

# ANÁLISIS MUSICAL

TRABAJO FINAL  
I SEMESTRE 2008

MAGISTER EN ARTES MENCIÓN MUSICOLOGÍA  
FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE

Mauricio Valdebenito

## Introducción

En concordancia con el Anteproyecto de Tesis presentado en la postulación a este Programa Académico, el tema de investigación es La Guitarra en América Latina y los elementos de su práctica y repertorio que constituyen rasgos de identidad. Para esto he decidido considerar el estudio y análisis de obras originales para guitarra.

Es precisamente esta presencia de elementos de la tradición popular así como usos y recursos de la música docta europea lo que ha servido para un desarrollo de la guitarra en América Latina con un repertorio que se instala en el mundo de la guitarra clásica mundial y que reconoce códigos y prácticas de la música popular actual como legítimos elementos de la música conocida como guitarra clásica<sup>1</sup>. Este proceso de hibridación cultural<sup>2</sup> según la perspectiva de Canclini incluye también algunas fricciones en el proceso de aceptación y asimilación tanto del mundo musicológico<sup>3</sup> como del mundo de la interpretación musical<sup>4</sup>.

Para este trabajo de Análisis Musical se ha priorizado la selección de obras escritas originalmente para guitarra y se han seleccionado dos compositores de países distintos, con formación académica pero con distintas relaciones y perspectivas de la tradición, estos son: Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro 1887- Rio de Janeiro 1959) compositor brasileño y referencia obligada en el estudio de la música en América Latina, con una abundante y diversa producción guitarrística. El otro, Antonio Lauro (Ciudad Bolívar 1917- Caracas 1986) guitarrista y compositor venezolano, también con una prolífica producción guitarrística, en su mayoría focalizada en la tradición popular de su país. Se

---

1 Denominaremos Guitarra Clásica al repertorio y práctica musical adscrita al circuito de conciertos de música docta.

2 Canclini 1989: 14-15 “Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado.”

3 Jorge Aravena Décart “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, Revista Musical Chilena, Año LV/196

Jorge Aravena Décart “Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra”, Revista Musical Chilena, Año LVIII/202

4 “John Williams: La heterodoxia del camaleón”, Scherzo revista de música, Año X/95 pp. 116-120.

han seleccionado una obra de cada autor y se procedió a un análisis comparativo buscando elementos de la tradición de la música popular y su relación con recursos de la tradición musical docta.

### **Definición del caso**

El Preludio para guitarra N°3 de Heitor Villa-Lobos y *Yacambú* Vals Venezolano N°4 para guitarra de Antonio Lauro

### **Descripción del caso**

Elementos de identidad Latinoamericana con citas y re-elaboraciones de elementos estilísticos de la tradición docta europea.

### **Metodología Analítica**

Se asume en enfoque inductivo, que comience desde las obras propuestas para desde ahí concluir aspectos generales desde la estructura al discurso. Como se trata de obras de diferentes compositores, se hace necesario un ejercicio de contextualización con carácter hermenéutico para ubicar estas obras en coordenadas espacio-temporales delimitadas.

Se busca además, validar un análisis que desde la práctica musical directa de cuenta de aspectos reflexivos y relacionales.

### **Marco Teórico**

Al tratarse de un trabajo de Análisis Musical Comparado entre dos obras de diferentes autores, se establecerán aspectos analíticos particulares para cada obra, profundizando en rasgos estilísticos específicos para confrontar la presencia de elementos musicales provenientes de la tradición docta europea en ambas obras y el uso y función que estos rasgos cumplen en la estructura musical.

