.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation. (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_12/Italia.html (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_13/Italia.html (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_14/Italia.html (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_15/Italia.html (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_16/Italia.html (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_17/Italia.html (10/09/2007)

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761555207_18/Italia.html (10/09/2007)

-JOHN, David, Carlo, Domeniconi, The official website of Carlo Domeniconi, composer and guitarist,

<http://carlo-Domeniconi.com> (10/09/2007)

-MEREDITH Little and Natalie Jenne, Dance and the music of J.S. Bach. Indiana University Prees, Bloomington and Indianapolis. Pag 202.

-"México (república)," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007

<http://es.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation. (10/09/2007)

[http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761576758_10/México.\(republica\).html](http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761576758_10/México.(republica).html) (10/09/2007)

-MINIMALISMO, Wikipedia la enciclopedia libre, Esta página fue modificada por última vez el 02:55, 23 jul 2007.

<http://es.wikipedia.org/wiki/minimalismo> (10/09/2007)

- MORGAN Robert P. La música del siglo XX., Ediciones Akal, Madrid, 1994.

-MOTTA, Paulo, El azar y el determinismo en la música electrónica viva y en la música aleatoria por influencia de la física cuántica y de la mística oriental, de la traducción, MECAD\Media Centre d'Art i Disseny, Título original: "O acaso e o determinismo na música eletrônica viva e na música aleatória por influencia da física quântica e da mística oriental", en Música Eletrônica e Aleatoriedade, Publicado en: <http://www.plural.com.br/textos/musialea.htm> (10/09/2007)

<http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero4/arte4.htm> (10/09/2007)

- LEO, Brouwer, Bibliografías, artelinkado

http://guitarra.artelinkado.com/1/bio_ab.htm#Brouwer.Cuba (10/09/2007)

-PARASKEVAÍDIS, Graciela, Música dodecafónica y serialismo en América Latina, Este artículo fue escrito en diciembre de 1984. En: La del Taller, Nº 3, Montevideo, abril 1985.

<http://www.latinamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html/> (10/09/2007)

-QUEIPO, Gutierrez Carolina, Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia, Valladolid. Abril del 2002.

http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/leobrouwer-y-su%20influencia_lit_guitarra.htm
(10/09/2007)

-RANSANZ, Martínez Pablo, La esencia del dodecafonismo, Revista mensual de publicación en Internet, Número 71º - Diciembre 2005

<http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html> (10/09/2007)

- RIOJA Eusebio (coor.). "Brouwer por Brouwer: mi música." En: La guitarra en la historia, colec. Bordón, vol. IV, Ediciones La Posada, Córdoba, 1993.

-SCHWEITZER, Albert, J. S. Bach, le musicien-poète, Wiesbaden, Breitkopf and Härtel (tr. Española de Jorge D'Urabano, J. S. Bach, El músico poeta. Buenos Aires, Argentina, Ricordi, Americana, 1955).

-WOLFF, Christoph, Johann Sebastian Bach. W.W. Norton and company, New York London.

-WORD Press, La guía de la Historia, recorriendo el pasado, El fascismo, Hilda.

<http://www.laguia2000.com/italia/el-fascismo> (10/09/2007)