

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

- GUITARRA -

PRESENTA:

FERNANDO ABRAHAM VARGAS HERNÁNDEZ

ASESOR: MAESTRO FRANCISCO VIESCA TREVIÑO

MÉXICO, D. F.

JUNIO DE 2009



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 la memoria de mi hermano
Saúl Arturo Vargas Hernández:
el mundo es un lugar menos hermoso sin ti.

AGRADECIMIENTOS:

Saúl Arturo Vargas Hernández (in memoriam), Fernando Vargas Gálvez, Alicia Hernández Alcántara, Daniela Vargas Hernández.

Alicia Alcántara Villanueva, Cristina Hernández Alcántara, Dr. Fernando Figueroa Díaz, Elizabeth “La Boti” Aquino, Gustavo Aquino, Áurea “Agüito” Alcántara Villanueva, José Manuel “Pape” Arce, Liliana Buneder, Frida Calvillo, Daniel Caro L., Elizabeth y René Carro A., Mario Castillo, Iraís Cruz, Jodatán Cruz, Zarahy Cuevas, Jesús Chávez, Ollinca Dávalos, Mariana “Laimai” Gandía, José Miguel García Torres, Rodrigo Gardea, Jaet Garibaldi, Pablo Garibay, Miguel Gorostieta, Alberto “Tatis” Hernández (in memoriam), Gloria “La Goma” Hernández, Iván Maximiliano Hernández, Sergio Huerta, Reiny Isaél, Soraya Jaimes, Rodrigo Lara A., Héctor Legorreta, Fernando, Omar y Johny Leo, Vicente López Velarde, Alejandro Luiscastillo, Áurea Maya Alcántara, Emmanuel “Chema” Morales Muñoz, Dr. Mauricio Noguerras Rubio, Víctor Ortiz Santamaría, Benjamín Otero, Jordán Pizzano, Ricardo Rangél, Diana Reséndiz, Arturo Rojas, Verónica de la Rosa, Alberto y Juan Carlos Sánchez Vargas, Liz “Das Hermetz” Snajer, Erik “Eripuchis” Tavera, Carlos Valenzuela, Jorge Vargas Gálvez, Jorge Arturo y Diana Vargas J., Katia Vázquez Maya, Tonatiuh Vázquez, Julio Zapata, Lisa Zepeda Lee, Jorge Luis “Zurich” Zúñiga.

Alfredo Roveló García, Enrique Arellano, René Báez, Severo Barrera, Mauricio Beltrán Miranda, Ricardo Bravo Cinta, Alejandro Cardoso, Fernando Cruz, Luisa Durón Crespo, Moisés Guevara Rico, Rolando Hernández, Juan Carlos Laguna M., Jorge Moreno, David de la Paz Domínguez, Francisco Romero L., Roberto Ruiz Guadalajara, Aryán Sanders, Horacio Uribe D., Francisco Viesca Treviño.

Índice

Introducción	8
Programa	9
Capítulo 1	
Nikita Koshkin - <i>The Porcelain Tower</i>	10
1.1. Contexto Histórico	10
1.2. Reseña Biográfica	12
1.3. Análisis de la obra	12
1.3.1. Las seis obras del proyecto	13
1.3.2. Theme	14
1.3.3. Var. 1: March <i>The Yellow Paper Dragon</i>	15
1.3.4. Var. 2: Valse <i>Bamboo Umbrella</i>	17
1.3.4.1. Secciones	18
1.3.5. Var. 3: Sarabande <i>Sphere Inside Sphere</i>	20
1.3.5.1. Descripción	20
1.3.5.2. Secciones	21
1.3.6. Var. 4: Galop <i>Red Hiroglyph's Dance</i>	22
1.3.6.1. Forma y secciones	23
1.3.7. Var. 5: Nocturne <i>Silk Screen</i>	25
1.3.7.1. Descripción	25
1.3.7.2. Secciones	26
1.3.8. Var. 6: Toccata <i>Fox – Werewolf</i>	28
1.3.8.1. Descripción	28
1.3.8.2. Forma y secciones	29
1.3.9. Finale: <i>Nephrite Emperor</i>	31

1.3.9.1. Secciones	32
1.4. Propuesta de solución a problemas técnicos	33
1.4.1. Theme	33
1.4.2. Var. 1: March <i>The Yellow Paper Dragon</i>	34
1.4.3. Var. 2: Valse <i>Bamboo Umbrella</i>	34
1.4.4. Var. 3: Sarabande <i>Sphere Inside Sphere</i>	35
1.4.5. Var. 4: Galop <i>Red Hiroglyph's Dance</i>	36
1.4.6. Var. 5: Nocturne <i>Silk Screen</i>	37
1.4.7. Var. 6: Toccata <i>Fox – Werewolf</i>	38
1.4.8. Finale: <i>Nephrite Emperor</i>	39
1.5. Propuesta Interpretativa	40
1.5.1. Theme	41
1.5.2. Var. 1: March <i>The Yellow Paper Dragon</i>	41
1.5.3. Var. 2: Valse <i>Bamboo Umbrella</i>	42
1.5.4. Var. 3: Sarabande <i>Sphere Inside Sphere</i>	43
1.5.5. Var. 4: Galop <i>Red Hiroglyph's Dance</i>	45
1.5.6. Var. 5: Nocturne <i>Silk Screen</i>	45
1.5.7. Var. 6: Toccata <i>Fox – Werewolf</i>	46
1.5.8. Finale: <i>Nephrite Emperor</i>	48
Capítulo 2	
J. Sebastian Bach - Partita Número 2 para violín en re menor BWV 1004	49
2.1. Contexto Histórico	49
2.1.1. Autores de referencia	49
2.1.2. Actividad musical sobresaliente	50
2.1.3. Técnicas de composición	50

2.2. Reseña Biográfica	51
2.3. Análisis de la obra	52
2.3.1. Allemanda	53
2.3.1.1. Forma y material musical	54
2.3.1.2. Secciones	56
2.3.1.3. Armonía y tonalidades importantes	58
2.3.2. Corrente	59
2.3.2.1. Forma y material musical	59
2.3.2.2. Secciones y armonía	61
2.3.3. Sarabanda	63
2.3.3.1. Forma y material musical	63
2.3.3.2. Secciones	65
2.3.3.3. Armonía y tonalidades importantes	66
2.3.4. Giga	66
2.3.4.1. Forma y material musical	67
2.3.4.2. Secciones	69
2.3.4.3. Armonía y tonalidades importantes	70
2.3.5. Ciaccona	71
2.3.5.1. Forma y Tema	71
2.3.5.2. Variaciones	74
2.3.5.3. Secciones	75
2.4. Propuesta de solución a problemas técnicos	80
2.4.1. Allemanda	80
2.4.2. Corrente	80
2.4.3. Sarabanda	81

2.4.4. Giga	82
2.4.5. Ciaccona	83
2.4.5.1. Escalas	83
2.4.5.2. Arpeggios y acordes	84
2.5. Propuesta Interpretativa	85
2.5.1. Transcripción	86
2.5.2. Allemanda	87
2.5.3. Corrente	87
2.5.4. Sarabanda	88
2.5.5. Giga	89
2.5.6. Ciaccona	91
2.5.6.1. Ilación de variaciones	91
2.5.6.2. Balance de arpeggios	92
2.5.6.3. Conducción y articulación	92
2.5.6.4. Claridad	93
Capítulo 3	
Alejandro Luiscastillo – <i>Malengue</i>	95
3.1. Contexto Histórico	95
3.2. Reseña Biográfica	96
3.3. Análisis de la obra	97
3.3.1. “Marx-Engels”	98
3.3.2. Forma y estructura	98
3.4. Propuesta de solución a problemas técnicos	101
3.4.1. Los rasgueos y el Meditativo	101
3.4.2. Armónicos	102
3.4.3. Pizz. a la Bartòk y bendings	103

3.5. Propuesta Interpretativa	103
3.5.1. Secuencias, música Rock	104
3.5.2. Hymn y clímax	105
3.5.3. Meditativo y Parlando rubato	105
Capítulo 4	
Conclusiones	107
Bibliografía	109
Consulta en Internet	109

Notas al Programa

Introducción

Solo cuando estoy tocando la guitarra me encuentro en absoluta libertad para manifestar el mas profundo, sublime, y en ocasiones, ignoto contenido emocional y afectivo de mi ser. El repertorio que he elegido para mi recital de titulación es aquel con el que, en este momento de la vida, puedo identificarme plenamente, y por lo tanto, expresarme con mayor naturalidad, intensidad y eficacia. Como músico mi objetivo primordial es lograr la cabal expresión y poder establecer un vínculo con mi audiencia para hacerles participar del gozo que experimento con mi guitarra.

La disposición de las obras obedece a una línea dramática resultante de comprender todo el recital como un gran discurso que nos conduce progresivamente hacia una cúspide emocional para después devolvernos, del mismo modo, a la calma y la estabilidad.

Varios motivos fueron los que me llevaron a realizar la transcripción de la partita del presente programa. El más evidente es: para poder llevarla a la vida en mi guitarra, integrarla a mi repertorio y que otras personas puedan disfrutarla conmigo.

Otra razón es que en México solo se dispone de la transcripción de la última danza de ésta suite (la chacona) y no estoy de acuerdo en tocar piezas aisladas cuando pertenecen a una obra grande que fue concebida para tocarse íntegramente, ya que, al hacer esto, se descontextualizan y perdemos en demasía la esencia del mensaje del compositor. Aunque en la actualidad pueden conseguirse en Internet muchas transcripciones para guitarra, considero que el músico debe encargarse, siempre que le sea posible, de trasladar a su instrumento aquellas obras que le interese tocar. Estudiar e interpretar las transcripciones de otros músicos es conveniente cuando el tiempo apremia y urge montar determinado repertorio, pero las transcripciones propias llevan consigo la recompensa de una mayor profundización en el contenido de la obra trabajada.

Además, en todas las transcripciones de la partita en cuestión que he conocido (y de muchas otras obras para violín o violoncello solo de J. S. Bach), los guitarristas tienden siempre a: octavar o duplicar los bajos originales, añadir bajos y contrapuntos de su propia autoría a las melodías originales, cambiar los registros de las entonaciones, y escribir adornos (que los estudiantes terminan asumiendo como obligatorios), entre numerosas modificaciones similares. Esta práctica la justifican arguyendo que: de ese modo se vuelve “más guitarrístico” el discurso, que la obra quedaría muy pobre de otro modo ya que la guitarra carece de la potencia de los instrumentos de cuerda frotada, que es menester para clarificar el contrapunto, que hay que sacar provecho del instrumento, etc. Sin embargo, ninguna de sus razones me convence: Si quieren llenar de bajos y contrapuntos para “aprovechar el instrumento” y alardear de su virtuosismo pues que transcriban íntegras para una guitarra las composiciones para órgano o del clave bien temperado. Cualquiera músico consciente de la inercia auditiva y la resonancia en el espacio de los sonidos sabe que no hace falta clarificar nada de contrapuntos si las notas se suceden con prontitud y si se conducen bien las voces. El oído educado tiene la capacidad de adecuarse a su entorno sonoro y de contextualizar la música, así que, aquella preocupación por que la guitarra iguale la sonoridad del violín sale sobrando. Solo un necio se pondría a comparar ambos instrumentos en vez de disfrutar de lo que está presenciando. El estilo barroco admite sin ningún problema la improvisación por lo que escribir adornos y repetirlos siempre que se toque una composición solo la complica, restringe y empobrece. Bach no requiere que le corrijan, ni que le aumenten ni que le escriban dinámicas ni que le escriban nada. Sus líneas melódicas poseen la fuerza y la belleza necesarias para existir.

PROGRAMA

The Porcelain Tower

Nikita Koshkin
1956

Theme

1. Var.: March *The Yellow Paper Dragon*

2. Var.: Valse *Bamboo Umbrella*

3. Var.: Sarabande *Sphere Inside Sphere*

4. Var.: Galop *Red Hiroglyph's Dance*

5. Var.: Nocturne *Silk Screen*

6. Var.: Toccata *Fox – Werewolf*

Finale: *Nephrite Emperor*

Partita Número 2 para violín en re menor BWV 1004

J. S. Bach
(1685 – 1750)

Transcripción de Fernando A. Vargas

Allemanda

Corrente

Sarabanda

Giga

Ciaccona

Malengue

Alejandro Luiscastillo
1971

Capítulo 1

Nikita Koshkin - The Porcelain Tower

1.1. Contexto Histórico.

Aunque Nikita Koshkin pertenece a la segunda mitad del S. XX es necesario retroceder algunas décadas para comprender mejor la manera en que el arte en Rusia se vio afectado por el entorno político y social que, grosso modo, se caracterizó por la total subordinación a la hegemonía, la observancia de una estricta preceptiva gubernamental, y la censura severa en los diversos medios de comunicación y expresión.

En la comunidad artística fue de gran impacto la toma del poder por los Bolcheviques en Noviembre de 1917. Mayor, incluso, que el que tuvo el gobierno provisional, que hubo de formarse como consecuencia de la claudicación de Nicolás II, en Febrero de ese mismo año.

Los Bolcheviques se emprendieron a la tarea de educar al cuantioso número de pobladores iletrados y paralelamente, a difundir la doctrina Marxista. Las artes fueron consideradas el medio idóneo para tales fines. Por ejemplo, los teatros Mariinsky y Bolshoy ahora formaban parte del gobierno; a los obreros se les obsequiaban, mediante las fábricas y las uniones de comercio, entradas para que asistiesen a las presentaciones. También se nacionalizaron los conservatorios y las escuelas privadas de música, junto con las librerías y bibliotecas, las casas editoras, las salas de concierto, y las fábricas de instrumentos. “El que los compositores tuvieron tiempos difíciles durante la era Soviética es algo bien documentado. Los que aprendieron su técnica en la década de 1920 o antes contaron con pocas opciones: podían alterar su estilo de escribir, renunciar a la composición y enfocarse a otra esfera de la actividad, o escribir para el cajón del buró, conservando para ellos todas las obras hechas en orden de evitar las críticas y el ostracismo de La Unión de Compositores”.¹

Lunacharsky era un hombre altamente educado que habría de jugar un rol crucial como mediador entre la frecuentemente hostil y desconfiada “Intelligentsia” artística y los líderes bolcheviques. Consciente de la necesidad de una continuidad cultural, creía que el arte revolucionario debía fundamentarse en la cultura ancestral. El material educacional se volvió constitutivo e inseparable de todos los eventos musicales, mismos que ahora se llevaban a cabo tanto en salas de conciertos como en fábricas, y dirigidos a militares y obreros masivamente. El resultado fue el descontento de la mayoría de los músicos prominentes que prefirieron emigrar. La situación empeoró con la guerra civil tornando caótico e indisciplinado el ambiente de las artes. Los militantes del grupo proletario cultural “Prolekul’t” despreciaron toda expresión artística burguesa para favorecer a aquel creado por los trabajadores. Lunacharsky ofreció una conferencia en el primer congreso del Proletkul’t en Octubre de 1920, que resultó en una consolidación del dominio que el estado ejercía sobre las artes, mismo que fue aligerado un poco con La Nueva Política Económica, que hubo Lenin de implementar en 1921 al final de la guerra civil debido al consiguiente deterioro del país.

¹ Sadie, Stanley. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Mac Milan Publishers Limited, London 1980. Vol. 16, p. 936 y 937.

Fue renovado el contacto con el Occidente y, por consiguiente, Rusia presenció los estrenos de obras vanguardistas de autores como Berg, Hindemith y Schoenberg. Del mismo modo los músicos Rusos comenzaron a tener difusión fuera del país.

En 1934 Lunacharsky fue sucedido en el cargo por Andrey Bubnov, que convenció al gremio musical para que se unificara y sirviera de mejor manera al gobierno. El resultado fue La Unión de Compositores. Los miembros esperaban adquirir una libertad creativa mayor pero, irónicamente, el resultado fue todo lo contrario. Fue entonces que una vez más condenaron las nuevas formas estilísticas y experimentales debido a que se les consideró propias de la burguesía decadente; de igual manera, se prohibió el estudio y la interpretación de la música Occidental. La censura sometió la producción musical orillándola hacia un poco atractivo género híbrido de clasicismo y nacionalismo Ruso, cuyo contenido era pobre y simplón, y se reducía a hacer propaganda del Realismo Socialista y la etnicidad Soviética.

Esta dinámica de tensión – distensión, represión – libertad, se presentó y caracterizó a Rusia a lo largo de las décadas que permaneció bajo el sistema comunista. Por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial cedió un poco la censura, pero retomó su severidad en 1948 con la creación del “Orgkomitet” o Comité Organizado (despiadada máquina burocrática que monitoreaba inexorablemente la ideología de los músicos soviéticos) que no dio ni el más leve respiro a la comunidad creativa hasta el momento de la muerte de Stalin en 1953. En 1958 surgió una nueva resolución que obsequió una libertad expresiva y temática mayor (como el concurso Tchaikovsky que fomentaba el flujo de músicos extranjeros), pero con la invasión Checoslovaca de 1968 la coerción y el control fueron restituidos. De modo consuetudinario ocurrió esto hasta la llegada de Gorbachov al poder en 1985, con su respectiva depuración del sistema (mediante la Perestroika, por ejemplo) y las políticas aplicadas en contra de la corrupción. Fueron numerosas las nuevas instituciones, publicaciones y agrupaciones musicales, que surgieron desde principios de 1990.

“Con caída del Sistema Soviético en 1991, la aparición de nuevas tendencias folclóricas, neo-romanticismos y neo-nacionalismos sugiere que muchos compositores parecían contentos componiendo de una manera que habría sido aprobada por las ideologías de las décadas de 1930 y 1940”.²

Dentro de los resultados positivos obtenidos durante el estado Soviético es digno de mención el nivel de precisión y dominio técnico excepcional que adquirieron los virtuosos instrumentistas. Esto se debe a los altísimos estándares impuestos por el régimen, y a la focalización y especialización que inevitablemente resulta en este tipo de sociedades. Si un individuo ha sido designado como músico instrumentista, su deber es dedicarse única y exclusivamente a cultivar dicha disciplina, es decir, no tiene ni puede realizar actividad alguna que salga de dicho contexto.

² *Ibíd.*, página 937.

1.2. Reseña Biográfica.

Nikita Koshkin – (n. 1956) Moscú, antigua U. R. S. S.