En términos generales se priorizará un método analítico inductivo que considere las

particularidades de cada obra según lo expone Padilla sobre el método analítico de Pierre Boulez<sup>5</sup>, y se procederá a la fragmentación general de cada obra según el planteamiento de Cooke y de pasajes específicos según el modelo de Tagg para el análisis de música popular sólo cuando sea necesario ilustrar o demostrar aspectos puntuales en el proceso analítico, buscando siempre una perspectiva orgánica y funcional. Algunos aspectos motivicos serán útiles para establecer unidades de correspondencia, no así el análisis armónico que en el caso de Villa-Lobos presenta un claro ejemplo de des-funcionalización de la armonía. En el aspecto estilístico intentaremos demostrar cómo el proceso compositivo de música instrumental de los siglos XVII y XVIII conocido como *Style Brisé*<sup>6</sup> está presente en el Preludio N°3 de Villa-Lobos y el Vals Venezolano de Lauro aunque con funciones aparentemente diferentes, y al mismo tiempo intentaremos proponer que elementos de identidad latinoamericana están presentes en estas obras para guitarra.

Ciertas consideraciones de la interpretación serán consideradas como parte de un nivel estésico según el planteamiento semiótico tripartito de Nattiez, esto en consideración de que quien interpreta la música es, al mismo tiempo que re-creador, también oyente activo.

## Desarrollo del Análisis

### Consideraciones Generales

La elección de un Preludio y un Vals como expresiones musicales al mismo tiempo que contrastantes resultan complementarias, al momento de evaluar procedimientos compositivos concretos y constatar la presencia del *Style Brisé*. Resulta explicable que Villa-Lobos volcara su campo de referencias en su colección de Preludios para guitarra donde confluyen diversos elementos de la música popular brasileña al mismo tiempo que sonoridades y predilección por un tipo de sonoridad (o color) de raigambre

---

5 Alfonso Padilla, "Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez, Helsinki 1994.

6 "En su obra *Pieces de luth* (1669), Denis Gaultier había denominado *style brisé* al estilo de laúd: los acordes se tocan partidos y de modo arpeggiante, de tal manera que las notas no suenan a la vez, sino una detrás de otras" Friedemann Otterbach, 1982: 193-201

francesa como fruto de su asimilación en el tiempo que vivió en París.

En el caso de Antonio Lauro, debemos considerar su predilección por formas danzables de origen europeo asimiladas a la música popular americana, donde el vals es una de las expresiones que más profundamente se ha instalado en la música popular, atravesando clases sociales y adaptándose a innumerables usos y contextos.

Es importante determinar que estas obras fueron compuestas coincidentemente entre 1939 y 1940, lo que constituye un enfoque sincrónico de estas músicas.

## Heitor Villa-lobos    Preludio N°3

En 1940 Villa-Lobos editó 5 preludios para guitarra que junto a los 12 estudios, la Suite Popular Brasileña y el Choros N°1 representan un corpus musical para guitarra solista, otras obras como el Concierto para guitarra y pequeña orquesta y su Sexteto Místico incluyen la guitarra en dialogo con otros instrumentos.

El Preludio N°3 presenta una estructura bipartita que puede ser definida como una música que abunda en recursos de la tradición docta europea como apoyaturas, retardos, notas de paso y particularmente en su segunda parte *Molto Lento e Dolorido*, en un recurso de la música barroca francesa conocido como *Estilo Brisé*. Este preludio es conocido como un homenaje a Johann Sebastian Bach así como otras obras del autor, aunque si bien esta segunda parte recuerda evidentemente a Bach, la música de Villa-Lobos propone un uso descontextualizado del *Style Brisé*, y este se presenta como nueva música generando nuevas expectativas, es decir, así como es evidente su procedencia, así también es evidente su renovación vía desfuncionalización del que, en el siglo XVII era su contexto más representativo. Lo mismo podemos encontrar en la armonía que, al igual que sus Estudios y el Concierto tienden al encadenamiento sin funciones armónicas definidas, usando en su reemplazo una concepción pragmática del diapasón de la guitarra a modo de posición fija, que al desplazarse por el diapasón va originando armonías que pueden estructurarse a partir de una línea melódica. Esto es recurrente en Villa-Lobos y otros creadores Latinoamericanos como Violeta Parra y Víctor Jara, y representa una manera de pensar la música no desde un pensamiento

según bases teóricas, como son el contrapunto o la armonía tonal<sup>7</sup>. En cambio, las Anticuecas de Violeta Parra, muchas de las introducciones y acompañamientos para guitarra de canciones de Víctor Jara, Silvio Rodríguez resultan difíciles de llevar a otros instrumentos<sup>8</sup>. Así resulta que en el Preludio N°3 de Villa-Lobos encontramos desde el comienzo una descontextualización de recursos como la apoyatura y al mismo tiempo una predilección por la resonancia de las cuerdas al aire de la guitarra, que resulta en una secuencia arpegiada de intervalos mayoritariamente de cuartas justas<sup>9</sup>. Quizás en la guitarra latinoamericana también encontramos nuestro particular modo de *Tastar da Corde* aunque cruzado por tradiciones de variado origen. En muchos sentidos el Preludio N°3 puede presentarse como una síntesis entre rasgos estilísticos de la música docta europea y el Bossa-Nova por su uso recurrente de acordes con séptima mayor y menor y progresiones descendentes<sup>10</sup>.

#### Estructura o la Música como Forma

Si consideramos que la Forma Musical es la expresión de un Macro-Ritmo el Preludio 3 está formado por 2 grandes secciones que denominaremos A y B, y su transcurso sigue la siguiente secuencia:

---

7 Recordemos la Ofrenda Musical en muchos de sus cánones y sobre todo en El Arte de la Fuga de J.S. Bach son resultado de una práctica composicional teórica y retórica que podía prescindir de una instrumentación definida.

8 Cirilo Vila en su adaptación al piano del acompañamiento para guitarra de las canciones “Luchín” y “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara optó por mantener gran parte de la música tal como fue concebida por Jara en la guitarra.

9 El Concierto para Guitarra y Pequeña Orquesta en su parte para guitarra, comienza con una progresión arpegiada de todas las cuerdas al aire, lo mismo encontramos en Ginastera al comienzo de su única obra para guitarra, la Sonata Óp. 47 aunque esta vez, como lo declara el propio Ginastera, en alusión al personaje Beckmesser de la ópera Los Maestros Cantores de Núremberg de Richard Wagner.

10 Esto podría explicar el uso, como cita o re-elaboraciones, de música Barroca por creadores brasileños como Vinicius de Moraes, Toquinho, Baden Powell y el propio Villa-Lobos en sus Bachianas Brasileiras.

## [A *Andante* - B *Molto adagio e (dolorido)* *Da Capo*]

**Definimos A como:** Andante

Tendencia Ascendente

Carácter Libre, que recuerda expresiones de música instrumental temprana como el *Tastar Da Corde*, *Fantasia* o *Tocatta*.

**Definimos B como:** Molto adagio e (dolorido)

Tendencia Descendente

Caracterizado por el predominio del procedimiento llamado *Style Brisé* característico de la música europea del siglo XVII y XVIII frecuentemente encontrado en la música de Johann Sebastian Bach que consiste en la escritura de una melodía con un igual patrón rítmico pero con percepción de 2 líneas melódica como resultado del movimiento gradual descendente de las notas 1 y 3 permaneciendo las restantes (2 y 4) en la misma altura (sin movimiento). De esta forma las notas 1 y 3 quedan unidas como resultado del movimiento que las afecta, y las notas 2 y 4 quedan unidas por la ausencia de movimiento, con función de *Ostinato* o pedal.

### Rasgos Distintivos de A

- 1- Escritura a 2 voces con:
- Apoyatura en voz superior
  - Arpegio de cuerdas al aire en voz inferior
  - Compás 1
  - Compás 5 y 6

Este comienzo admite diferentes lecturas: por una parte puede ser entendido como una sucesión de apoyaturas; algo así como un planteamiento de escritura

por capas, y también la posibilidad de entenderlo como un falso contrapunto en que cada apoyatura resuelve en la nota de la voz inferior, conformando un tipo de Conjunción de voces en el planteamiento de la *Set Theory*.