Estudió guitarra bajo la tutela de George Emanov y Alexander Frauchi; del primero en el Colegio de Música y del segundo en La Academia Rusa de Música “Gnesin Institute”, ambas de Moscú. En ésta última realizó también sus estudios de composición, contando con Víctor Egorov como maestro. Además de ser un compositor de reconocimiento mundial, es un excelente guitarrista; esta condición le ha dado oportunidad de realizar giras por Rusia, E. U. A. y toda La Unión Europea. Poseedor de un conocimiento profundo y cabal de éste instrumento; se ha permitido explorar en sus composiciones nuevos efectos y recursos expresivos, para incorporarlos exitosamente al vocabulario de la guitarra. Por ejemplo, tomó el efecto sonoro de tarola (obtenido cuando dos cuerdas contiguas se enciman o cruzan con la mano izquierda y se hacen vibrar) que en la ancestral escuela flamenca se utilizaba en los bordones, y lo aplicó sobre las primeras cuerdas, logrando así un nuevo color acústico. La incorporación de elementos externos a la guitarra en el proceso de emisión de sonidos (tales como los corchos, fósforos de madera, o clips de metal) dentro del discurso, representa un ejemplo más al respecto.

El compositor evoca haber degustado de la música de Shostakovich y Stravinsky cuando contaba con tan solo 4 años; sin embargo, el rock fue su interés primordial hasta los 14, edad en que su abuelo le obsequiara aquella primera guitarra que cambiaría su vida para siempre. “... como compositor logró el descuello internacional en 1980 cuando Vladimir Mikulka estrenó su suite para guitarra, *The Prince's Toys*. La música de Koshkin... ha sido desde entonces interpretada por artistas de la talla de John Williams, el Dúo Assad, y los tríos de guitarra de Zagreb y de Ámsterdam”.³

“Además de escribir para guitarra sola, Koshkin ha compuesto para ensambles de guitarra; en adición a numerosas piezas para dúo de guitarras, él ha escrito dos obras para cuarteto de guitarras: *Changing the Guard* (1994) y *Suite for Four Guitars* (compuesta para el Georgia Guitar Quartet, 2007)”.⁴

1.3. Análisis de la obra.

La Torre de Porcelana es el resultado de una ingeniosa propuesta composicional de fines de siglo XX sugerida en 1984 por el guitarrista Checo Vladimir Mikulka. En la historia de la música es el primer y único trabajo de este tipo. La propuesta involucraba, junto con Koshkin, a los compositores Stepán Rak (n. 1945, Ucrania) y John Duarte (1919 - 2004, Inglaterra); consistía en que cada compositor debía escribirle un tema musical para guitarra sola al otro y, por lo tanto, recibir dos temas, que tendría que desarrollar, de tal suerte que, se generarían seis composiciones distintas, seis juegos de variaciones.

³ http://physiology.med.unc.edu/tgs/artists/Koshkin/nikita_koshkin_bio.html

⁴ http://www.bookrags.com/wiki/Nikita_Koshkin

1.3.1. Las seis obras del proyecto.

- 1) John Duarte. Variaciones sobre un tema de Stepán Rak.
Theme,
 1. Con moto,
 2. Andantina Nikitoso,
 3. Sherzoso,
 4. Lento, con tenerezze,
 5. Alla gavotta,
 6. Finale.

- 2) John Duarte. Variaciones sobre un Andante de Nikita Koshkin.
Theme Andante,
 1. Poco Scherzoso,
 2. Marche funebre,
 3. Valse,
 4. Fantasia,
 5. Bagatelle,
 6. Arietta,
 7. Finale.

- 3) Stepán Rak. Variaciones sobre un tema de Nikita Koshkin.
Theme Moderato,
 1. Vivace Molto,
 2. Marcato Rabioso,
 3. Lento,
 4. Tempo di Minuetto,
 5. Lento Cantabile,
 6. Marcia,

- 4) Stepán Rak. Variaciones sobre un tema de John Duarte.
Theme Largo Sostenuto,
 1. Con Moto,
 2. Lento,
 3. Lento e Acceler molto con moto,
 4. Maestoso,
 5. Presto.

- 5) Nikita Koshkin. OIME-Rhapsody on a theme of J. W. Duarte.
Tema Tempo di Siciliana,
 1. Presto,
 2. Lento,
 3. Moderato con moto,
 4. Piu mosso (non Troppo),
 5. Tempo di preludia no.3. di Villa-Lobos,
 6. Allegro grazioso,
 7. Estatico,
 8. Presto,
 9. Andante,
 10. Tranquillo.

6) Nikita Koshkin. Porcelain Tower, Variations on the thème by Stepan Rak.

Theme,

1. March *The Yellow Paper Dragon*,
2. Valse *Bamboo Umbrella*,
3. Sarabande *Sphere Inside Sphere*,
4. Galop *Red Hiroglyph's Dance*
5. Nocturne *Silk Screen*
6. Toccata *Fox – Werewolf*
7. Finale: *Nephrite Emperor*.

“Esto no solo era un proyecto sustancioso, era único en la historia de la música. Han habido unas pocas instancias, en las que dos compositores han escrito obras basadas en la música del otro recíprocamente, pero en ningún caso habían intercambiado temas con el propósito expreso; nunca, hasta donde sabemos, tres compositores se habían visto envueltos en semejante interacción”.⁵

1.3.2. Theme.

Cuando nos referimos a Tema y variaciones, el primero “es la afirmación musical sobre la cual se construyen las variaciones”.⁶

La forma del tema propuesto por Stepan Rak para la Torre de Porcelana es binaria simple:

|| **A** || Lento maestoso. Compases 1 – 8 = 8.

|| **B** || animato ben ritmico. Compases 9 – 13 = 5.

|| **Codeta** || Tempo I. Compases 14 – 15 = 2.

Debido a que se parte desde un *p*, se alcanza el *f* y se termina en un *pp*, concluimos

que el arco dinámico que se describe sigue la lógica del *mesa di voce*: < > .

Está construido de modo que las 2 partes contrasten. La primera es **A** y sucede despacio. Su naturaleza es contemplativa y las ideas musicales elaboran texturas y crean una sensación de nubosidad y misterio. Su construcción consta de una línea melódica que es sostenida por medio de una progresión acordal.

El carácter de la parte **B** es enérgico, rápido, luminoso y fugaz. Una sensación de ímpetu pero con carácter decidido es lo que nos transmite. Reluce una línea melódica acompañada únicamente por dos acordes. Su estructura rítmica de 3/8 tiene origen en la imitación por disminución del fraseo ternario de la parte **A**.

⁵ <http://www.seolsen.com/en/program.htm>

⁶ Kennedy, Michael. Oxford Concise Dictionary of Music, Fourth edition. Oxford University, press 1996, p. 734.

Theme

The musical score for 'Theme' is presented in two staves. The first staff is marked 'Lento e maestoso' and 'p', indicating a slow and grand tempo with a piano dynamic. The second staff is marked 'animato ben ritmico' and 'rit.', indicating a faster, more rhythmic tempo with a ritardando marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Finalmente, la coda aparece a manera de ritornello, o de sección A'. Esto permite transmitir una sensación de periodicidad y orden, a la vez que la idea general es concluida.

Ambas partes no solo contrastan a un nivel armónico y expresivo, el material motivico es también utilizado para resaltar la dualidad pues, mientras en la parte **A** la melodía se mueve con sigilo y discreción por medio de intervalos de segunda y tercera Mayores y menores, en la parte **B** podemos encontrar saltos de sexta y séptima. Los cromatismos son el único elemento común existente.

Las variaciones se elaboran desarrollando la trayectoria melódica total de la soprano y el bajo de los tres primeros compases. Ambas voces conservan sus respectivas entonaciones durante las seis diferentes danzas y el final. La progresión armónica propuesta es respetada casi cabalmente durante toda la obra funcionando, además, como eje gravitacional y soporte estructural.

El lenguaje en que se mueve la obra es contemporáneo y, aunque su naturaleza es atonal, la gravitación sucede sobre las alturas sol, la y si bemol.

1.3.3. Var. 1: March *The Yellow Paper Dragon*.

Cuando mencionamos esta palabra inmediatamente nos viene a la mente un contingente militar o alguna especie de procesión; tal vez algún numeroso séquito importante. Dichas asociaciones no solo responden a la experiencia particular, si no que cuentan con un antecedente arquetípico, debido a que esta forma musical es una de las más antiguas. No obstante, pasó a formar parte de la música académica en el siglo XVII debido a compositores como Francois Couperin y Jean Baptiste Lully. El desarrollo sinfónico ocurrió más adelante bajo la autoría de Peter I. Tchaikovsky, Gustav Mahler, Hector Berlioz y Edward Elgar.

“Las marchas militares son de 4 tipos: Funeral (tiempo de 4/4), lenta (usualmente en 4/4), rápida (2/4 o 6/8), y doblemente rápida.”⁷

⁷ *Ibíd.*, p. 454.

El dragón amarillo de papel está formado por 3 partes: las dos primeras contrastan entre sí; mediante un breve puente se enlazan a la tercera que es de carácter conciliador y conclusivo; finaliza con una coda. Por lo tanto su forma es ternaria simple: **A B C coda**.

Ejemplos de disposición del material musical

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled 'Fragmento de A', starts at measure 10 and ends at measure 27. It features a melodic line with various ornaments and rests, and a bass line with chords. The second staff, labeled 'Fragmento de B', starts at measure 28 and ends at measure 41. It shows a more rhythmic and staccato accompaniment with triplets and a dynamic marking of 'p'. The third staff, labeled 'Fragmento de C', starts at measure 42 and ends at measure 44. It consists of a series of chords with a dynamic marking of 'ff'.

A: C. 1 – 27 = 27.

Es la mayor de las partes. Le caracteriza una decidida, ufana y victoriosa melodía, que está sustentada sobre un acompañamiento armónico, rítmico y staccato. Independientemente del arco dramático global de toda la marcha, esta parte persigue una línea de *mezza di voce*.

Compás 1 – 7 = 7 – Presentación. Asentamiento de la atmósfera y del motivo melódico principal.

Compás 8 – 17 = 10 – Sección de ascenso. Punto climático de la parte **A**, más no de la marcha.

Compás 18 – 27 = 10 – Descanso y conclusión. Zona que regresa las entonaciones al registro inicial. Redondea la idea del segmento **A**, a la vez que enlaza con el siguiente.

B: C. 28 – 41 = 13.

Replanteamiento de la parte anterior, antítesis o cuestionamiento. Los papeles son invertidos y es ahora el bajo quien realiza las entonaciones melódicas mientras las voces superiores acompañan con acordes staccato muy rítmicos. En este punto del discurso, tanto la energía cinética como la carga emotiva han alcanzado un nivel muy elevado, de tal suerte que en el compás 36 la música llega al clímax de la marcha.

Puente: C. 42 – 44 = 3.

Toda la energía y tensión que se han acumulado hasta ahora encuentran en este segmento la oportunidad de liberarse; sin embargo, esto no sucede con tosquedad e

insensatez, muy por el contrario, toda esta fuerza es redirigida para desembocar y edificar la parte sucesora.

C: C. 45 – 55 = 11.

Cual reprise y epílogo, el tema principal retorna a la soprano, soportado en esta ocasión por un bajo ostinato en la sexta cuerda, y es reiterado constantemente apareciendo en alternancia con el tenor. A pesar de poseer un carácter triunfal y orgulloso, cierta esencia umbría y siniestra persiste en la atmósfera.

Coda: C. 56 – 61 = 6.

Este apéndice no existe debido a un requerimiento conclusivo, ni para corroborar nada o reordenar idea alguna. Su razón de ser se debe a la necesidad de frenar la gran cantidad de energía cinética generada a lo largo de esta variación. De hecho, la cantidad de materia musical que encierra es mínima: la continuación del basso ostinato hasta sus últimas consecuencias y 4 pares de acordes, sutiles y breves. En cambio, su contenido expresivo y su funcionalidad son impresionantes.

1.3.4. Var. 2: Valse *Bamboo Umbrella*.

Danza escrita en compás de 3/4, acentuada en el primer tiempo y proveniente de los suburbios Vieneses y las regiones alpinas de Austria. Waltz es su nombre original debido a que las personas lo bailaban deslizándose y girando, es decir, efectuaban un “Waltzen”⁸. Esta peculiar naturaleza hizo que los aristócratas le calificaran de impropio, pecaminoso y prosaico, porque consideraban que la gente se revolcaba de pie y se acercaba demasiado a la hora de danzarlo; sin embargo, una vez consumada la transición hacia el orden hegemónico, se incorporó a los significantes de la victoria burguesa sobre la aristocracia desplazando al minueto, que era identitario de estos últimos. “... se volvió prominente en el último cuarto del S. XVIII tanto entre compositores como en los salones de baile.”⁹

No se le debe confundir con el valse latinoamericano que es más rápido y de distinto carácter.

Su forma es ternaria compuesta: **A B A'**. Cada parte esta integrada por pequeños vales que están contruidos a la usanza tradicional, que consta de una línea melódica soportada por un bajo staccato, que recorre las triadas del acorde en el que está transitando, y acompañada, ocasionalmente, por fugaces y repentinos acordes. Todas sus melodías se han construido a base de escalas cromáticas descendentes y ascendentes balanceadas con terceras mayores y menores. Sin embargo, aquellas que pertenecen a las secciones **a**, **a'** y **a''**, son anacrúicas, mientras que las de **b**, **c**, **d** y **c'**, son téticas.

Del mismo modo que el **Theme**, la dinámica se sustenta en la lógica del messa di voce:

< >

⁸ Se pronuncia veltzen y significa en alemán: Dar de vueltas revolcándose. Nota del Autor.

⁹ Kennedy, Michael. Oxford Concise Dictionary of Music, Fourth edition. Oxford University, press 1996, p. 780.

Tema Elegante

3 Fragmento de a

Tema Dramático

33 Fragmento de b

49 Fragmento de c

61 Fragmento de d

Como dato curioso: Solo hay dos variaciones que conservan el compás con el que están escritas, sin cambio alguno, de principio a fin: Este valse de la sombrilla de bambú y el nocturno del biombo de seda.

1.3.4.1. Secciones.

A	C. 1 – 32 = 32
Tema 1 o tema elegante	

Sección	Compases	Fraseos
a	1 – 15 = 15	3 + 7 + 9
Compases	Descripción	
1 – 3	Introducción	
3 – 9	Antecedente	
9 – 17	Consecuente	

Sección	Compases	Fraseos
a'	15 – 32 = 18	3 + 7 + 7 + 4
Compases	Descripción	
15 – 17	Introducción	
17 – 23	Antecedente	
23 – 29	Consecuente	
29 – 32	Conclusión de A	

B	C. 33 – 82 = 50
Tema 2 o tema dramático	

Sección	Compases	Fraseos
b	33 – 48 = 16	8 + 8
Compases	Descripción	
33 – 40	Antecedente, reiterado	
41 – 48	Consecuente, repetido	

Sección	Compases	Fraseos
c	49 – 60 = 12	4 + 4 + 4
Compases	Descripción	
49 – 52	Antecedente	
53 – 56	Consecuente	
57 – 60	Articulador	

Sección	Compases	Fraseos
d	61 – 70 = 10	4 + 4 + 2
Compases	Descripción	
61 – 64	Ascenso hacia el clímax	
65 – 68	Clímax	
69 – 70	Descenso del clímax	

Sección	Compases	Fraseos
c'	71 – 82 = 12	4 + 4 + 4
Compases	Descripción	
71 – 74	Reprisa de c utilizando su consecuente	
75 – 78	Conclusión del tema 2	
79 – 82	Puente cromático	

A'	C. 83 – 100 = 18
Conclusiones de los temas 1 y 2	

Sección	Compases	Fraseos
a''	83 – 100 = 18	3 + 7 + 7 + 4
Compases	Descripción	
83 – 85	Introducción	
85 – 91	Antecedente, reprisa de a	
91 – 97	Consecuente, conclusión del tema 1	
97 – 100	Conclusión final	

1.3.5. Var. 3: Sarabande *Sphere Inside Sphere*.

La Sarabanda, como se conoce en nuestros días, es una danza lenta en compás ternario que suele acentuarse en el segundo tiempo de cada dos compases. Su origen se remonta a principios del siglo XVII en el que existían tres tipos distintas:

- 1) La Zarabanda española que data de 1600. La manera de bailarla era muy distinta a la sarabanda actual, mucho más enérgica, ágil e incluía brincos; era una pieza cantable y rápida entornada en una progresión armónica en ostinato.
- 2) La Sarabanda francesa rápida. Estaba compuesta en secciones y prescindía del ostinato. En cambio, poseía una figura rítmica distintiva. “Era más lenta que la española y fue importada a Italia al rededor de 1615 en donde se volvió el modelo principal y desarrolló las características melódicas que fueron, ulteriormente, importadas a Alemania, Inglaterra y España”.¹⁰
- 3) La Sarabanda francesa lenta que apareció alrededor de 1631 y que para antes de 1670 ya constituía el modo principal. Mucho más lenta todavía que la anterior, tampoco utilizaba el ostinato; cuarto-cuarto con puntillo-octavo fue su célula rítmica característica.

La presente danza rememora, en esencia, la antigua sarabanda. Su textura es polifónica y el tema anacrúico; los motivos siempre se frasean de un modo ternario. Los compases son intercalados entre el 9/8, 6/8 y el 12/8. La línea melódica se ha construido por medio de grados conjuntos y terceras en un balance perfecto utilizando como unidad métrica fundamental la negra con puntillo.

La forma es ternaria simple: **A B C coda**.

Con esta variación Koshkin logró, utilizando de manera espectacular el código de significantes musicales, la representación y descripción de un fenómeno físico. Es decir, el contenido musical cumple satisfactoriamente el objetivo de imprimir en el oyente la sensación de haber presenciado los movimientos y las interacciones que ocurren entre dos fuerzas; dos entidades, dos cargas energéticas, dos esferas... la esfera dentro de la esfera.

1.3.5.1. Descripción.

El discurso trata acerca de un par de esferas energéticas (**x** y **y**), una menor que la otra y que gira rodeándole, como si fuera un satélite. En la trasposición de símbolos, un par de líneas melódicas encarnan sendos globos, y la energía cinética puesta en marcha es representada por los valores rítmicos y las indicaciones de agógica, de tal suerte que, las notas largas y el volumen **p** causan la impresión de reposo, estabilidad y lentitud, mientras que los **ff**, los crescendo y la disminución de valores rítmicos, resultan entendidos como el incremento de las fuerzas y de las cargas de poder. Por lo tanto, el crecimiento del volumen es congruente a la cantidad de energía, y la disminución de los valores rítmicos es indirectamente proporcional a la fuerza acumulada. También la emotividad de las entonaciones apuntala la tensión energética.