- 2- Acordes Tríadas con y sin Séptima Mayor  
Compás 2, 4, 5 y 7
- 3- Escalas-Arpegios Ascendente:  
Con modelo que se repite 3 veces consecutivamente (a la octava superior)  
Compás 3, 8 y 18
- 4- Encadenamiento de Acordes con posición fija y movimiento paralelo de las voces, con pedal de la nota La en el bajo. Desfuncionalización de la Armonía  
Compás 9, 10, 11 y 12  
Compás 16 y 17  
Compás 19

Entre los rasgos descritos en 3 y 4 es posible advertir una relación de ejecución, por cuanto en el rasgo distintivo 3 se trata de un gesto que, percibido como arpegio, está escrito como escala con significación tonal que se aclara en el acorde final. Al mismo tiempo, y por la disposición a 6 voces de los acordes en el rasgo 4, estos acordes deben arpegiarse produciendo un color armónico particular por la relación arbitraria de notas en cuerdas al aire y notas pisadas.

- 5- Diseño Melódico con anticipación y retardo y pedal armónico.  
Compás 13, 14 y 15
- 6- Coda de la primera parte
  - 6.1 Acorde con significación Tonal, es decir Armonía Funcional y Melodía con Saltillo  
Compás 20 y 21



Acorde de Mi Mayor con Séptima menor resultante del desplazamiento de la posición fija del compás 19

6.2 Pedal de la nota Mi a dos voces; como pedal y como nota repetida con fuerte efecto de Saturación. Preparación de la parte B  
Compás 22

### Rasgos Distintivos de B

Un complejo Rítmico-Melódico-Armónico repetido 6 veces que consta de:

- 1- *Style Brisé*: Escritura melódica con percepción de 2 líneas melódicas: una descendente y la otra como nota repetida. Se suceden 3 grupos rítmicos de 4 semicorcheas cada uno.  
Las notas 1 y 3 en el comienzo del modelo en *Style Brisé* presentan regularmente un movimiento cromático descendente en el primer grupo rítmico  
Desde el compás 23 al 28  
Desde el compás 30 al 35
- 2- Progresión Armónica Descendente de acordes con significado tonal: Acordes tríadas menores con séptima mayor como complesión al uso del *Style Brisé*  
Desde el compás 23 al 28  
Desde el compás 30 al 35
- 3- 3.1 Progresión Ascendente Rítmico-Armónica de acordes menores con apoyatura (9na que resuelve en 8va) con pedal de la nota La. Efecto de Aceleración por el movimiento ascendente (en sentido contrario a la tendencia) y el encadenamiento de acordes con función tonal (Sucesión de engaño en modo menor)  
Último tiempo del compás 28 y primera parte del compás 29  
3.2 Pedal de la nota Mi con acorde de Mi Mayor (= a 6.2 de A) pero acotado a 3 tiempos.

## Compás 29

La Sección B se compone de 2 sub-secciones iguales.

En consideración a lo planteado por Meyer<sup>11</sup> en el artículo Principios de la Percepción del Modelo de Compleción y Conclusión el *Da Capo* puede ser percibido como retorno o como reiteración, esto explicaría la decisión de algunos intérpretes por omitir el *Da Capo*, suponemos que por considerar un exceso este retorno al comienzo. En mi opinión, considero muy importante el respeto de la indicación, fundamentalmente porque supone un ejercicio de administración de la tensión, sobretodo en la sección B, y porque en el retorno es posible la afirmación de aspectos melódicos y armónicos, que al presentarse con y sin funciones tonales pueden constituirse en tensiones discursivas de alto valor interpretativo.