¹⁰ Hudson, Richard. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and The Chaconne*, Vol. – II. American Institute of Musicology. Hänser – Verlag 1982. p. xvi.

Inicialmente se encuentran **x** y **y** en reposo y equilibrio. De repente, **x** (esfera mayor, representada por las entonaciones del bajo) comienza girar cada vez más rápido, afectando directamente y que de igual manera va incrementando, por consiguiente, la velocidad de su rotación, debido a la fuerza de gravedad que les une.

Las esferas continúan girando y ganando velocidad y energía. Una vez que alcanzan cierta cumbre, comienzan a desacelerarse y perder fuerza, cual una moneda puesta a girar sobre una superficie plana, hasta retornar por completo al estado de equilibrio inicial. Así concluye el fenómeno; así también, la danza.

Disposición del material musical

A
Andante macabre

Fragmento de **B**

Fragmento de **C**

Fragmento de **coda**

1.3.5.2. Secciones.

A	C. 1 – 14 = 14
Exposición del tema. Inicio del movimiento de las esferas.	

Compases	Descripción
1 – 4	Es expuesto el material motivico que habrá de desarrollarse
4 – 10	Consecuente de la idea original y redondeo de la misma
8 – 10	Clímax de A
11 – 14	Conclusión de A exponiendo una de las entonaciones más emotivas de la danza, misma que permite la transición hacia la siguiente parte

B	C. 15 – 24 = 10
Parte central. Plataforma hacia el grado máximo de movimiento y fuerza.	

Compases	Descripción
14 – 17	Considerable incremento energético. La línea melódica se torna más dramática y comienza a teñirse de oscuridad y melancolía.
18 – 22	Es alcanzado el clímax de B después de una serie de sinuosas y nostálgicas melodías.
20 – 21	Interludio meditativo de la sección.
22 – 24	Reprisa y conclusión de B que simultáneamente articula y conduce hacia el segmento final.

C	C. 25 – 38 = 14
Clímax de la danza. Suma de todas las energías.	

Compases	Descripción
25 – 28	Se exhibe un diálogo entre ambas voces como representación de las intensas rotaciones de los globos. Aludiendo a la antigua polifonía medieval, una de las voces es reforzada por una octava armonizada con paralelismos de cuartas.
28 – 33	Una continua dialéctica de las discrepancias sumado a una constante aceleración y un cúmulo de fuerzas, conducen el drama hasta su clímax.
33 – 38	Declive de las fuerzas; descenso de la cúspide; desaceleración de las potencias... conclusión de la trama.

Coda	C. 38 – 43 = 6
Las voces superiores conservan un moto ostinato en un cluster siniestro, mismo que soporta el residual de la obra mientras el bajo realiza citas de los motivos melódicos principales. Paulatinamente el movimiento cede hasta detenerse por completo.	

1.3.6. Var. 4: Galop *Red Hiroglyph's Dance*.

Vívda danza campirana del norte de Alemania, cuyo onomatopéyico nombre alude al potente trote ecuestre: galope – galop.

En la segunda década del siglo XIX se incorporó al repertorio dancístico de la sociedad parisina, para cobrar ulteriormente popularidad en Viena, Berlín, Londres y el resto de Europa. Precursora de la polka es una “danza en compás binario simple, con un cambio de paso o salto, al final de cada frase musical”.¹¹

¹¹ Kennedy, Michael. Oxford Concise Dictionary of Music, Fourth edition. Oxford University, press 1996, p. 276.

Motivos rítmicos



Esta danza causa una impresión semejante a la que resulta de aquellas festividades muy concurridas, donde es prolijo el alcohol, la euforia y la fraternidad; en donde los sentidos y las pasiones son exaltados por el entusiasmo colectivo. Como una bacanal o una celebración de cosacos victoriosos y ufanos que conmemoran embriagándose y bailando, alguna batalla conquistada.

Los temas son anacrúricos, la textura homofónica y el talante brillante, enérgico, ágil y resuelto.

La pieza genera una cinética peculiar debido a los valores rítmicos en que se encuentra escrita y a la ingeniosa construcción del dibujo melódico a base de saltos de quinta, cuarta y tercera en equilibrada conjunción con los grados conjuntos.



1.3.6.1. Forma y secciones.

La forma del presente galop es ternaria: **Introducción A B A' Coda**.

Introducción	Compás 1 – 4 = 4.
Es elaborado exclusivamente con el material musical de la parte B del Theme, es decir, con el <i>animato ben ritmico</i> . De inmediato un ambiente de confianza, arrojo y fortaleza, queda patentado.	

A	C. 5 – 14 = 10
Compases	Descripción
5 – 8 = 4	Repetición textual de los 4 compases anteriores
9 – 12 = 4	Consecuente
13 – 14 = 2	Articulador.

B	C. 15 – 27 = 13
Compases	Descripción
15 – 18 = 4	Presentación del tema 2
19 – 26 = 8	Repetición del segundo tema, una octava abajo. Se utiliza para desarrollar el discurso.
27 = 1	Articulador

A'	C. 28 – 39 = 12
Compases	Descripción
28 – 31 = 4	Reexposición del tema principal
32 – 35 = 4	Tema 3, construido con el material melódico del primer articulador
36 – 39 = 4	Reprisa. Evocación del tema 2 que redondea las ideas del discurso

Coda: C. 40 – 49 = 10.
Es caracterizada por un pedal cuyo dibujo melódico describe los saltos de cuarta justa del bajo (mi – la). Sus cualidades melódicas y funcionales rememoran su antecedente directo: la coda de la marcha del Dragón amarillo.

Entonaciones de los Temas 1 y 2

Tema 1

Tema 2

Dibujos del Tema 3 y la coda

Tema 3

coda

1.3.7. Var. 5: Nocturne *Silk Screen*.

En la música italiana del siglo XVIII este término era empleado con frecuencia para denominar algunas obras. Sin embargo, como composición específica, el antecedente más importante se encuentra en John Field, siendo éste el primero en aplicar la palabra para referirse a sus 18 piezas para piano (escritas entre 1813 y 1835), integrándolo en la esfera musical de Francia. “La escritura es claramente idiomática, explotando los sonidos disponibles en los pianos más nuevos; el sustento del pedal, en particular, facultó a Field para expandir el rango armónico de los patrones de acompañamiento más allá del bajo de Alberti”.¹²

Posteriormente Chopin consolidó su forma mediante sus 21 nocturnos, allanando, además, el camino para los *impromptu*, las baladas, las canciones sin palabras, etcétera.

Actualmente los nocturnos suelen ser piezas que invitan a la introspección o la meditación, sobresalientes por su lirismo efusivo, sus atmósferas calmadas, y por la tendencia a explorar diversos estados de ánimo como la melancolía, la contemplación y la exaltación de la nobleza.

1.3.7.1. Descripción.

Escrito en un compás de 4/4, mismo que es conservado hasta el final, se elabora uno de los discursos más enigmáticos e inquietantes de toda la obra. Es con esta variación que Koshkin manifiesta su dominio del lenguaje contemplativo.

Acompañando la línea melódica suceden una serie de acordes, cuyas sonoridades reminiscentes del exotismo impresionista, se acumulan en el ambiente para crear una atmósfera hipnótica y tenebrosa.

De manera sucinta: La nota nuclear gravitatoria es si. El valor rítmico principal está representado por el cuarto y el secundario por los octavos y por el medio, dependiendo de la parte.

La textura es homofónica. **A B Puente C coda** integran las partes de su forma ternaria.

¹² Sadie, Stanley. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Mac Milan Publishers Limited, London 1980. Vol. 13, p. 258.

Mostrario de texturas

10 Fragmento de **A**

25 Fragmento de **B**

38 Fragmento del **Puente**

50 Fragmento de **C**

1.3.7.2. Secciones.

A	C. 1 – 22 = 22
Sección melódica	
El manejo y desarrollo del material musical, en comparación con las otras 3 partes, es el más convencional: Una línea melódica acompañada mediante acordes de 3 notas. Por lo tanto, se maneja una armonización a 4 voces. Las frases obedecen una dialéctica sencilla de antecedente – consecuente. El contenido narrativo es sumamente expresivo; de hecho, esta es la parte más lírica del nocturno.	

Compases	Función
1 – 9 = 9	Antecedente
10 – 17 = 8	Consecuente
18 – 22 = 5	Reprisa, conclusión de A

B	C. 23 – 38 = 16
Sección misteriosa	
<p>El discurso en esta parte se lleva a cabo entre dos voces únicamente: Bajo y soprano. El primero realiza el soporte armónico mientras la voz superior entona una línea melódica que se caracteriza por estar constituida exclusivamente por armónicos artificiales y naturales. La narrativa destaca por su talante misterioso, oscuro y siniestro. El acorde de do con séptima mayor de los 3 penúltimos compases, es el único lapso de luminosidad en esta sección. Al llegar al último compás se retorna inmediato a la inquietante oscuridad que identifica a esta variación.</p>	

Compases	Función
23 – 26 = 4	Introducción
27 – 32 = 6	Desarrollo
33 – 38 = 6	Conclusión

Puente	C. 38 – 45 = 8
Sección de transición	
<p>Presenta un pedal, el cual, con una articulación armónica desemboca en la parte C. La primera impresión que nos trasmite esta parte, es la de tratarse de un puente, solamente. Sin embargo, la carga emotiva y en la intensidad dramática de los acordes constata que se trata de una zona concomitante del discurso. Está elaborada por una progresión acordal a 4 voces que sucede sobre un pedal en la soprano; dicha base, generada en su totalidad por el armónico de la nota si, posee un poder hipnótico impresionante. Sus vibraciones acaban por impregnar la atmósfera, abarcándola por completo. El misterioso efecto de este tipo de ostinato es ansiógeno. Con una carga inexplicable de tensión, irónicamente nos atrapa a la vez que nos desespera; intranquiliza e incomoda pero, al mismo tiempo, seduce, cautiva, copta.</p>	

C	C. 46 – 56 = 11
Sección tenebrosa	
<p>Resultado lógico e inevitable de la parte anterior, ahora el pedal es fortalecido al duplicarse el bajo, mientras unas entonaciones macabras ocurren en la voz media del tenor que ahora se incorpora a la disertación, potenciando el desconcierto y la ambigüedad. Es precisamente esta incertidumbre melódica, sumada a la ansiedad del doble pedal, el elemento idóneo para completar el conjuro musical que habrá de transportarnos hacia un inquietante plano ignoto, en lo más recóndito del inconsciente.</p>	

Compases	Función
46 – 49 = 4	Antecedente
50 – 53 = 4	Consecuente
53 – 56 = 4	Conclusión

Coda	C. 57 – 61 + 1 (de la toccata) = 6
De naturaleza semejante a la coda de la primera variación. Esta sección es responsable de frenar el ímpetu acumulado durante el nocturno, permitiendo la reincorporación del individuo, después de semejante travesía suprarrealista, para poder avanzar en la composición. Esta coda es además un articulador con la variación siguiente. Ambas se encuentran vinculadas tan fuertemente que es difícil precisar si los últimos 2 compases pertenecen a la toccata o si el primer compás es propiedad del nocturno.	

1.3.8. Var. 6: Toccata *Fox – Werewolf*.

La toccata es un tipo de composición que debe su existencia a los distintos caminos que siguió la música durante el Barroco como resultado de las inquietudes expresivas, el estricto control que había sobre las danzas existentes y el impulso improvisatorio para proceder hacia las variaciones sobre los temas, las canciones populares, las arias y las melodías. Lo que se logró fue que, junto con la música para ser cantada y para ser danzada, existiera también ahora la música para ser tocada. Es precisamente de esta especialización que se adopta el término.

“La palabra toccata sugiere el toque sobre el diapasón del laúd o de un instrumento similar, si bien toccare era también utilizado para significar el puntear de los dedos y el pulsar las teclas de un instrumento de teclado”.¹³

Formas similares que surgieron de ésta emancipación musical fueron el preludeo, el ricercare, la fantasía y la intonazione.

Posteriormente (al rededor del siglo XVI) los compositores para instrumentos de teclado se adueñaron de la toccata; fue trabajada y pulida hasta quedar con las características que le identificarían perennemente: pasajes virtuosos, profusión de escalas, grupetos, trinos y demás adornos, energía, velocidad y demanda de una formidable habilidad para su ejecución musical.

1.3.8.1. Descripción.

Esta composición se ha diseñado de tal modo que, una vez que nos hemos sumergido en ella y nos impregnamos de su contenido, conduce a través de una “montaña rusa” prolija en curvas, declives pronunciados y caminos caprichosos y convexos.

Inicia en un compás de 4/4 y durante su desarrollo echa mano del 5/4 y 6/4 para clarificar los fraseos.

¹³ Claude V. Palisca. La música del Barroco. Ed. Víctor Leru S. A. 1978. p. 113.

Motivos rítmicos



Tanto las entonaciones como la velocidad y los *fff* imprimen una energía que entusiasma y una emotividad que inquieta; los sentidos son exaltados hasta el punto del agotamiento.

Los giros de las fuerzas tonales transitan por las siguientes alturas: inician gravitando sobre si natural, se dirigen hacia región de la y concluyen sobre la de mi.

1.3.8.2. Forma y secciones.

Su forma es binaria compuesta:

Introducción.			
A		B	
a	b	c	d
Ágil, impetuoso, virtuoso y dinámico.		Pesado, enérgico, intenso, beligerante, tosco.	

Introducción	C. 1 – 10 = 10
<p>No es una obertura en el sentido convencional de exponer los motivos melódicos y demás materiales por desarrollar; más bien se trata del núcleo de origen que habrá de potenciar el flujo energético de la composición. Su función es la de prepararnos, cautivarnos y ubicarnos dentro de la tétrica y violenta atmósfera que está a punto de colmar el recinto. Una útil imagen para este segmento: piénsese las hélices de un avión, o las aspas de un ventilador, durante los primeros segundos en que comienzan a rotar y cobrar fuerza.</p>	

Textura de A



A	C. 11 – 47 = 37
“El Hombre”	

a	11 – 27 = 17
Sección vertiginosa	
Compases	Descripción
11 – 15	Introducción de a
16 – 20	Ascenso al clímax de la sección
21 – 23	Curvatura descendente del clímax
24 – 27	Conclusión y condensador de la energía hacia la parte siguiente

Articulador de las secciones	Compás 28
Pertenece equitativamente a ambas partes porque es el resultado lógico de la inercia de la potencia con la que se ha concluido a , pero su elaboración emplea el código de secuencias propio de b .	

b	29 – 44 = 16
Sección de secuencias	
Compases	Descripción
29	Introducción de b
30 – 33	Primera secuencia
34 – 35	Articulador
36 – 39	Segunda secuencia
40 – 44	Tercera secuencia

Puente	Compases 45 – 47 = 3
Concluye con A y canaliza las efusiones de poder hacia B	

Textura de B

The musical score for 'Textura de B' consists of two systems. The first system begins at measure 51 and the second at measure 72. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex texture with multiple voices and dynamic markings like 'f'.

B	C. 48 – 78 = 31
“La Bestia”	

c	48 – 64 = 17
Sección dramática: el gran crescendo	
Compases	Descripción
48	Introducción
49 – 51	Antecedente
52 – 55	Consecuente
56 – 59	Antecedente 2
60 – 62	Consecuente 2 y clímax de la toccata

d	65 – 78 = 14
Sección pesante: el gran declive	
Compases	Descripción
65 – 68	Antecedente
68 – 71	Consecuente
71 – 75	Antecedente 2
75 – 78	Consecuente 2 y conclusión final

1.3.9. Finale: *Nephrite Emperor*.

A

Adagio misterioso
pizz. sempre

B

Esta variación está formada por 3 elementos que son exclusivos de ella, y se encuentran presentes de principio a fin:

- Basso ostinato. Integrado por un pedal de la nota la índice 3, bordeado con su dominante inferior y superior.
- Mutis. Todos los sonidos se emiten con sordina.
- Las entonaciones se mueven sobre la escala pentatónica de la.

Su forma es binaria simple: **A B coda**

En la parte **A** predomina el motivo rítmico 1. La melodía es siempre emitida en pizzicato y acompañada por el basso ostinato 1. La construcción de su dibujo se logra del equilibrio de grados conjuntos con saltos de tercera y cromatismos.

Respecto a la parte **B** advertimos que es el complemento de su antecesor y que contrasta éste. Su melodía se hace acompañar del basso ostinato 2 mientras que el motivo rítmico 2 es ahora el preponderante. El dibujo melódico se mueve principalmente sobre la triada de la Mayor aprovechando algunas segundas de paso.

The image displays four musical staves. The top two staves show rhythmic motifs: 'Motivo rítmico 1' consists of a sequence of quarter notes, and 'Motivo rítmico 2' consists of a sequence of eighth notes. The bottom two staves show bass ostinatos: 'Basso ostinato 1' features a repeating pattern of quarter notes, and 'Basso ostinato 2' features a repeating pattern of quarter notes with a different intervallic structure.

Otro rasgo distintivo de la melodía en esta parte es que los sonidos de la soprano resultan del armónico producido con la mano izquierda mediante el tapping en la cuerda prima mientras ésta es tapada con una sordina hecha por la mano derecha. Es esta una interesante e innovadora propuesta técnica.

1.3.9.1. Secciones.

A	1 – 20 = 20
Compases	Función
1 – 2 = 2	Introducción – Ostinato
3 – 9 = 7	Desarrollo de la primera línea melódica.
10 – 15 = 6	Desarrollo de la segunda melodía. Inestabilidad del acorde que oscila entre Mayor y menor
16 – 20 = 5	Tercer desarrollo melódico.

B	21 – 36 = 16
Compases	Función
21 – 24 = 4	Antecedente
25 – 28 = 4	Consecuente
29 – 32 = 4	Repetición del antecedente acompañado por unas cuartas paralelas
33 – 36 = 4	Repetición del consecuente acompañado por cuartas paralelas

coda	37 – 42 = 6
Compases	Descripción
37 – 39 = 3	Mediante un gliss. que parte desde mi 5 (cuerda 1 al aire) hasta la 7 se dibuja una cadencia V – I
40 – 42 = 3	Reiteración del acorde de tónica mientras se va frenando el movimiento pendular del basso ostinato

1.4. Propuesta de solución a problemas técnicos.

1.4.1. Theme.

Técnicamente no nos encontramos ante una pieza complicada; el reto radica en conducir cada voz con claridad, ligar las sonoridades acordales con éxito y hacerla contrastante y expresiva. En el inicio hay que tocar todo a tempo para retener bien la medida de las notas y el sentido de los fraseos. Solo después de esto, recomiendo hacer la agógica.