La parte B Molto Adagio e Dolorido presenta la descontextualización vía tempo y carácter del *Style Brisé* que puede servir como Musema en el método de Tagg para ilustrar la presencia de este procedimiento en otras músicas, a modo de ejemplos

THE BEATLES: “In my life” (Lennon-Mc Cartney)

Interludio instrumental de clavecín

OMARA PORTUONDO: “Cuento para un niño” (Martín Rojas)

Diseño melódico en la parte cantada

VICTOR JARA: El Arado (Víctor Jara)

Introducción de guitarra, en la versión de V. Jara

Cuecas Urbanas o “Cuecas Choras” Introducción instrumental, parte de piano o acordeón

La sección final de A que antecede inmediatamente a B puede entenderse como resabio de la Obertura Francesa del periodo barroco por la presencia del Saltillo

---

11 Leonard Meyer: Emoción y Significado en la Música, pp. 143-168

## Antonio Lauro                      *Yacambú* Vals Venezolano N°4

Antonio Lauro compuso una gran cantidad de música para guitarra, siendo él mismo un guitarrista conocía muy bien la guitarra y la música popular de Venezuela y América Latina en general, a su formación musical académica hay que agregar su presencia en la música popular como integrante del trío los Cantores del Trópico y el trío Raúl Borges.

El Vals Venezolano N°4 data de 1939 y es probablemente el menos criollo de todos, si consideramos que prácticamente todas sus obras para guitarra se deben a la música popular de Venezuela. En esta música encontramos, al mismo tiempo que un planteamiento rítmico de origen europeo transplantado a América y asimilado en múltiples usos en diferentes lugares, rasgos que en mi opinión, recuerdan algo del planteamiento del *Style Brisé* citado a propósito del Preludio N°3 de Villa-Lobos aunque en un contexto musical diferente. Al mismo tiempo que propone una sonoridad algo ajena a la tradición popular y junto con el caso de Villa-lobos una tendencia a la reiteración de materiales ya expuestos. *Yacambú* es una palabra de origen indígena que significa *La Conquista del Desierto*, es además el nombre de un río ubicado en el estado de Lara en Venezuela.

Estructura o la Música como Forma

Si consideramos que la Forma Musical es la expresión de un Macro-Ritmo el Vals Venezolano N°4 está formado por 2 grandes secciones que denominaremos A y B, y su transcurso sigue la siguiente secuencia:

[ A A - B B ] - Coda

No aparecen indicaciones de Tempo o Carácter

**Definimos A como:** Sección compleja, conformada por 2 Sub-Secciones

Presencia de elementos de *Style Brisé* como acompañamiento

**Definimos B como:** Presencia de nota repetida a modo de *Style Brisé* en notas extremas

### Rasgos Distintivos de A

Sub-Sección A 1 (desde el compás 1 a primer tiempo del 16)

- 1- Motivo Estructural caracterizado por:  
*Torculus* doble en voces extremas, esto supone un movimiento directo de las voces  
Compases 1, 2 y 3
- 2- *Acciacatura* doble (en 2 cuerdas), si bien no aparece en la segunda versión impresa de esta música, sí está en la primera versión, y es un rasgo característico según la versión del guitarrista venezolano Alirio Díaz  
Compás 5 (al 6)
- 3- Presencia de escritura de acompañamiento en voces intermedias que son una réplica de la escritura del *Style Brisé*, con un desplazamiento melódico cromático de las notas 2, 4 y 5 (igual que la Sección B del Preludio 3 de Villa-Lobos)  
Compás 8 (y 9)  
Compás 23 (y 24)
- 4- La primera parte de la Sub-Sección A 1 es segunda parte de la Sub-Sección A 2

Sub-Sección A 2 (desde el compás 16 al compás 54)

- 5- Comienzo Anacrúsico construido a partir de 2 apoyaturas (En el Preludio 3 de Villa-Lobos el comienzo tiene 5 apoyaturas)  
Compás 16  
También en compas 20 y 24
- 6- Presencia de Progresiones Armónicas y tendencia a movimientos oblicuos y contrarios de las voces tanto de melodía como de acompañamiento.  
Compases 17 y 18
- 7- Presencia de Melodía Acompañada (sin duplicación de melodía en voces extremas)  
Compas 19, 21, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36
- 8- Final de la primera parte de la Sub-Sección A 2 con arpegio ascendente y descendente (versión en arpegio del motivo inicial *Torculus*)
- 9- Final de la segunda parte de la Sub-Sección A 2 con arpegio ascendente, como disminución de 8

### **Rasgos Distintivos de B**

Sub- Sección B 1 desde el compás 54 hasta el compás 69)

- 1- Acorde de Sol Mayor con Séptima menor en la voz del bajo y Novena en la voz superior  
Compás 54
- 2- Pedal de la nota La en la voz superior con transformación del acorde de Sol Mayor inicial  
Desde el compás 54 al compas 59
- 3- Cita del motivo anacrúsico de la Sub-Sección A 2 (Ver 5)

- 4- Presencia de Progresión Armónica con Posición Fija en mano izquierda con significación tonal y Armonía Funcional (re-elaboración de la Sub-Sección A 2)  
Pedal de la nota mi en la voz superior y movimiento ascendente en la voz del bajo.  
Compases 62, 63, 64, 65 y 66

Sub-Sección B 2 desde el compás 38 hasta el compás 53 = Sub-Sección A 1

### **Rasgos Distintivos de la Coda**

- 1- Comienza como una repetición de A 1
- 2- Se Interrumpe en el compás 80 y se estabiliza a partir de un complejo motivico de melodía acompañada de 2 compases caracterizado por:
- 2.2 Melodía Doble en voces extremas con dirección descendente, que puede ser percibida como la segunda mitad del *Torculus* (o sea un *clivis*)
- 2.3 Progresión descendente  
Compases 80, 81  
Compases 82 y 83  
Compases 84 y 85  
Compases 86 y 87  
Compases 88 y 89
- Esto también constituye una progresión armónica al mismo tiempo que un desplazamiento de posiciones fijas. Es decir, puede ser entendido tanto desde un análisis de armonía funcional como de un desplazamiento de dos posiciones fijas con movimiento cromático de la voz inferior. Compases 80, 81, 82 y 83
- 3- Ultima aparición del *Torculus* (completo) en la voz superior, pero con inversión

simultánea en la voz inferior = *Porrectus*  
Compases 90, 91 y 92

### **Reflexiones (a modo de Conclusiones)**

- 1- En las dos músicas analizadas encontramos una escritura que se relaciona directamente con un procedimiento compositivo de tradición docta europea conocido como *Style Brisé*. Este hecho demostraría que el contexto en que se citan procedimientos de tradiciones disímiles puede ser decisivo en la configuración de un nuevo estilo. En el caso del Preludio 3 de Villa-Lobos se trata de una descontextualización evidente en cuanto a tempo, carácter y situación. En el caso del vals 4 de Lauro, encontramos el procedimiento del *Style Brisé* en una versión más cercana a la versión europea de los siglos XVII y XVIII en cuanto a tempo y carácter, aunque con una relativización de la tonalidad dada por el cromatismo y en un contexto de acompañamiento de la melodía.
- 2- El desplazamiento de posiciones fijas por el diapasón de la guitarra, que ha sido fundamento de la práctica guitarrística campesina conocida como Guitarra Traspuesta y que encontramos en el análisis de la música de Villa-Lobos y Lauro viene a problematizar la noción de Análisis Musical fundado en la música docta europea. Porque se trata de pensar y adaptar herramientas analíticas que den cuenta de la lógica implicada en una práctica musical instrumental que está representada en repertorios doctos y populares.
- 3- En el ejercicio de valorar una música pensada desde la escritura en relación a música de tradición popular encontramos que en esta última, son los modos de interpretación los que determinan un estilo.
- 4- Las Reiteraciones o Repeticiones pueden ser analizadas desde una perspectiva Estésica, por cuanto comprometen la forma y el modo en que los diferentes eventos de la composición serán percibidos. Además, demandan del intérprete una comprensión de las relaciones estructurales particulares de cada música.