En el primer tiempo del segundo compás aparece un silencio de cuarto. Esta es una excelente oportunidad para lo que yo llamo “dilución del sonido”: apáguese gentilmente con la yema de la mano derecha las notas justo cuando se llegue a dicho punto. Una variante puede hacerse en el último acorde del mismo compás, para recalcar tanto el staccato como la respiración, si se apaga a tempo con el dedo 4 de la mano izquierda. De este modo se obtiene un silencio más rítmico. En cambio, el silencio del compás 3 debe irrumpir con notoriedad, siendo producido con el dorso de la mano derecha. Tómense estos casos como muestra para las ocasiones similares venideras.

Por último, hay que mecanizar los saltos que hace la mano izquierda al encontrarse en la sección que va del compás 9 al 13. Esto se debe a que los constantes desplazamientos que deben hacerse ponen en riesgo la continuidad de la sonoridad de la cuerda 1, que debe permanecer durante todo el pasaje en cuestión.

1.4.2. Var. 1: March *The Yellow Paper Dragon*.

Cuando nos encontramos interpretando piezas de naturaleza bailable, es medular poseer un control absoluto del pulso y el ritmo. Por lo tanto es indispensable que sean abordadas empleando, siempre, el metrónomo. En la presente marcha, además, aparece un interesante juego de valores métricos: se combina el tresillo con el octavo con puntillo; la razón de dichos valores es crear un efecto contrastante, por lo que no deben confundirse al frasear la melodía. La estrategia para diferenciar estos motivos rítmicos es conservar en la mente, durante toda la marcha, la imagen de los 4 dieciseisavos que componen cada tiempo. Hay que hacer todas las veces que se requieran hasta que se haya interiorizado por completo la diferenciación en cuestión. Esta estrategia nos permitirá, además, conducir con exactitud el primer octavo hacia el último, dentro de cada uno de los cuartos, y mantener un pulso homogéneo que transmita la característica sensación angulosa y cuadrada que poseen las marchas, es decir, conferirle una identidad a la variación.

Dado que la línea melódica se basa en ligados profusos es menester encontrarse en posesión de una mano izquierda vigorosa e infalible, pues de lo contrario se corre el riesgo de atajar o ensuciar las entonaciones del canto. Recomiendo ejercitarse, intercalando el repaso de los estudios XIII, XIV y XX de Leo Brouwer y III y X de Heitor Villa-Lobos.

A continuación propongo una digitación que ayuda a resolver el conflicto en la mano derecha inherente al pasaje, y que puede aplicarse secuencialmente a lo largo del mismo hasta concluirlo:

The image shows a musical score for a piano piece. It is in treble clef, 3/4 time, and starts at measure 33. The melody consists of eighth notes and triplets. Fingerings are indicated with letters 'a', 'i', 'm', and 'p'. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). Performance instructions include 'marcato' and 'C VII'.

Para el final de la marcha: si se estudia la emisión de los armónicos artificiales con el dedo meñique se notara que, debido a la distancia de por medio entre este dedo y el pulgar, se obtiene un mayor dominio y comodidad.

1.4.3. Var. 2: Valse *Bamboo Umbrella*.

Más que un movimiento virtuosamente rápido se trata de uno liviano y ágil. Solo existe un pasaje que debe tocarse considerablemente rápido, y es el del *Presto*, que está comprendido entre los compases 79 – 82. Por tal motivo, la máxima velocidad que logremos obtener en dicha zona será la que determine el tempo en que habrá de ejecutarse el resto de la danza. La lógica detrás de esta decisión es sencilla: de este modo podremos mantener el control todo el tiempo, se enfatizará y lucirá más el *Presto*, y se evitarán riesgos innecesarios en el mismo.

Otro de los pasajes más demandantes técnicamente es el ubicado, precisamente, en el momento del clímax. Esto se debe a que hay que hacer uso de la cejilla con el dedo índice de la mano izquierda mientras nos desplazamos de la zona aguda de la guitarra hasta los primeros trastes, es decir, mientras realizamos un desplazamiento descendente. Además, todo lo anterior debe ocurrir a tempo. En resumen, nos enfrentamos a 4 retos técnicos conglomerados:

- 1) El desgaste físico que nos exigen los pasajes climáticos, debido al volumen, la intención y el grado de expresividad que demandan.
- 2) La ejecución consecutiva de varios acordes con cejilla.
- 3) El desplazamiento descendente que es, en la guitarra, el de mayor dificultad.
- 4) La agilidad con la que exige este vals realizar el pasaje.

Ya que hemos dado cuenta de todo lo anterior, podemos concentrarnos en resolver cada uno de los aspectos de modo individual para, posteriormente, integrarlos de manera progresiva hasta adquirir el dominio del pasaje en su totalidad. La velocidad, como siempre, será el último rubro en abordarse. El estudio VI de Heitor Villa-Lobos es un excelente complemento para nuestra estrategia de trabajo.

Por último, como si estuviésemos mecanizando y asimilando los pasos necesarios para presentarse en un salón y bailar un vals, hay que memorizar e interiorizar las posiciones que habremos de emplear durante esta variación; en otras palabras, hay que elaborar una “coreografía de las manos”, para lograr que nuestros dedos bailen con las cuerdas deslizándose sobre el diapason. Si conseguimos asir y adueñarnos de semejante imagen, nuestro discurso resultará más fluido, natural, e inclusive, lúdico. Podremos proyectar, por lo tanto, la deliciosa sensación que regala la inercia del vaivén de las notas.

1.4.4. Var. 3: Sarabande *Sphere Inside Sphere*.

Durante los pasajes lentos y contemplativos es menester cuidar la precisión y pureza en los ataques, procurando obtener el mejor sonido que nos sea posible: limpio, claro y cristalino. Este criterio se aplica, principalmente durante las partes **A** y **B**. Como ambas partes se desarrollan dentro del ámbito que va del *pp* al *mp* un peculiar reto se nos presenta: conseguir la sonoridad exacta capaz de permanecer firme y contundente para atrapar y conservar la atención del público sustentando la carga emotiva inherente al discurso, sin salirse del rango dinámico al que pertenece.

Estas dos áreas de la danza lucen muy bien si se decoran explorando el sul tasto, el pulpé y el sonido de la yema. Además, obtendremos un mejor legato si anticipamos nuestros ataques valiéndonos del planting.

Otro de los retos inherentes a los pasajes lentos radica en lograr conservar la sonoridad de los acordes y las melodías. A diferencia de los instrumentos de cuerda frotada, por ejemplo, que pueden mantener durante intervalos de tiempo muy largos un sonido con una sola emisión mediante arcadas pronunciadas, en la guitarra esto resulta

imposible con un ataque de tañido común. Por lo tanto, se acude a otras técnicas: los rasgueos, el dedillo, el trémolo y el vibrato. Es precisamente este último el recurso idóneo para prolongar la duración de las notas en las composiciones de este tipo.

Cuando nos encontremos en la parte C nos veremos en la necesidad de construir acordes que utilizan la ceja del índice de la mano izquierda. Esto implica un desgaste físico extra, por lo que conviene distribuir inteligentemente nuestra energía para poder rendir con eficacia hasta el final. En cada ocasión que lo propicie, hay que descansar el dedo en cuestión; por ejemplo, mientras nos desplazamos sobre el diapasón, o aprovechando cuando llega el turno de la voz que hace el contrapunto (sistema inferior, cuarta cuerda).

A grandes rasgos, hay que servirse de todas las oportunidades que nos ofrezcan sustituir la ceja por aquellas digitaciones que prescindan de ella, siempre y cuando, sea respetada la idea musical con su fraseo, articulación, etcétera.

Soluciones para la ceja

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system starts at measure 16 and includes annotations: 'Punto estratégico para descansar' (strategic point to rest) and 'Sustituir ceja por digitación' (replace index finger with fingering). It shows a sequence of chords (CII) with specific fingerings and rests. The second system starts at measure 25 and includes annotations: 'Aprovechar y descansar' (take advantage and rest), 'Punto de descanso' (rest point), and 'Punto de descanso' (rest point). It shows a sequence of chords (CII, CIII, CIII, CVI) with specific fingerings and rests. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

1.4.5. Var. 4: Galop *Red Hiroglyph's Dance*.

Esta danza debe ser ejecutada de manera graciosa, ágil y fluida. Sin embargo, posee cierto grado de dificultad técnica para ambas manos, pues constantemente se transita por diversas posiciones sobre, por lo menos, 10 cuádruplos del diapasón, y la melodía es dibujada a lo largo de más de 3 cuerdas. Por lo tanto, es menester que queden registradas en los distintos estratos de la memoria (visual, auditiva, muscular), todas y cada una de las digitaciones. Asimismo, habrá que estudiar muy lento. La velocidad será el último de los objetivos. Tiene preferencia una interpretación hilada, clara y precisa, que una muy rápida pero sucia y accidentada.

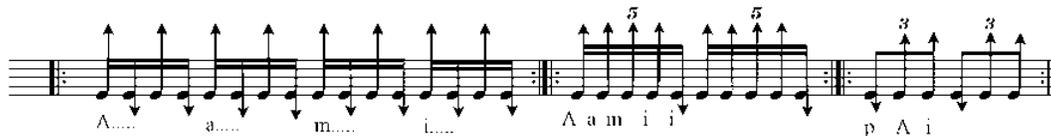
Se utiliza como elemento contrastante la combinación de los valores de octavo con puntillo y el tresillo, de modo similar a la primera variación. La táctica para dominar este recurso será, por lo tanto, aquella que anteriormente hemos utilizado: conservar en la mente la sensación e imagen de los 4 dieciseisavos fundamentales.

Otro reto técnico recurrente lo encontramos en la parte **B**, en donde, al igual que en la tercera variación, se presenta una demanda alta del empleo de la cejilla. En esta ocasión, se suman la fatiga del constante desplazamiento de la mano izquierda y el del comentado recurso de la barra. Por eso, se debe tener cuidado en la distribución del esfuerzo, que nos permita rendir en estos pasajes y llegar en condiciones adecuadas al final, de tal suerte que, se evite dar la impresión de que urge terminar la danza para recabar fuerza.

1.4.6. Var. 5: Nocturne *Silk Screen*.

El recurso preponderante en esta variación es indiscutiblemente el armónico artificial. Como ya hemos comentado, el peculiar color que posee y la libertad de movimiento que ofrece su distancia del dedo pulgar, hacen del meñique mi dedo predilecto para efectuar esta técnica de ataque. Una estrategia para obtener el control sobre este dedo es fortalecerlo mediante rasgueos. Particularmente la técnica del flamenco resulta conveniente en este tópico.

Fórmulas de rasgueo



Además de ser misteriosa y oscura, esta es una pieza muy elegante y refinada. Es menester la pulcritud en el desempeño de ambas manos: la derecha en el momento de producir los sonidos y de apagar las cuerdas; la izquierda, en la precisión y limpieza para situarse en donde le corresponde. Como sucedió durante el **Theme**, una vez más los silencios juegan un papel medular creando contrastes y apuntalando la expresividad del diálogo. En el compás 2 se deben apagar las cuerdas 5, 4 y 3 de manera simultánea con el cuerpo del dedo pulgar, y también al mismo tiempo, se emite la nota de la melodía en la cuerda 2 con el dedo medio. Esta técnica puede emplearse de manera similar en los compases 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12 y 13. Un caso similar se suscita en el compás 14 en el que, para delinear la línea melódica, se deben apagar haciendo planting (usando los dedos p i a), las demás cuerdas.

Los silencios no son hechos exclusivamente con la mano derecha. En los primeros compases de la parte **B**, por ejemplo, se debe apagar sutilmente con la mano izquierda las cuerdas superiores para destacar la sonoridad del bajo.



Si partimos del traste XII de la guitarra y dibujamos un eje imaginario para alinear nuestro rostro exactamente con este punto obtendremos una visión panóptica que nos será muy útil para el momento en que hayamos llegado a la parte C.

El panoptismo nos permitirá contemplar y monitorear sincrónicamente las manos izquierda y derecha. Podrá cuidarse la posición de la diestra para que acierte invariablemente en el traste XIX y produzca como es debido el pedal de armónicos; y la izquierda, durante su incesante cambio de digitaciones, que se utilizan para precisar las alturas de la melodía.

1.4.7. Var. 6: Toccata Fox – Werewolf.

Durante esta pieza se mantiene un movimiento incesante de ambas manos mientras realizan un sin número de escalas, ligados, acordes, trinos, adornos y demás figuras y desplazamientos complicados a una velocidad elevada. Demanda una capacidad de concentración y una condición física excepcionales. Por lo tanto, es muy importante estudiar con mucha calma, lentitud y conciencia, todas y cada una de las secciones, y a la larga, la toccata en su totalidad. El estudio lento de principio a fin y razonando cuidadosamente la trayectoria que siguen las manos sobre la guitarra nos conducirá a conquistar el control total de la obra.

Es favorable valernos de todos aquellos pasajes que utilizan cuerdas al aire en sus digitaciones, para descansar la mano izquierda y recuperarnos del esfuerzo. Además, las cuerdas al aire facilitan los desplazamientos y mejoran el legato del discurso. También beneficia apoyarnos en las cadencias y al final de las frases para efectuar nuestro reposo.

El pulgar, el planting y la figueta son herramientas de gran utilidad en la resolución de estos pasajes virtuosos y veloces. Para adquirir el dominio de la figueta hay que estudiarla con frecuencia y en sus distintas digitaciones: p i, p m y p a. De igual manera, la practica regular de las escalas, en sus tres variantes predominantes: i m, i a, m a, nos redituará con una precisión mayor al momento de tocar.

Sección dramática

Cuidar que no suenen todas las notas en staccato:
ejemplo de pasaje mal ejecutado

Así es como debe sonar:
melodía legato y acompañamiento staccato

Hacer esta nota en la quinta cuerda para que la sexta vibre por simpatía y enriquezca el cuerpo sonoro del final

Hay que ser muy cuidadosos cuando nos encontremos en la sección dramática de la parte **B**. La inercia nos empuja al error de mezclar la dinámica de los dos sistemas; a parte de que, verdaderamente es un pasaje muy difícil que exige una concentración y un control sobresalientes. Sin embargo, debe hacerse: no mezclar el legato de la melodía con el staccato del acompañamiento. Ayuda pensar todo el tiempo en el dedo anular que es quien tañe la melodía. También, estudiar cada estrato por separado.

Otro reto propio de este pasaje es hacer que la melodía destaque de entre la madeja estridente de sonidos que se condensa a lo largo del mismo.

La intensa carga expresiva de esta pieza tiende a acelerar el pulso, exaltar las emociones y encender las pasiones. Esto nos pone en riesgo de ser invadidos por la ansiedad, sobreexcitarnos y perder el control. Hay que tener esto siempre muy presente de modo que no nos permitamos ser rebasados por nuestro entusiasmo ni por el poder de la obra. Como si montáramos un salvaje y poderoso corcel: indómito, orgulloso y rebelde, pero siempre bajo nuestro dominio. De esta manera operan las obras musicales; de este modo, la naturaleza misma del hombre.

1.4.8. Finale: *Nephrite Emperor*.

Esta pieza inicia inmediatamente con todas las notas emitidas bajo el efecto de sordina. No hay momento alguno para hacer pruebas de sonido y el intervalo de tiempo que existe entre esta variación y la toccata es mínimo. Por eso, el músico debe aprestar las manos y tenerlas listas exactamente en las posiciones correspondientes que permiten realizar sendos efectos: la izquierda en el primer cuádruplo para precisar las alturas de la melodía; la derecha inclinada sobre el puente y rozando las cuerdas con la cantidad de fuerza exacta para el pizzicato de las notas. El dedo meñique de dicha mano sirve como referencia para conseguir el sonido en cuestión: se extiende separándolo del resto de los dedos y se coloca de manera paralela a la línea que delimita el final del puente. De este modo, podemos empezar la última variación con la certeza de que conseguiremos el sonido que deseamos, pues contamos con el apoyo visual y táctil para tal fin.

Respecto al basso ostinato: del mismo modo en que soportamos y vencimos la ansiedad que nos ocasionaba el dinamismo y el ímpetu de la toccata, el movimiento pendular del pedal resulta ansiógeno, por lo que debemos mantener el control de principio a fin y lograr una estabilidad perfecta en el pulso.

Por último, para conseguir llegar a la nota la índice 7 que pide Koshkin en el compás 39, hay que pisar con la mano izquierda la primera cuerda en el centro de la roseta justo al terminar de hacer el glissando.

Explicación del pentagrama triplicado

Notas reales de la melodía

Referencia para la mano izquierda, ubicación en el diapasón

Basso ostinato

Toda esta línea melódica se emite haciendo tapping con la mano izquierda

Toda la línea del bajo se emite tañendo con el pulgar de la mano derecha

1.5. Propuesta Interpretativa.

En el discurso de *La Torre de Porcelana* continúa vigente la incorporación de los elementos de la tradición de la música programática rusa; estos mismos son enriquecidos con la amplia gama de recursos y efectos que ofrece el siglo XX.

Koshkin nos orienta mediante los títulos de las variaciones para que podamos, como interpretes, ubicarnos en el papel adecuado y disponer del ánimo pertinente, con el fin de mejorar la comunicación de las ideas que ha plasmado en esta obra.

Esto se evidencia desde el título: Torre = Construcción, estructura, composición. Porcelana = China, evocación de sendas atmósferas y demás imágenes votivas a tal cultura e idiosincrasia.

Es decir, que se trata de una obra musical inspirada en la cultura china y por lo tanto, es de esperarse encontrar elementos identitarios y folclóricos de esta civilización.

Si a lo largo de la obra se realiza una analogía semejante con cada danza, se contará con el punto de partida, con base en un referente específico, que nos ayudará a alimentar la imaginación y, a la vez, nutrir la interpretación con las ideas resultantes.

En un nivel personal y subjetivo, me gusta concebir a *La Torre de Porcelana* como una agradable travesía auditiva y sensorial por el antiguo teatro chino.

1.5.1. Theme.

Como de aquí habrá de partir el material fundamental del resto de la obra, es muy importante que la armonía y la línea melódica se exhiban con absoluta claridad.

Otro aspecto de suma importancia es el contraste entre sus dos partes. Las cualidades del lento maestoso son la densidad, el misterio, la oscuridad, la incertidumbre propia de un paisaje brumoso, como un bosque cubierto por la neblina de la madrugada. Sugiero un sonido suave y velado producido mediante el predominio de las yemas sobre las uñas y ubicado en la región del sul tasto. En cambio, el animato ben ritmico es luz y energía, como la angulosidad de una filosa navaja; por lo cual, sul ponticelo y forte; un brillante sonido de uñas y una interpretación dinámica, son lo propio.

Mientras que la sección **A** puede ser extremadamente rubateada, ya que lo primordial es el efecto atmosférico que se busca, la sección **B** debe ser ejecutada con una escrupulosa precisión rítmica, y únicamente en el ritardando del final se contará con holgura en el tempo. La codeta, por lo tanto será muy elástica, casi sin medida. Habrá que dejar que los sonidos se disuelvan en el espacio.

No hay que confundir la interpretación de aquellos acordes que aparecen indicados con una articulación punteada de staccato. En este contexto, más que reducir su duración, deben ser resaltados.

Los silencios forman parte medular de la dinámica. Deben efectuarse creando tensión e incertidumbre en el auditorio. Particularmente inquietante resulta el silencio de cuarto que antecede a la parte **B**. Se puede prolongar dicha pausa para elevar el desconcierto, y por consiguiente, el interés.

1.5.2. Var. 1: March *The Yellow Paper Dragon*.

Al principio del discurso interactúan dos planos musicales que hay que diferenciar: la melodía que es la insignia de la marcha, la identidad, el rostro; el acompañamiento, que equivale al resto del cuerpo, el sustento. Ahora bien, si atendemos a las pistas que Koshkin nos ha dejado en el título, la marcha del dragón amarillo de papel nos remitirá a uno de los concurridos desfiles típicos de la cultura china, en donde podremos ver a esta fantástica criatura transitando por las calles con sendo séquito de virtuosos acróbatas. Siguiendo con esta serie de analogías, la melodía equivale, entonces, a la aparición de un acróbata haciendo alarde de las artes marciales que domina, mientras que el acompañamiento representa al Dragón que le sigue de cerca los pasos, aproximándose taciturno, orgulloso y majestuosos (acordes staccato). De lo anterior se concluye el siguiente plan de agógica: melodía = *f*, armonía = *p* y crescendo.

Esto será verdad desde el principio hasta el compás 16, que es cuando las fuerzas se han igualado, y por lo tanto, es momento de proceder acorde a la agógica de la partitura. Sin embargo, si se tiene en consideración esta idea del Dragón y sus acróbatas, aún después del momento en que las fuerzas han sido emparejadas, se potenciarán nuestra creatividad y capacidad de improvisar y se obtendrán agradables y sorprendentes resultados.

En esta variación se requiere de carácter, energía y presencia. Demanda el uso de contrastes extremos, impactantes y sorprendidos. La velocidad y el virtuosismo pertenecen a un plano secundario, al igual que el empleo de un sonido puro, bello o cristalino. No estoy sugiriendo que se descuide claridad y la precisión en el desempeño, si no que puntualizo las cualidades más convenientes para una interpretación adecuada y congruente con el estilo. Dentro de este contexto tienen más peso la intención y la expresividad de los ataques que la misma integridad del sonido.

Compás 37 = Clímax. Mismo que debe ser preparado desde el compás 32.

Compases 45 – 53 = Ben marcato il basso. El Dragón ha llegado hasta el sitio en el que nos habíamos ubicado para contemplar el desfile. Está presente y delante de nosotros. La ejecución debe ser aún más enérgica y decidida; proponerse hacer que el público perciba con asombro la emoción de tener el artificio monumental ante sí.

Compases 54 – 61 = Bajo sul tasto. El Dragón se aleja para proseguir con su peregrinación. Esta parte es bastante delicada pues exige cuidar la calidad de nuestro disminuyendo: nunca debe sentirse que languidece, o que pierde fuerza; más bien, debe darse la impresión de que el desfile transita y se aleja, continuando su espectáculo varias calles a delante. Este efecto puede dramatizarse si se efectúa un ataque *pulpé* sul tasto, mucho vibrato en las últimas notas de los compases 60 y 61.

1.5.3. Var. 2: Valse *Bamboo Umbrella*.

Nuestro discurso debe ser ágil, elegante, gracioso y amable. La finalidad es confirmar el contraste existente entre esta y la variación anterior. De igual manera, las partes **A** y **B** deben resaltar entre sí, enfocándonos en las características específicas que poseen: el discurso elegante, coqueto, agradable, e incluso, confortante, es lo que caracteriza a la primera parte. Para la parte **B**, en cambio, hay que emplear una mayor efusividad en los ataques. Los sonidos aquí están cargados de un júbilo e ímpetu mayores. El clímax del compás 65, por ejemplo, debe prepararse desde el compás 61 haciendo un uso inteligente del staccato y del crescendo de modo que se sienta que el haber alcanzado este punto nos hace estallar de emoción.

Como ya señalé en el análisis estructural, la sección **c'** se enlaza con la **a** mediante un puente de 4 compases. Conviene hacer una respiración un poco prolongada antes de regresar al *tema elegante*, no solo para desconcertar a nuestro auditorio, si no también, para ayudar a frenar la gran carga de energía que hemos acumulado con la suma de los movimientos pendulares del vals.

Dado que esta música, aun siendo programática, no está basada o representa un texto en específico, lo único que limita a los personajes, escenarios, situaciones o paisajes que pueden evocarse, es la imaginación y creatividad de cada intérprete. Nuestros referentes subjetivos pueden ir desde la sensual imagen de una dama distinguida de china (el equivalente a una Geisha japonesa) que, ataviada elegantemente con un ostentoso traje tradicional semejante al kimono, va recorriendo un fastuoso salón; hasta una docena de bailarinas orientales portando exóticas sedas y realizando coreografías surrealistas mientras se contonean hipnotizadas por los sonidos de nuestro mágico vals.

Incluso, podemos ser los protagonistas de la fantasía de modo que nos situemos dentro de un teatro chino antiguo decorado por biombos y sombrillas de la célebre y resistente madera, presenciando un espectáculo de diestros acróbatas que realizan asombrosos giros en el aire y malabarismos difícilísimos con sais, kendos y katanas; o penetrando un ancestral y misterioso bosque hecho completamente de extraños bambúes que dibujan caprichosas figuras oníricas. ¡Qué agradable sería descubrir que de pronto estamos recorriendo unos límpidos campos orientales mientras nos protegemos del sol con una graciosa sombrilla de bambú!

1.5.4. Var. 3: Sarabande *Sphere Inside Sphere*.

Para empezar, hay que asimilar cabalmente las correspondencias de los símbolos musicales y los elementos físicos (expuestos con detalle en el 1.3.4.1) de modo que podamos emplearles a nuestro beneficio. Si realizamos un crescendo estamos, al mismo tiempo, visualizando las energías rotatorias en aceleración, por ejemplo.

Sin embargo, no hay que incurrir en el error de limitarse a la estéril traducción de correspondencias simbólicas para terminar produciendo sonidos sin sentido y automáticamente. Contémplese ante todo momento, y por encima de cualquier analogía y consideración, el existente discurso musical. Concentrémonos en su lógica y sentido. De hecho, en la sarabanda encontramos algunas de las líneas melódicas más hermosas de toda la obra.

La cúspide del trabajo compositivo en el presente caso, se debe al perfecto equilibrio obtenido, entre la descripción de un fenómeno mecánico mediante el código de los sonidos, y el empleo simultáneo de éste para elaborar un discurso lógico y de contenido sensual y conmovedor. Por lo tanto, la difusión de semejante mensaje multidimensional debe ser el objetivo primordial del instrumentista.

Sugiero tocar, cantar e interiorizar por separado cada una de las líneas melódicas de principio a fin. Nunca hay que perder de vista la dialéctica que sustenta este diálogo entre dos entidades concomitantes (el par de esferas **x** y **y**) dentro de una dinámica

general de *messa di voce*: < > .

El rango de acción de la guitarra puede enriquecer el color de nuestra ejecución si se le da un empleo docto. Como logística propongo:

- A** – sul tasto.
- B** – sul tasto -----> sonido natural.
- C** – natural -----> metálico, casi sul pont.
- Coda** – menos metálico -----> natural.

El sonido de la guitarra es cálido y bello, pero discreto y sutil; además, una vez generado propende a perderse inmediatamente en el aire. Debido a esto, las piezas que proponen líneas dinámicas muy pronunciadas (**p**, **pp**, **ppp**) implican un peculiar reto para el intérprete: si hace el diminuendo de manera constante y proporcional, por mucho que lo distribuya en el tiempo, llegará a un punto en el que no se oír nada ni se apreciará gran cosa, sobre todo en las salas de conciertos de grandes dimensiones.

Uno de estos casos aparece justo hacia el final de la danza, en donde un gran *diminuendo* alude a los sonidos que se alejan y se pierden (mismos que a su vez aluden a la desaceleración de las esferas hasta el reposo total). Si se efectúa al pie de la letra da como resultado un final inaudible y de poco impacto. Es en momentos como éste que hay que echar mano de las tácticas interpretativas, o en otras palabras, hacer uso de la experiencia y de las “mañas” del músico: aprovechando las líneas de fraseo y sin que nadie lo note, subimos ligeramente el volumen para retomar, de inmediato, la disminución del mismo.

La siguiente representación numérica precisa este concepto. Los números negativos equivalen a los sonidos que el público ya no percibe:

Diminuendo idealizado

Lugar	Descenso del volumen
Frase 1	9 8 7 6
Frase 2	5 4 3 2
Frase 3	1 -1 -2 -3

Diminuendo en el mundo real

Lugar	Descenso del volumen
Frase 1	9 8 7 6
Frase 2	7 6 5 4
Frase 3	5 4 3 2

Si hacemos esto con cuidado y sutileza, hasta el final del pasaje o la obra, conseguiremos la impresión en el público de un *diminuendo* ininterrumpido.

En la **coda**: se deben independizar las voces de modo que se distingan, claramente y cada una en estrato que le corresponde, el pedal de las segundas menores entonado por las voces superiores y, el motivo melódico principal que corre a cargo del bajo. Así mismo, cuídese de no confundir ni revolver sendos acentos y fraseos, pues aunque ambos son ternarios, el de la voz inferior está desfasado y se constituye por *aumentación* de valores.

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 38 and the second at measure 41. Both staves feature a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second staff includes a 'rit.' (ritardando) marking above the music, indicating a deceleration in tempo.

1.5.5. Var. 4: Galop *Red Hiroglyph's Dance*.

Un error muy común que ocurre mientras tocamos es el de mezclar las dinámicas (intensidad) con la velocidad. Por asociación inconsciente cuando vemos un ritardando tendemos a disminuir el volumen sin que esto sea requerido, necesario e incluso, lógico. Lo mismo pasa cuando nos piden un diminuendo al concluir una frase, por inercia ¡ralentizamos toda la obra! El mismo error también se comete en la situación inversa: aceleramos ante el crescendo, o crecemos en el acelerando. Esto se corrige muy fácilmente una vez que nos hemos dado cuenta y recobramos el control de nuestro discurso.

En este galop aparecen constantemente pasajes que plantean la situación descrita. Desde la introducción misma, se pide un ritardando, más nunca un diminuendo.

Algo similar sucede en el final: hay que bajar el volumen conservando el pulso, el tempo y, dentro de un estrato más complejo, la intención y el carácter. Apoyémonos en la siguiente imagen: acabamos de presenciar alguna de aquellas emocionantes batallas entre un par de implacables ejércitos del ancestral oriente, (piénsese en Gengis Kan si se desea). Una vez concluida la contienda, el contingente vencedor se aleja orgulloso mientras le contemplamos, hasta perderse en la distancia, hasta fundirse con el horizonte.

Otra visión útil es la de un tornado que ha llegado hasta el refugio en donde nos encontrábamos admirando el espectáculo, y después de girar y revolver el entorno un rato, se marcha y prosigue con su senda. Resulta por lo tanto ilógico hacer un diminuendo y un rallentando simultáneos.

En conclusión, siempre que vayamos a realizar una o varias dinámicas, debemos encontrarnos en posesión de un sustento filosófico, conceptual o teórico, y no hacerlas exclusivamente porque las indica la partitura. Tener la certeza absoluta de nuestros actos, y saber “el por qué del cómo” en el momento de tocar.

1.5.6. Var. 5: Nocturne *Silk Screen*.

Esta variación posee una fuerza hipnótica que, irremediablemente, nos cautiva y sumerge en su dimensión onírica, poblada por imágenes fantasmagóricas, colores psicodélicos y sensaciones alucinógenas; es una pieza capaz de despertar en nosotros una serie de impresiones surrealistas. La trama musical es como la vaporosa textura de un velo de seda. Como si nos encontrásemos meditando dentro de una de esas típicas habitaciones orientales que se cierran con telones corredizos de papel. Otra alegoría es la del trance inducido mediante la contemplación de las misteriosas siluetas que transitan del otro lado de un biombo velado; la contemplación del místico telón de seda.

La línea melódica de la sección **A** es muy emotiva y cantable. Aprovechese esto para echar mano del vibrato y el rubato. Hay que disfrutar de las deliciosas sonoridades y disonancias propuestas por Koshkin, luciéndolas con un ataque pulcro y cristalino, y pronunciando su duración lo más que se pueda.

Durante la parte **B** se debe buscar vibrar todos los bajos posibles. Esto crea un muy agradable efecto sonoro al hacer que choquen sendas series de armónicos con los armónicos artificiales que hemos dejado flotando en el aire.

Una vez llegando a la gran progresión acordal del puente, durante la parte **C**, y hasta la **coda**, es momento de dejar el lirismo y el rubato, y hacer uso de un pulso de precisión metronómica. Esto nos ayudará a incrementar la ansiedad, la tensión y hasta la desesperación del auditorio.

Justo antes de llegar a la **coda** el registro de la melodía se empareja con el del bajo ostinato creando un par de intervalos de segunda Mayor y menor que ocasionan un choque de vibraciones exquisito.

Al final del nocturno se repite 6 veces el armónico de la nota eje, si natural. Cuando alternamos su origen en las cuerdas 1, 2 y 3, aumentamos la sonoridad del pasaje y le enriqueceremos con los distintos colores de cada cuerda.

1.5.7. Var. 6: Toccata Fox – Werewolf.

Al principio, justo en la introducción hay que incrementar la tensión e incertidumbre, que de antemano hemos establecido contundentemente desde la variación siguiente. Por lo tanto, el crescendo debe ser sumamente discreto. Que se sienta como el inquietante murmullo de un lejano enjambre aproximándose.

En el ambiente además, debe patentarse la sensación rítmica de los dieciseisavos en el tiempo; percusiva, angulosa, obstinada, incesante, ¡Irrefrenable!

Durante la introducción, cada aparición del canto del bajo debe entenderse como los espasmos de la bestia que comienza a incorporarse. Una vez llegando a la parte **A** da inicio el estrepitoso recorrido. La bestia ha despertado y está lista para perseguirnos; es un hecho inevitable que debe ser enfrentado.

Como su nombre lo patentea, junto con la carga emotiva y expresiva: *Werewolf* (Hombre lobo) es una jornada por el interior de nuestra mente, realizada con la finalidad de encontrar y afrontar los rasgos mas violentos, oscuros y aterradores de la personalidad; presentes en todos nosotros pero que pocos nos atrevemos a reconocer y encarar.

Exclusivamente en la sección de secuencias hay que interpretar los staccato como notas apuntaladas, que deben sobresalir: destacar en el sentido textual. Lo contrario ocurre en la zona dramática: el acompañamiento en staccato representa la amenaza manifiesta dando tumbos salvajes, contoneándose desesperada de un lado a otro mientras que en el plano superior, la voluntad humana (la línea melódica) se aferra a su razón y a comprender lo que está aconteciendo. Por eso en esta ocasión el staccato es un elemento para diferenciar y dividir ambos estratos con nitidez.

Como la música constata, el enfrentamiento es llevado hasta sus últimas consecuencias, dando como resultado el clímax de la obra, que es seguido por el opositor diálogo entre unos disonantes y amenazantes acordes y una desafiante y gallarda melodía¹⁴.

La guitarra es un instrumento que distorsiona su sonido si se le lleva demasiado lejos de sus límites dinámicos hacia el *fff*, enturbiándolo y volviéndolo desagradable y deficiente. Para evitar que esto suceda, acudimos a la estrategia descrita en la tercera variación, solo que en el sentido inverso: disminuimos levemente el volumen, sin que nadie se entere, valiéndonos de las frases, y procedemos adelante, en completo control de nuestro regulador ascendente. De este modo resolvemos el problema que plantean las obras que demandan un gran crescendo durante su discurso.

La siguiente representación numérica precisa este concepto. Los números positivos equivalen a los sonidos distorsionados por el exceso de volumen:

“Gran crescendo” idealizado

Lugar	Incremento del volumen
Frase 1	1 2 3 4
Frase 2	5 6 7 8
Frase 3	9 +1 +2 +3

“Gran crescendo” bajo control

Lugar	Incremento del volumen
Frase 1	1 2 3 4
Frase 2	3 4 5 6
Frase 3	5 6 7 8

¹⁴ La melodía con quinceava duplicada es una metáfora de la fortaleza y el temple en el momento de enfrentar el horror. Nota del Autor.

Finalmente, la extenuación, el desgaste, la distensión... hemos regresado desde las postrimerías de la conciencia. Agotados sí, pero victoriosos. Ahora, la pregunta que surge: ¿Satisfechos con lo que atestiguamos? ¿En paz con lo que vimos? ¿En paz con lo que vimos que somos? ¿En paz con nosotros mismos?

Hombre / Bestia, Humano / Lobo, Razón / Impulso, Iluminación / Demencia.

1.5.8. Finale: *Nephrite Emperor*.

Este movimiento se debe tocar con gracia y elegancia. Su carácter gentil y moderado sirve de ayuda para la audiencia, y nosotros mismo en el proceso de reincorporación en la realidad, después haber experimentado tantas y tan diversas emociones y sensaciones a través de semejante travesía sonora.

En el pentagrama triplicado Koshkin ha indicado la nota real y las notas que nos sirven para ubicarnos en el diapasón (primer y segundo pentagramas, correspondientemente). Sin embargo, en la nota que debemos pensar es la real. Para expresar el verdadero mensaje musical ya que la variación se escribió sobre la escala pentatónica de la.