5- La Sección A en el Preludio 3 de Villa-Lobos plantea un uso de acordes cuyas voces intermedias presentan notas en cuerdas al aire y notas pisadas, el efecto que esto resulta en la percepción armónica es de una fuerte relativización y color particular. A diferencia de la Sección B en que los acordes de las progresiones están dispuestos en un orden lógico y progresivo desde los registros graves a los agudos.

6- En el vals venezolano N°4 de Lauro encontramos un planteamiento que abunda en elaboraciones motivicas con un tejido polifónico que se fusiona con un planteamiento rítmico caracterizado por desplazamientos rítmicos y síncopas.

### **Bibliografía**

HEITOR VILLA-LOBOS

1940 Obras para Guitarra, Edition Max Eschig

ANTONIO LAURO

1998 4 Valses Venezolanos, Caroní Music

NESTOR GARCÍA CANCLINI

1989 Culturas Híbridas: Estrategias para salir y entrar en la modernidad, Editorial Grijalbo, México.

JORGE ARAVENA DÉCART

2001 "Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", RMCH, LV/196 Julio-Diciembre

2004 "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimización culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra", RMCH, LVIII/202 Julio-Diciembre

VLADIMIR WISTUBA ALVAREZ



1991 "La Música Guitarrística de Leo Brouwer", RMCH, XLV/175 Enero-Junio

OLIVIA CONCHA

1995 "Violeta Parra, compositora", RMCH, XLIX/183 Enero-Junio

CRISTHIAN URIBE VALLADARES

2004 "La guitarra en los escritos de la historia musical chilena", RMCH, LVIII/202 Julio-Diciembre

JUSTO ROMERO

1995 "John Williams: La heterodoxia del camaleón", Scherzo, X/95 Junio

ALFONSO PADILLA

1994 "Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez [Acta Musicológica Fennica 20] Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura (Sociedad Musicológica de Finlandia)

PIERRE BOULEZ

1990 (1966) "Hacia una Estética Musical" [Traducción de Jorge Musto y Hugo García Robles]. Venezuela: Monte Avila Editores.

VIOLETA PARRA

1993 "Composiciones para guitarra". Transcripciones de Rodrigo Torres, Olivia Concha, Rodolfo Norambuena y Mauricio Valdebenito. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Fundación Violeta Parra.

VIOLETA PARRA

2001 "El gavilán". Transcripción de Mauricio Valdebenito. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile.

VICTOR JARA

1996 "Obra Musical Completa" Transcripciones y comentarios de Rodrigo Torres, José Seves, Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena y Mauricio Valdebenito. Santiago: Ocho Libros Editores. Fundación Víctor Jara.

NICHOLAS COOK

1987 "A Guide to Musical Analysis. Londres: Dent

JEAN-JACQUES NATTIEZ

1994 "La Comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico" [Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A. A. M.] Buenos Aires: Irma Ruíz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragnolini, editoras.

CAROLINA ROBERTSON Y GERARD BÉHAGE

2005 "Latin American", The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan.

FRIEDEMANN OTTERBACH

1990 (1982) "Joahnn Sebastian Bach, vida y obra" [versión española de Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello] Madrid: Alianza Editorial

LEONARD BUNCE MEYER

2001 (1956) "Emoción y Significado en la Música" [versión española de José Luis Turina]. Madrid; Alianza Editorial.

JOHN W. DUARTE

2006 "Antonio Lauro" The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan.

GERARD BÉHAGE

2006 "Heitor Villa-Lobos". The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan.

PHILIP TAGG  
[www.tagg.org](http://www.tagg.org)

**Anexos**

HEITOR VILLA-LOBOS

Preludio N°3 para guitarra. Partitura

ANTONIO LAURO

*Yacambú* Vals Venezolano N°4 para guitarra. Partitura