La sección **A** es una especie de epílogo cargado de cierta nostalgia; como si nos despidiéramos de una tierra lejana que hemos visitado y a la cual esperamos volver algún día.

La sección **B** por otra parte, es más sobria, humorística y optimista. Consigue confortarnos a la vez que nos desembaraza del remolino de emociones que el resto de la obra ha provocado.

Pareciera que es el modo en que Koshkin nos invita a salir del estado de trance para poder continuar emprendiendo la otra travesía pendiente: la del mundo real.

Capítulo 2

J. Sebastian Bach - Partita Número 2 para violín en re menor BWV 1004

2.1. Contexto Histórico.

Se le llama Barroco al periodo estilístico comprendido entre 1580 y 1750. Se divide en tres fases: primitivo (1580 – 1650), medio (1650 1690) y alto barroco (1690 – 1750).

En términos generales, se caracteriza por la abundancia de adornos, la opulencia, el manejo profuso de elementos y los contrastes y la escrupulosidad en el cuidado del detalle. En lo referente a la música, le identifica el uso de constantes modulaciones y disonancias dentro de complejas armonías que sustentan varias líneas melódicas intrincadas entonadas simultáneamente.

El filósofo francés Noël-Antonie Pluche en 1746 toma de la lengua española la palabra *barrueco*, que quiere decir perla deforme, y lo utiliza para referirse a la *musique baroque* como aquella que “busca causar perplejidad mediante la osadía de sus sonoridades y giros y sobrepasa la capacidad natural del cantante con su velocidad y volumen”.¹⁵

Como concepto y objetivo se pretendía despertar, expresar, y exaltar las pasiones; mientras que en ésta época eran concebidas bajo el nombre de afectos. Los afectos eran entendidos como “el resultado de un desequilibrio entre los fluidos animales y los vapores que corren continuamente a través del cuerpo. Una abundancia de fluidos tenues y ágiles disponen a una persona a los afectos alegres, mientras que los vapores entorpecedores e impuros preparan el camino a la tristeza y el temor. Las sensaciones externas e internas estimulan al mecanismo del cuerpo para alterar el estado de los fluidos”.¹⁶ Determinaba a la música y la poesía la creencia de que su deber era encontrar nuevas maneras de expresar afectos extremos y conflictivos.

2.1.1. Autores de referencia.

Claudio Merulo (1533 – 1604), Carlo Gesualdo (1560 – 1613), Claudio Monteverdi (1567 – 1643), Alessandro Scarlatti (1659 – 1725), Georg P. Telemann (1681 – 1767), Arcangelo Corelli (1653 – 1713), Giovanni M. Trabaci (1575 – 1647), Antonio Vivaldi (1678 – 1741), Johann Jacob Froberger (1616 – 1667), Ascanio Mayone (1565 – 1627), Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Heinrich Schütz (1585 – 1672), Gregorio Strozzi (1615 – 1687), Giovanni Battista Pergolesi (1710- 1736), Dietrich Buxtehude (1637 – 1797), Bernardo Pasquini (1637 – 1710), Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), Georg Friederich Händel (1685 – 1759).

¹⁵ Claude V. Palisca. La música del Barroco. Ed. Víctor Leru S. A. 1978, p. 12.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 14.

2.1.2. Actividad musical sobresaliente.

Aunque la música carece de autonomía, su importancia aumenta considerablemente como consecuencia de la indivisibilidad de la palabra y el canto en función de la expresión dramática. “El siglo diecisiete es considerado con exactitud como la época en la cual la música instrumental adquirió un repertorio independiente importante”.¹⁷

La emancipación cabal de la música instrumental fue el resultado. Se suscitó la formación de los primeros conjuntos. Surgen el concierto barroco (solista y orquesta alternando durante los 3 movimientos rápido, lento rápido), el concierto grosso (varios solistas), la suite y los conceptos sonata y cantata.

Surgimiento del melodrama musical con su culminación en la ópera.

El gusto renacentista por la danza continuó durante los siglos en cuestión. Encontramos desde las más antiguas como la giga, el saltarello, la pavana, la gallarda, la chacona, la sarabanda, romanescas, pasacalles, etcétera. El orden fue una agrupación de danzas pequeñas, similar a la suite. En 1617 Herman Schein agrupa varias danzas en su “Banquete Musical”. “Desde los primeros tiempos la danza fue la encargada de proveer el pretexto más importante para la presencia de la música instrumental pura”.¹⁸

Aunque el estilo se dio tarde en Alemania (1610), el órgano vivió su época de oro durante el barroco. También fue en este país que se consolidó el sistema temperado Mayor— menor a manos de Johann Sebastian Bach.

2.1.3. Técnicas de composición.

De las que empleaban contrapunto imitativo tenemos: el *ricercare* y la fantasía, (caracterizadas por causar una sensación de *trough composed*), la canzona, la sonata, el canon, preludio, toccatas y (una de las más importantes debido a su trascendencia) la fuga.

Se implementó la notación de bajo continuo, bajo cifrado, el *stile brisé* y el bajo de Alberti. Ocurrió el florecimiento definitivo del *stilo concertato*.

La improvisación fue muy socorrida.

La variación (vacas, diferencias, partí o partita primitiva) fue una técnica frecuente para desarrollar los temas de las arias, los corales (partita coral) y las danzas (pavana, pasacalle, chacona, folía y gallarda).

En cuanto a producción vocal: junto con la ópera, tenemos los corales, la pasión, la cantata y el oratorio (estos 3 últimos, adaptaciones musicales de textos litúrgicos).

En la fase final del barroco se consolida el acervo de patrones y reglas anteriores. Los géneros y las formas fueron embellecidos y expandidos.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 102.

¹⁸ Claude V. Palisca. *La música del Barroco*. Ed. Víctor Leru S. A. 1978, p. 103.

2.2. Reseña Biográfica.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) Eisenach, Alemania.

La obra de los creadores sublima sus neurosis y sus ansiedades existenciales, es decir, les reflejan desde las profundidades de su ser. En el caso de J. S. Bach queda constatada una personalidad penetrante, estudiosa, dedicada, intensa y rebelde. “No hace esencial diferencia el nivel en el que sean hechas las demandas... en todas partes los requerimientos de Bach son la antítesis de la simplicidad convencional”.¹⁹

Como uno de sus más tempranos biógrafos C. P. E. Bach atribuye a varios compositores la influencia sobre Johann Sebastian. Figuran en sus inicios: Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Strungk, Bruhns, Buxtehude, Reincken, Böhm. En una etapa más adulta figuran: Fux, Caldara, Händel, Keiset, Hasse, Telemann, Zelenka. Esta lista es un testimonio más de la naturaleza intelectual del Bach que estudiaba tanto antecesores como coetáneos: “...formó su estilo mediante su propio esfuerzo y desarrolló su técnica de fuga básicamente en el estudio privado y la reflexión... sus principales intereses aún se dirigían hacia sus grandes contemporáneos cuya música no solo escuchó, si no que, también estudió”.²⁰

Podemos clasificar su vida profesional en los siguientes periodos:

- 1) 1708 – 1717 Desempeñando el cargo de Capell Meister (maestro de capilla) y organista para el Duque de Weimar.
- 2) 1717 – 1723 Siendo director musical en la corte del príncipe Leopold de Anhalt en Cöthen.
- 3) 1723 – 1750 Como cantor en la escuela de Santo Tomás y director musical en Leipzig.

A lo largo de su carrera (auspiciada mediante el mecenazgo) es notoria la lógica de ascensión personal que procuró. Dicha actitud hacia la vida se constata en su profusa, refinada y elaborada obra: “Otra cualidad es la tendencia de Bach a enmascarar la identidad del género escribiéndolo mediante un texto complejo y con una técnica demandante”.²¹

Las técnicas composicionales y el lenguaje de J. S. Bach se conforman por la síntesis, condensación y culminación del material que el estilo barroco pudo ofrecer a la música, acumulado durante las décadas. Irónicamente, este suceso se encuentra enmarcado dentro del periodo de decadencia del barroco.

¹⁹ Sadie, Stanley. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Mac Milan Publishers Limited, London 1980. Vol. 13, p. 805.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*, p. 347.

Compuso en todas las formas existentes de su tiempo, exceptuando la Ópera. "...abrió hacia nuevas dimensiones virtualmente cada departamento del trabajo creativo que abordó, en lo referente a forma, densidad, y calidad musical, y también en demandas técnicas."²²

2.3. Análisis de la obra.

La suite barroca es un conjunto de danzas muy estilizadas, vinculadas al estar escritas en la misma tonalidad o en el homónimo. Partita y suite significan lo mismo.

"El término Partita dejó de emplearse como sinónimo de variación a principios del siglo XVIII, pero conservó su significado de suite... y ambos se volvieron, especialmente en Viena, términos comunes para cualquier obra de cámara de muchos movimientos", "Otros términos que se usaron ocasionalmente en el sentido de suite incluyen PARTITA (Parthie, Partia etc.), OUVERTURE y ORDRE"²³.

Por todo lo anterior podemos afirmar que, dentro del estilo alemán, La Partita BWV 1004 es una suite.

Fue escrita alrededor de 1720 en Cöthen y forma parte de la obra conocida como *Sei Solo, á Violino senza Basso accompagnato*, que es un conjunto de sonatas y partitas compuestas para violín solo. La obra en cuestión es revolucionaria e innovadora no solo por el elevado nivel de habilidad que su complejidad técnica demanda a los violinistas, si no también, por el concepto intrínseco: escribir contrapuntos a varias voces para un instrumento melódico. "Aún así, el virtuosismo técnico nunca predomina; se vuelve un elemento funcional integrado a la composición como un todo"²⁴.

El *Sei Solo* se encuentra en el siguiente orden:

BWV 1001 Sonata # 1 en gm.	1. Adagio. 2. Fuga. 3. Siciliano. 4. Presto.
BWV 1002 Partita # 1 en Bbm.	1. Allemande. 2. Double. 3. Corrente. 4. Presto. 5. Sarabande. 6. Double. 7. Tempo di bourrée. 8. Double.
BWV 1003 Sonata # 2 en am.	1. Grave. 2. Fuga. 3. Andante. 4. Allegro.
BWV 1004 Partita # 2 en dm.	1. Allemande. 2. Corrente. 3. Sarabande. 4. Gige. 5. Ciaccona.
BWV 1005 Sonata # 3 en C.	1. Adagio. 2. Fuga. 3. Largo. 4. Allegro assai.
BWV 1006 Partita # 3 en E.	1. Prélude. 2. Loure. 3. Gavotte en rondo. 4. Menuet I – II. 5. Bourrée. 6. Gige.

²² *Ibíd.*, página 804.

²³ *Ibíd.*, p. 333.

²⁴ *Ibíd.*, p. 805.

Podemos observar que las sonatas da chiesa (de iglesia) siguen el esquema formal de 4 movimientos mientras que en las partitas es variable.

La razón por la que se encuentren vinculadas sonatas y suites es la siguiente: recordemos que en ésta época la palabra sonata denominaba las obras que debían ser sonadas en contraste con toda la música pensada para ser cantada. “El entretreído de la sonata y la suite puede verse en la música para violín del principio del siglo XVIII, particularmente mientras se sentía la influencia de Corelli”.²⁵

Nos ubicamos justo en el alba del término (y de la música instrumental en general), por lo que era común emplearle arbitrariamente en lo que se definían los significados y usos. Es en 1701 que aparece la primera discusión considerable al respecto en el diccionario de Brossard, donde, por ejemplo, se señala “...la distinción entre la sonata da chiesa, con sus pesados y fuguéticos allegros, y la sonata da camera, con su lenta introducción y variedad de movimientos dancísticos”.²⁶

Sin embargo, mientras el siglo avanzaba se traslaparon los términos trayendo con esto la desaparición de éstas clasificaciones; “el título sonata quedó para referirse a la del tipo da chiesa (como en la obra de J. S. Bach) mientras partita, suite, overtura francesa, ordre y demás términos relacionados se designaron al tipo de cámara”.²⁷

2.3.1. Allemanda.

Se origina en Alemania a principios del S. XVI en donde es conocida como “Teutschertanz”, Tanz o “Dantz”, que llanamente significa danza. De acuerdo con el nuevo diccionario de música de Grove “Posiblemente la danza se generó como una variante alemana de basse danse o HOFTANZ ya que el uso mas antiguo del nombre ‘Allemande’ que se conoce aparece en un pequeño manual de danza dedicado a la basse danse publicado en Londres en 1521”.²⁸

Se escribe en compás de cuatro cuartos con un tempo elegante y moderadamente lento.

Durante el periodo Barroco se convirtió en una de las danzas más estilizadas y elegantes; integró a la suite junto con la corriente, la sarabanda y la giga como elemento estándar.

Específicamente dentro de esta obra, considero que la importancia de esta danza va más allá de fungir como prelude debido a que exhibe condensados los elementos motivicos que habrán de conformar toda la partita. Puede ser vista, por lo tanto, como una obertura.

²⁵ *Ibíd.*, p. 333.

²⁶ *Ibíd.*, p. 841.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*, p. 276.

2.3.1.1. Forma y material musical.

La forma es Binaria simple o antigua:

||: A :|| Compases 1 – 16 = 16. ||: A' :|| Compases 17 – 32 = 16.

En un compás de 4/4 es desarrollado un tema anacrúcido cargado de una particular fuerza cinética, debido a que siempre se ve conducido y enfatizado por el último dieciseisavo del último tiempo del compás. Muy recurrente es la elisión.

Motivos rítmicos



Son cuatro las células melódicas, los elementos musicales básicos de los que habrá de desarrollarse, como un organismo, toda esta danza.

La primera célula se compone del conjunto de 3 o más notas moviéndose por grado conjunto, casi siempre, en dirección ascendente.

La segunda la integran aquellas notas que realizan un salto mayor a la tercera: puede ser de cuarta, quinta, séptima, y el de sexta; este último poseedor de una especial importancia debido a su constante aparición como elemento formador de temas (véase el salto “sol – mi” del tercer tiempo del primer compás).

La tercera comprende a las notas que bordean a otra, ya sea por segunda mayor o menor ascendente o descendente.

Por último, la célula de las notas que se mueven por salto de tercera.

De la combinación de estos cuatro elementos surgen los temas, obedeciendo la siguiente lógica: inician en el último octavo del último tiempo del compás para unirse al primer octavo del primer tiempo del siguiente compás, de tal suerte que, los seis octavos restantes (tres últimos del primero y tres primeros del segundo) entonan repetidamente mediante secuencias un motivo melódico específico (pueden ser los de la primera célula, la tercera o la cuarta). De este modo los enlaces anacrúcidos de último y primer tiempo sirven para enmarcar las diferentes células melódicas y para indicar la sustitución de éstas. Dicho relevo generalmente es subrayado por un cambio de dirección o por un notable salto de entonación (segunda célula).

Hay que recordar siempre que la música es orgánica y que la elisión está presente. Los temas no aparecen de manera obvia y cuadrada. En ocasiones lo hacen a medio compás, en el segundo o el tercer tiempo.

Motivos melódicos

Notas que van por grado, célula 1

Salto de sexta, célula 2

Segundas, célula 3

Salto de tercera, célula 4

Tema 1

Presencia de la sexta temática

Sexta temática

Tema 2

Elisión

Tema 3

Presencia de las tercetas con nota de paso

Tema 4

Tercetas del T. 3

Segundas que bordean del T. 2

Elisión

Tema 5

Grados conjuntos del T. 1

Tercetas o arpeggios del acorde, tomado de Tema 3

T. 3

T. 1

Tema 1. Lineal por grados conjuntos y salto mayor a la tercera. Como ejemplo el compás 1 y 6.

Tema 2. Va por segundas que bordean una nota seguido de un salto. Ej. C. 12 y 13.

Tema 3. Por terceras o arpegio del acorde. Ej. C. 3.

Tema 4. Es un tema mixto que resulta de combinar las segundas del tema 2 y los arpegios del tema 3. Ejemplo: progresión comprendida en compases 27 – 30.

Tema 5. Segundo tema mixto que es el tema 1 y 3 combinados (terceras y grados conjuntos). C. 3 y 25.

2.3.1.2. Secciones.

En el estilo Barroco las frases son motílicas y se agrupan de tiempo en tiempo dentro del compás y no necesariamente por compases. La agrupación por compases sucedió en la estética del Clasicismo.

A

Compás 1 – Inicia con la progresión **I V I**. Cadencia que nos ubica en la tonalidad de re menor. La música en este compás es enérgica y decidida, cual golpe del martillo del Juez al iniciar una sesión. Como el sonoro redoble de los tambores cuando el telón abre sus telones. Inicia la suite entonando el tema 1 con una contundencia que garantiza la atención de los asistentes.

Compases 2 y 3 – Presentación de temas 2 y 3. Estos tres primeros compases integran la introducción.

$$1 + 2 = 3$$

Compases 4 y 5 – Desarrollo de tema 4.

Compases 6 y 7 – Tema 1.

$$2 + 2 = 4$$

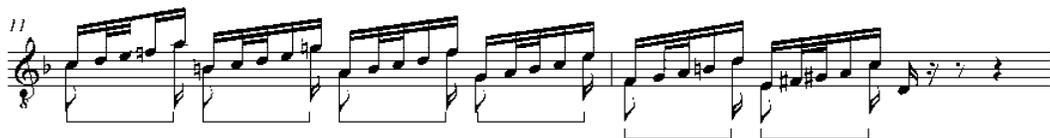
Compases 8 y 9 – Desarrollo de tema 5 e imitación por movimiento contrario del primer tema.

Compás 10 – Articulador.

Compases 11 y 12 – Progresión utilizando el tema 5, con un alto contenido dramático. Entre el bajo y la soprano se desarrolla sutilmente el motivo melódico número 2, de sexta.

$$2 + 1 + 2 = 5$$

Desarrollo del motivo melódico número 2 entre el bajo y la soprano



Nótese el sutil juego de las voces extremas



Compases 12 y 13 – Empezando en el segundo tiempo se desarrolla el tema 2.

Compás 14 – Grado **V**. Compás 15 – Grado **I**. Conclusión de la parte **A** en la menor con una cadencia auténtica perfecta.

En el compás 16 se realiza una ampliación cadencial plagal **iv – I** y mediante el homónimo modula a la Mayor.

$$2 + 2 + 1 = 5$$

A'

Compás 17 – Tema 1 por movimiento contrario.

Compases 18 y 19 – Replanteamiento del material de los compases 2 y 3 con algunos cambios de registro o dirección.

$$1 + 2 = 3$$

Compases 20 y 21 – Progresión de las sextas paralelas entre voces extremas.

Compás 22 – Cadencia para modular a sol menor.

$$2 + 1 = 3$$

Del compás 22 al 26 – Desarrollo del tema y modulación a fa Mayor.

Compás 27 – Ampliación cadencial **ii** (sol menor) – **I** (fa Mayor).

$$2 + 2 + 1 = 5$$

Compases 28, 29 y 30 – Secuencia de séptimas en la que se desarrolla el tema 4.

Compás 31 – Tema 2. Compás 32 – Cadencia final para concluir en re menor.

$$3 + 2 = 5$$

2.3.1.3. Armonía y tonalidades importantes.

“Notación en el sistema de cifrado anglosajón: do, re, mi, fa, sol, la, si = C, D, E, F, G, A, B. En el caso de acordes y tonalidades Mayores las letras se escriben con mayúscula, y con minúscula en acordes y tonalidades menores.

Ejemplos de acordes: do Mayor = C. do menor = cm. do Quinto siete = C7. do menor 7 = cm7. do séptima Mayor = C Maj7.”²⁹

Compás 1 = Se establece la tonalidad de re menor. – I - V4/3 – I.

Compases 2 – 6 = Fa Mayor. Ocurre un juego con las funciones tonales mientras se mueve por los acordes comunes entre fa Mayor y re menor para crear ambigüedad. En el final del compás 5 hay un V7 de fa que resuelve en el primer tiempo del siguiente al primer grado.

C. 7 – 13 = La menor. Oscila entre re menor, la menor, y fa Mayor presentando sendas sensibiles superiores e inferiores (do#, sol#, sib). El rumbo se decide hacia la tonalidad de la menor con el empleo de la escala menor melódica,

C. 14 – 16 = Clara cadencia con V7 para llegar a la menor. En el compás 16 modula por superposición tonal al homónimo.

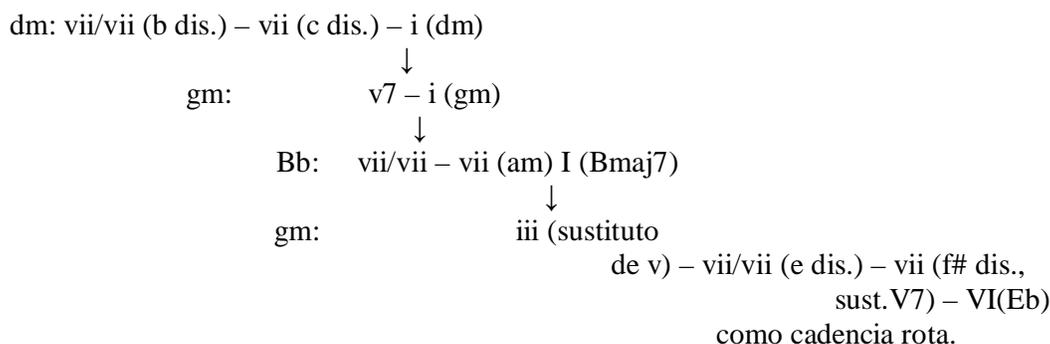
C. 17 – 22 = Sol menor. Empieza en la, que es convertido en dominante y regresa a re menor en el siguiente compás. A lo largo del discurso emergen mi bemol y fa sostenido, ambos Mayores, que le encausan hacia sol menor. La progresión comprendida entre los compases 20 y 21 junto con la cadencia del siguiente concluyen la modulación a la subdominante.

C. 23 – 27 = Fa Mayor. Reinicia el juego mediante arpeggios (como al inicio) de roce con las distintas tonalidades cercanas. La triada de do7 es utilizada mucho en el tránsito por fa y re menor, generando constantemente una sensación a cadencia rota. Si bemol como subdominante para tonalizar y preparar la cadencia en el compás 26 para ser devueltos a fa Mayor. El compás 27 es la ampliación cadencial plagal de esta modulación: I (fa) – ii (sol menor) – I (fa).

C. 27 – 30 = Mi bemol Mayor. Progresión final de la danza. Mediante funciones tonales sustitutas (III en vez de V), acordes de séptima semi disminuida, mayores con séptima y dominantes, Bach ingeniosamente modula a mi bemol.

²⁹ Por cuestiones de logística, utilizo el cifrado anglosajón para ciertas secciones del análisis de las obras. Nota del autor.

A continuación presento el esquema armónico de esta secuencia.



Compases 31 – 32 = Mi bemol Mayor – re menor. Una vez que se ha modulado a mi bemol, triada de tónica es recorrida con bordados inferiores. Para poder regresar a re menor se convierte en doble dominante menor con quinta bemol (mi sol si b) que enlaza con el V7 y, finalmente, concluimos en re menor.

2.3.2. Corrente.

Es el nombre italiano para una danza de origen francés del siglo XVII, llamada originalmente courante y significa “corriendo”. También se le conoció como corant y coranto. “En la suite clásica la courante seguía a la allemande... ocasionalmente era, en turno, seguida por ‘Dobles’ variaciones de sí misma”.³⁰

La corrente italiana y alemana es mucho más dinámica y ágil (se corre más) y se escribe en un compás ternario simple, mientras que la courante francesa es menos impetuosa y combina tiempos binarios compuestos y ternarios simples, empleando la emiola.

2.3.2.1. Forma y material musical.

Forma Binaria simple: ||: A :|| Compases 1 – 24 = 24.

||: A’ :|| Compases 25 – 49 = 24.

|| **Coda** || Compases 49 – 54 = 6.

Motivos rítmicos



El compás esta en 3/4 y es enriquecido mediante la emiola.

³⁰ Kennedy, Michael. Oxford Concise Dictionary of Music, Fourth edition. Oxford University, press 1996, p. 167.

Se utilizan para el desarrollo de los temas las imitaciones directas y contrarias, ambas regulares e irregulares. Una peculiar característica de estos es que suelen terminar en la tercera del acorde. Asimismo, las frases concluyen frecuentemente en el primer tiempo de los compases.

El tema 1 se caracteriza por las notas que avanzan por grado conjunto (ascendente o descendente) y que culminan con un bordado, y por aparecer siempre con la célula rítmica de los tresillos. El motivo melódico propio es planteado en los primeros dos compases. Este tema es el más desarrollado con imitaciones.

El tema 2. Se forma con el arpeggio de los acordes y se presenta, generalmente, en figuras rítmicas de octavo con puntillo. Funge como elemento contrastante de la danza, como conclusión de frase o como articulador de las secciones. Cuando se materializa mediante los tresillos se mimetiza con el tema 1.

Motivo melódico



Tema 1

Imitación directa de la frase inmediata



Tema 2

con distintos motivos rítmicos



Temas 1 y 2 dentro de una misma frase



2.3.2.2. Secciones y armonía.

A

Introducción – dm

Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
I – V	I	IV	I
Cadencia introductoria	Desarrollo con progresiones		

$$1 + 3 = 4$$

Zona de Bb

Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
V/V (C7)	V7 (F)	I – V/V	V7
Modulación	Misma progresión anterior en nueva tonalidad: Bb		

$$2 + 2 = 4$$

Zona de F y gm

C. 9	C. 10	C. 11	C. 12	C.13	C. 14	C. 15
		C	F	D7	gm – dm	A7
Modulación hacia F		Ambigüedad tonal que no resuelve claramente ¿Bb o F?				

$$2 + 2 + 3 = 7$$

Zona en am

Compás 16	Compás 17	Compás 18	Compás 19
Articulador	E7	am	E7 (resuelve a am)
	Cadencias		

$$1 + 3 = 4$$

Segunda zona en am

Compás 20	Compás 21	Compás 22	Compás 23	Compás 24
Secuencias sobre la tonalidad		V7 (E7)	I – K6/4 – V7	I (am)
		Cadencia reiterativa de am		

$$2 + 3 = 5$$

A'

Zona en A

Compás 25	Compás 26	Compás 27	Compás 28
I – V – I	I	IV – III	IV
Cadencia que expone sobre A el material	Desarrollo sobre am		Cadencia plagal

$$2 + 2 = 4$$

Zona de transición y arribo a gm

Compás 29	Compás 30	Compás 31
Procesos necesarios para modular a gm		

Inflexión a la subdominante del relativo mayor y retorno a gm

Compás 32	Compás 33	Compás 34	Compás 35	Compás 36
gm – Eb Maj7	F – dm7	Eb Maj7	D7	gm
Progresiones para la inflexión		Cadencia para regresar		

$$3 + 2 + 3 = 8$$

Regreso a A

Compás 37	Compás 38	Compás 39
gm	E dim7	F – escala menor melódica de dm
Modulación a para volver a A		Compás articulador

Compás 40	Compás 41	Compás 42	Compás 43	Compás 44
A7	G7	Bb Maj7 o am	G# dim7	A
Secuencia de séptimas		Combinación de temas 1 y 2		Tónica que se vuelve dominante

$$3 + 3 + 2 = 8$$

Regreso a dm

Compás 44	Compás 45	Compás 46	Compás 47	Compás 48
dm – A7	A7 – dm	dm – D7	gm	A7
Secuencia de imitaciones del tema 1, a lo largo de progresiones para volver a dm			Sección que termina abierta con el acorde de dominante	

$$2 + 3 = 5$$

Coda

C. 49	C. 50	C. 51	C. 52	C. 53	C. 54
I		V / V	VII	K6/4 – V7	I
La coda se integra por las cadencias necesarias para situarnos en dm y concluir					

$$3 + 3 = 6$$

2.3.3. Sarabanda.

Se caracteriza por encontrarse en compás ternario simple y acentuarse cada dos compases en el segundo tiempo. Al igual que el *canario* y *el villano*, procede de España y se desenvuelve sobre el esquema de progresión acordal principal del renacimiento: I – IV – I – V. “Aunque La Sarabanda española realmente nunca dejó la esfera social de la música popular, algunas de sus características persistieron durante un tiempo paralelamente a lo largo del desarrollo de los modelos franceses “. ³¹ La versión definitiva francesa de la danza predominó de modo que fue la que hubo de importarse hacia el resto de Europa.

Con el tiempo los compositores italianos experimentaron con dicha progresión intercambiando el acorde de dominante para poder utilizarlo en distintos tiempos del compás. Su preferencia se inclinó por colocarlo en el segundo tiempo del tercer compás. Esto permitió el desarrollo de melodías anacrúsicas y el establecimiento de la acentuación identitaria de esta danza.

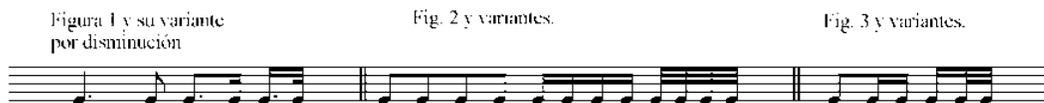
2.3.3.1. Forma y material musical.

Forma Binaria simple: ||: **A** :|| Compases 1 – 8 = 8.

 ||: **B** :|| Compases 9 – 24 = 16.

 || **Coda** || Compases 24 – 29 = 6.

Motivos rítmicos



El compás es de 3/4 y la textura es heterofónica, es decir, de acordes que construyen armonías que sustentan múltiples líneas melódicas polifónicas.

Curiosamente es la única danza de la suite que empieza en tiempo fuerte. Sin embargo, los temas continúan siendo anacrúsicos; la elisión es prolija al grado que se funden no solo principios y finales, si no, los temas mismos. Las imitaciones por aumentación, disminución o por movimiento contrario suceden a menudo.

Al extraer el material básico con el que son construidos los motivos obtenemos: arpeggios de terceras, saltos de quinta o de su inverso, movimiento (casi siempre descendente) por gado conjunto, bordados y notas de paso.

³¹ Hudson, Richard. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and The Chaconne*, Vol. – II. American Institute of Musicology. Hänser – Verlag 1982. p. xviii.

Tema 1. Formado por un salto interválico (preferentemente de quinta) y otro motivo melódico, como grados conjuntos, terceras u otro salto grande.

Tema 2. Línea melódica descendente por grados conjuntos. Aparece con mucha frecuencia oculto entre otros temas añadiendo tensión al discurso.

Tema 3. El de las notas enfatizadas por el bordado, ya sea doble, superior o inferior. Puede aparecer acompañado por unas terceras. Es propio de las secuencias y de la coda.

Tema 4. Por terceras o arpeggio del acorde.

En diversas ocasiones aparecen simultáneamente varios temas, que pueden iniciar juntos o desfasados. También, es común encontrarlos ocultos. Mientras los temas 1 y 3 son los de mayor dramatismo, los otros dos se emplean con fines de tránsito o enlace.

Tema 1

Construido por Saltos de 4ta y 5ta

Secuencia creada con el tema 1

6ta menor (evocando alemanda)

4tas

5ta disminuida

Combinado con 3ras y 2das.

3ra

5ta -

2da

3ra

9

n.p.

n.p.

bord.

Tema 2

Como conclusión de frase

bord.

3

En la soprano

Discretamente en el canto del bajo

15

Nuevamente oculto en el canto del bajo

Aunque aparece octava abajo resuelve por inercia auditiva

Tema 3

Evidenciado por la soprano en una variación por disminución 15 Formando una secuencia

Aparece desde el inicio oculto en las voz media de la contralto

Tema 4

2.3.3.2. Secciones.

A

Funciona muy bien a manera de introducción debido a que se presentan por vez primera, no solo los cuatro temas, si no también, las combinaciones principales que serán desarrolladas durante el resto de la obra. Es una síntesis precisa de la idea esencial de ésta sarabanda. Todo ocurre ingeniosamente dentro del ámbito de re menor y sendas progresiones cadenciales. La manera en que concluye ésta sección en un acorde de dominante dejando el periodo abierto ofrece el enlace perfecto para proseguir.

$$2 + 2 + 4 = 8$$

B

Esta sección es muy simétrica. Se divide a su vez en dos segmentos: La comprendida entre los compases 9 y 16, que parte de re menor y modula a la subdominante.

$$4 + 4 = 8$$

La del retorno a la tonalidad original mediante el tránsito por el relativo mayor (compases 16 – 23).

$$4 + 4 = 8$$

Coda

Cumple la función de reiterar la tonalidad de re menor. Se construye mediante los acordes los arpeggios de las triadas que se mueven sobre una progresión de cuartas. El material de los cuatro temas aflora mezclado de diversas maneras.

$$2 + 2 + 2 = 6$$

2.3.3.3. Armonía y tonalidades importantes.

La travesía tonal inicia, como es de esperarse, en tónica. Transita por la subdominante, el relativo mayor y de nuevo tónica para concluir.

Particularmente es interesante la progresión que se describe a continuación:

De la tonalidad de la subdominante (si bemol Mayor) se toma el cuarto grado (mi bemol Mayor). Este acorde, que equivale al segundo grado descendido de la tonalidad de re menor, hace posible el enlace que sucede entre los compases 21 y 22 para dar la impresión de hacer una cadencia rota sobre la subdominante y, por lo tanto, la sensación de hacer una inflexión.

Se repite la sensación de cadencia rota en fa Mayor entre los compases 22 y 23.; continúa con una dominante con séptima para poder regresar a re menor.

The image shows a musical score for measures 21, 22, and 23. Above the staff, the chords are labeled: C²dim², Dm⁶/4, E⁷, Edim⁶, Dm⁶, and A⁴/3. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. A bracket under the bass line is labeled "Movimiento implícito del bajo". Below the staff, there are figured bass notations: dm: vii dim. - i 6 / 4, gm: - v 6 / 4 vi subc por cormatismo a - vi dim., F: - vii dim. - vi 6, and dn: - i 6. The final chord is V 4 / 3 i.

Debido al movimiento escrito (e implícito también) del bajo, que obedece a las entonaciones del tema 2, es necesario que los acordes se encuentren siempre en primera inversión.

Como resultado de la ambigüedad tonal que se ha creado es necesaria la existencia de la coda para poder regresar a re menor.

Progresión acordal final, compases 27 – 29: iii- (si bemol disminuido) – iv – (sol disminuido). – Secuencia de tema 3 (bordados inferiores) – III (fa) – V/V (mi7) – V7 (la7) – i (re menor).

2.3.4. Giga.

La giga es una ágil danza rústica proveniente de Irlanda, en donde, al igual que en Escocia, gozó de una amplia popularidad. Usualmente es comprendida dentro un compás compuesto como el de doce o seis octavos.

A ciencia cierta es un misterio, pero se cree que el origen de esta palabra se debe a un arquetipo. Sin embargo, existe una graciosa historia en torno a este nombre: como antiguamente se bailaba, decían que “movían el jamón”. En Francés “le Gigot” quiere decir pierna de cerdo y aludía a el temblor de las trémulas carnes en cuestión. De ahí, el irlandés “Jig”, que en Francia se adoptó como gigue y en Italia como giga.

Johann Jacob Froberger importó esta danza a Inglaterra en 1657 “Aunque el término había aparecido en 1648 en una pieza para laúd de Ebner”.³²

Alrededor de 1650 se incorporó la giga a la suite simultáneamente en varios países, una vez más, obedeciendo al arquetipo: “En Viena con Froberger (1649), en Francia con Denis Gaultier (1650), Con el Alemán Pinel en Schwerin, en Inglaterra con Playford (1655) ...”³³.

También es considerada la posibilidad de que los laudistas parisienses hubieran abordado ésta idea como resultado de su convivencia con los músicos nómadas ingleses, en la década de 1620.

2.3.4.1. Forma y material musical.

Forma Binaria simple: ||: A :|| Compases 1 – 20 = 20.

 ||: A' :|| Compases 21 – 40 = 20.

Escrita en un compás compuesto de doce octavos, a lo largo de cuarenta vertiginosos compases y dentro de una textura polifónica, se desarrollan varios temas anacrúcticos que se entrelazan y dialogan entre sí mediante profusas elisiones y complicados contrapuntos.

Motivos rítmicos



Las secuencias, debido a su efectividad para abarcar grandes porciones de música, son un recurso al que acude Bach bastante para desarrollar éstos temas.

Tema 1. Aparece en el primer compás por primera vez. Está formado por los dos motivos melódicos siguientes: motivo 1. Las terceras de los acordes arpegiados; motivo 2. Da la impresión de tratarse de una escala pero el dibujo real oculto es el del arpeggio sobre los grados de dichos acordes disfrazado con notas de paso (generalmente descendentes).

Tema 2. Nunca aparece solo, siempre se encuentra acompañando otro tema a manera de contra canto. El movimiento descendente por grado conjunto mediante valores rítmicos largos es su identidad. Es frecuente que aparezca oculto entre las líneas melódicas de la soprano.

Tema 3. Resulta de la combinación de los temas 1 y 2 unidos por una nota eje, misma que se enfatiza con un bordado inferior. Su primera aparición ocurre en el compás 7.

³² Kennedy, Michael. Oxford Concise Dictionary of Music, Fourth edition. Oxford University, press 1996, p. 285.

³³ Sadie, Stanley. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Mac Milan Publishers Limited, London 1980. Vol. 13, p. 341.

Tema 4. Nota con bordado inferior. Visto por primera vez en el compás 10, es un derivado del tercer tema unido a una variante del segundo.

Tema 5. Es el tema clímax, y resulta de una nueva fórmula para combinar los primeros dos temas.

Tema 1

Motivo 1: Terceras
Motivo 2: Terceras con nota de paso

Triadas del acorde evidenciadas

21

3

Detailed description: This block contains the musical notation for Tema 1. It consists of two staves. The first staff starts at measure 21 and contains two motifs: 'Motivo 1: Terceras' and 'Motivo 2: Terceras con nota de paso'. A bracket below the first staff indicates 'Triadas del acorde evidenciadas'. The second staff starts at measure 3 and continues the melodic line with eighth-note patterns.

**Tema 2 en soprano
acompañando al Tema 1**

3

Detailed description: This block shows the musical notation for Tema 2 in the soprano voice, accompanying Tema 1. It starts at measure 3 and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs.

**Tema 2 en bajo
acompañando al Tema 1**

35

Detailed description: This block shows the musical notation for Tema 2 in the bass voice, accompanying Tema 1. It starts at measure 35 and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs.

Podemos ver que los temas 3, 4 y 5 surgen de la combinación de los dos primeros. Hay que ser cuidadosos y no confundirlos entre si ya que los motivos melódicos que los integran son muy similares: bordados, grados conjuntos y arpeggios.

Los temas 1 y 2 son los principales porque contienen el material básico. Sin embargo, el tema 5 es muy importante también por su alto contenido emotivo.

Tema 3

Tema 4 con
Tema 2 en bajo

Tema 5

2.3.4.2. Secciones.

A

Compases 1 y 2 – Desarrollo del tema 1 con motivo 1, mediante el motivo rítmico de octavos; cadencia **I V7 I** estableciéndonos en re menor.

Compases 3 y 4 – Mismo tema con motivo 2, desarrollado ahora con el motivo rítmico número 2 dentro de una secuencia.

Compás 5 – Cadencia reiterativa y articulador conductor hacia la sección siguiente.

$$2 + 2 + 1 = 5$$

Compases 6 y 7 – Desarrollo de tema 1 en el primero y del 3 en el siguiente.

Compases 8 y 9 – Con el material del último tiempo del compás antecesor se elabora la secuencia que se desarrolla durante éstos.

$$2 + 2 = 4$$

Compases 10 al 13 – Secuencia de acordes de séptima con los temas 2 y 3: C7 – Fmaj7 – C7 – Fmaj7 – Bbmaj7 – am7 – C7 – Fmaj7.

$$2 + 2 = 4$$

Compás 14 – Triada con nota de paso propia al tema 3; compases 15 y 16 – Exposición del tema 1.

$$1 + 2 = 3$$

Compases 17 y 18 – Tema 4; 19 y 20 – Cadencias conclusivas.

$$2 + 2 = 4$$

A'

Compases 21 a 24 – Reexposición del material comprendido entre los compases 1 y 4, ahora en la Mayor.

$$2 + 2 = 4$$

Compases 25 a 28 – secuencia de acordes de séptima: D7 – gm7 – cm7 – Bbmaj7 – a dim.7 – gm.

$$2 + 2 = 4$$

Compases 29 a 32 – Sección de combinación de temas durante una secuencia de cuartas: Compás 29 – tema 3 contra tema 1 (motivo 1); compás 30 – Tema 3 contra tema 1 (motivo 2); compases 31 y 32 – Tema 5 contra tema 1.

$$2 + 2 = 4$$

Compases 33 a 36 – Combinación del tema 1 con el 2.

$$2 + 2 = 4$$

Compases 37 y 38 – Secuencia con el material de temas 5 y 2; compás 39 – Cadencia conclusiva.

Compás 40 – Coda de la parte A'.

$$2 + 1 + 1 = 4$$

2.3.4.3. Armonía y tonalidades importantes.

Compases 1 – 8 = Se establece la tonalidad de re menor. Prosigue una inflexión a la subdominante (al pasar por el compás 9) que es utilizada como sustituto de la subdominante del relativo mayor, es decir, sol menor como sustituto de si bemol Mayor (que es acorde común a fa Mayor y re menor) para poder modular a fa Mayor. Entre el compás 8 y el 14 hay una secuencia de séptimas que nos conduce hacia el mencionado relativo mayor para concluir con la dominante de la misma, reiterando así la modulación (compás 16).

Del compás 17 al 19 se realiza la modulación a la dominante menor mediante el mismo procedimiento del principio (re menor como acorde común a fa Mayor y la menor); en el siguiente compás, por superposición tonal, pasamos al homónimo.

Se reexpone ahora en la dominante el material inicial y se concluye retornando a re menor. Los compases 23 y 24 comprenden una secuencia de séptimas que es utilizada para modular a sol menor, en donde se permanecerá hasta el compás 30.

Compás 31 = Progresión de cuartas y retorno a re menor mediante si bemol Mayor como acorde común.

Compás 33 = Cadencia con dominante menor que es reafirmada con una dominante mayor en el siguiente compás.

Compás 35 – 38 = Última inflexión en la subdominante seguida de una progresión de cuartas que nos devuelve a re menor.

Compás 39 = Cadencia auténtica perfecta.

Compás 40 = Arpeggio sobre el primer grado y conclusión de la giga.

2.3.5. Ciaccona.

Su origen es español y se remonta al siglo XVII. Es ternaria (3/4, 3/2) y se construye sobre un *basso ostinato* y una progresión fundamental de acordes, ambos presentes durante toda la composición. El fraseo más común es el de cuatro compases. El pulso siempre conduce el último cuarto hacia el compás siguiente.

Antes de 1640 las chaconas eran rápidas y animadas danzas escritas en modo mayor que se cantaban y acompañaban con los rasgueos de las guitarras.

Las progresiones armónicas base originales eran: I – V – VI - V y I – V – VI – IV – V.

Ulteriormente su forma se convirtió en tema con variaciones. Cuando esto ocurrió el tempo disminuyó considerablemente. El bajo se volvió menos sincopado y ostinato propiciando así una armonía igualmente reiterativa. La estructura rítmica favoreció los temas anacrúricos. La línea melódica se volvió más elaborada pero el modo mayor siguió siendo el preferido.

Las voces extremas “pueden participar en el proceso de asociar frases por pares. Dichas frases pueden estar unidas por un motivo, una textura o una cadencia y textura en común”.³⁴ La presente chacona evidencia el manejo de éste procedimiento por Johann Sebastian Bach.

2.3.5.1. Forma y Tema.

La forma es ternaria compuesta:

A		B		C	
a: Tema	b: Variaciones en re menor	a: Tema	c: Variaciones en re Mayor	d: Variaciones en re menor	a: Tema

El tema requiere de un análisis detallado porque a partir de éste se elaboran las sesenta variaciones que constituyen la obra.

³⁴ Hudson, Richard. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and The Chaconne*, Vol. – II. American Institute of Musicology. Hänser – Verlag 1982. p. xxv.

La progresión armónica original es: i – V6/5 – i – VI – iv – K6/4 – V7 – i
 dm A7 dm Bb gm d/A A7 dm

En un enfoque más osado resulta: i – V6/5 – VI/6+7 – VI – iv – K6/4 – V7 – i
 dm A7 BbMaj7 Bb gm d/A A7 dm

Motivos rítmicos



Líneas del bajo



Interválica



El Tema es anacrúfico y su textura homofónica. Inicia en el primer compás y ocupa los 7 siguientes.

Tiene un antecedente y dos consecuentes que se combinan para integrar una idea cabal de 8 compases. El antecedente y el consecuente 1 son integrados por dos motivos melódicos, cada uno, mientras que el segundo consecuente precisa solo de 1 motivo.

Por lo tanto, el tema de *La Chacona* consta de 5 motivos melódicos



MOTIVOS MELÓDICOS



Secciones del Tema

C.1 – 3	C. 3 – 4	C. 5 – 7	C.7 – 8
Antecedente	Consecuente 1	Antecedente	Consecuente 2
Motivo 1 y 2	Motivo 3 y 4	Motivo 1 y 2 (de nuevo)	Motivo 5

El motivo 1 está compuesto por la dominante de la tonalidad y un salto ascendente de quinta hacia la doble dominante. Peculiarmente, este tipo de movimientos produce una considerable tensión.

El motivo 2 transita por los grados 1, 2 y 3 de la tonalidad empleando una segunda menor ascendente y una tercera menor descendente. De este modo nos queda registrada la tonalidad de re menor.

El motivo 3 es una escala menor descendente cuya trayectoria es de do a sol, es decir, del cuarto al primer grado de la subdominante de re.

El motivo 4 es el único escrito en octavos. En esencia se trata del cuarto y tercer grado, decorados con bordados y notas de paso. Sirve de articulador para volver al antecedente.

El motivo 5 es un intervalo de sexta ascendente seguido de una escala mayor descendente cuya trayectoria es de si bemol a fa, o sea, del cuarto al primer grado del relativo mayor de re menor. Es el material más conclusivo de ambos antecedentes.

Como podemos ver el motivo 5 es un replanteamiento del motivo 3. Esto implica que existe ya una variante del tema dentro de sí mismo. Es preciso aclarar que este evento no significa que se trate de una variación per se, y que nos encontramos aún ante los componentes de **a**: el hecho de que a lo largo de esta danza muchas variaciones hayan sido elaboradas con el motivo 5 demuestra que el segundo consecuente no es una variación y sí un elemento integral del tema.

Conceptualmente nos encontramos ante la idea de “La pregunta encierra en sí misma a la respuesta”: si ponemos mucha atención al antecedente nos daremos cuenta de que entre el canto de las voces internas se esboza el motivo 5. Así pues, el tema es una pregunta con dos posibles soluciones. Como la primera no resulta completamente satisfactoria, es replanteado el antecedente. Esta vez el consecuente 2 se ofrece como respuesta. Misma que está elaborada con aquellas ideas (material musical de las voces internas) que siempre residieron en el interior del antecedente mismo.

La siguiente tabla expone la distribución del material dentro del coral:

Coral	Pregunta	Respuesta 1	Pregunta	Respuesta 2
Soprano	Motivos 1 y 2	Motivos 3 y 4	Motivos 1 y 2	Motivo 5
Contralto	Motivo 5		Motivo 5	
Tenor				
Bajo	Basso ostinato		Basso ostinato	

Tema distribuido en un coral

Violin

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Resultante auditivo de las voces internas

M. 5

Comparaciones

Dibujo melódico original

Dibujo melódico real sin los adornos

Resultante auditivo de las voces internas

Reflexionando respecto a esto me siento atraído por la idea de que en nosotros mismos se encuentra la solución de los problemas; la respuesta está en nuestro interior. Somos los únicos responsables de nuestra tragedia o victoria. En cada uno reside la fuerza y el potencial necesario para orientar su destino. En la pregunta está la respuesta; dentro de mí está lo que necesito, lo que quiero.

2.3.5.2. Variaciones.

Son 60 y están hechas con el material perteneciente a los 5 motivos presentados en el tema, que Bach combina entre sí formando motivos nuevos. Por ejemplo: el motivo 1 y 3, 1 y 4, 2 y 3, 2 y 5, 3 y 2, 3 y 4, etcétera. Aunque, también podemos descubrir variaciones construidas con el material exclusivo de un solo motivo.

Cada motivo melódico es susceptible de ser tratado con una o muchas de las técnicas de variación.

- 1) Imitación: directa, contraria, retrógrado, cangrejo aumentación, etc.
- 2) Cambio de valor rítmico: tresillos, octavos, dieciseisavos, medios, seisillos.
- 3) Cambio de textura: escalas, arpeggios, corales, contrapuntos.

4) Variantes en la armonía. Se realizan cambios en la armonía mas no en la armonización, es decir, que la progresión armónica se conserva durante toda la danza (como es lo propio en las chaconas) y lo que se modifica es el estado de los acordes

(fundamental, primera inversión y demás) y la disposición de las voces involucradas (duplicaciones, distancia entre sí, etc.).

En numerosas ocasiones una variación abarca una frase (4 compases), en otras un periodo (8 compases) y otras más raras podemos llegar a encontrar tres variaciones por período o un compás exclusivo para una variación.

Las variaciones también desempeñan alguna función estructural.

- 1) Sirven como introducción de alguna parte amplia: var. 1 y 2, y var. 31 y 32.
- 2) Forman parte del desarrollo.
- 3) Son articuladores de otra sección: var. 19 en C. 87 – 88.
- 4) Enfatizan la concusión de una sección grande: var. 28 en C. 121 – 128.
- 5) Aparecen como coda.

Al llegar a la parte **B** nos encontraremos en el centro de *La Chacona*. Justo en medio de sus otras dos grandes formantes. Contrasta porque está escrita en re Mayor y por poseer la mayor simetría. Las frases de 8 compases agrupan en pares cada variación (que dura 4 compases) de modo que, la primera es el antecedente y la siguiente el consecuente. La luminosidad que caracteriza a la parte **B** y la manera en que son conducidas las voces hace que en esta parte se encuentre el clímax de la obra.

2.3.5.3. Secciones.

A

a – Tema Compases 1 – 8

Compases 1 – 4	Compases 5 – 8
Antecedente y consecuente 1	Antecedente y consecuente 2

b – Variaciones en re menor Compases 9 – 125

Introducción		Compases 9 – 24 = 16	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
1	Repite el tema variando las entonaciones del tenor	9 – 12 y 13 – 16	4 + 4 = 8
2	Canto de var.1 ahora en la soprano	17 – 20 y 21 – 24	4 + 4 = 8

Desarrollo 1: Sección melódica		Compases 25 – 48 = 24	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
3	Material del segundo antecedente	25 – 28	4
4	Evocaciones de <i>La Allemande</i>	29 – 32	2 + 2 = 4
5	Desarrollo del motivo 5	33 – 36	4
6	Imitación por disminución de la var. 5	37 – 40	2 + 2 = 4
7	Desarrollo del motivo 4	41 – 45	2 + 3 = 5
8	Escala menor natural del motivo 3 e imitación en retrógrado y directa.	45 – 48	4

Desarrollo 2: escalas, arpegios, contrapuntos.		Compases 49 – 120 = 72	
Introducción			
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
9	Evoca var.8. motivo resultante de motivos 1 y 3	49 – 52	4
10	Desarrollo de motivo 1 y retrógrado del motivo 5. Es complementaria de var.9	53 – 56	4
Preludio a las escalas		Compases 57 – 64	
11	Motivo rítmico 1 y 2. Imitaciones directas de motivos 2 y 4 mientras el motivo3 aparece en el bajo.	57 – 60	4
12	Material invertido de var.11. motivo 5 oculto en la soprano	61 – 64	4
Zona escalística		Compases 65 – 76	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
13	Desarrollo del motivo 3 con los motivos de ritmo 3 y 2. Replanteamiento de var.9	65 – 68	4
14	Replanteamiento de var.13	69 – 72	4
15	Mezcla de var.13 y 14. Escalas muy virtuosas dentro de un vertiginoso pasaje	73 – 76	4
Preludio a la zona de arpegios		Compases 77 – 84	
16	Motivo 2 mediante arpegios ascendentes	77 – 80	4
17	Motivo 2 mediante arpegios descendentes	81 – 84	4
Articulador		Compases 85 – 88	
18	Motivo 5. Cambia la escala menor natural por la melódica	85 – 86	2
19	Ostinato con el motivo 2 y escala menor melódica descendente. Lugar de la nota mas alta de toda la chacona: sol índice 6	86 – 87	2

Desarrollo 2: escalas, arpeggios, contrapuntos		Compases 49 – 120 = 72	
Zona de arpeggios		Compases 89 – 120	
20	Motivo 1 tenor con pedal en re. Aparece el motivo 5 en el tenor al último compás	89 – 92	4
21	Progresión armónica de los compases 5 – 8. Soprano con pedal en re	93 – 96	4
22	Misma progresión de nuevo, motivos 1, 2 y 5	97 – 100	4
23	Bajo con pedal en re. Voz media destaca al motivo 3	101 – 104	4
24	Secuencia de cuartas: dm – D7 – gm – F7 – Bb	105 – 108	2 + 2 = 4
25	Secuencia de acordes de 7ma: dm – vii/g – gm – vii/f – F – vii/g – G – vii/a – A – A7 – dm	109 – 112	2 + 2 = 4
Culminación de los arpeggios y clímax de b			
26	Variante con bordados del motivo 4 en el bajo. Termina con tercera de picardía	113 – 116	4
27	Conclusión de los arpeggios	117 – 120	4
Conclusión de b		Compases 121 – 125 = 5	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
28	Motivo 4 imitación por disminución	121 – 124	4
29	Articulador elaborado con el motivo 4	125	1

B

a – Tema | Compases 126 – 129

Compases 126 – 127		Compases 128 – 129	
Antecedente		Consecuente 2. Termina con tercera de picardía	
Articulador para unir con c			
30	Retrógrado y cromatismos del motivo 2 con ritmo 1	129 – 132	4

c – Variaciones en re Mayor | Compases 133 – 208

Introducción		Compases 133– 140 = 8	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
31	Motivo 2 en motivos rítmicos 1 y 3. Textura coral	133 – 136	4
32	Motivo 5 Desarrollado en textura coral	137 – 140	4

Desarrollo 1: Sección melódica		Compases 141 – 176 = 36	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
33	Retrógrado del motivo 3 y 4 en contralto, m.1 en tenor	141 – 144	4
34	Motivo 5 en soprano, m.4 y 3 en bajo. Se invierten los papeles de la var. 33	145 – 148	4
35	El Motivo 3 hace arpeggios que evocan a <i>La Giga</i>	149 – 152	4
36	Desarrollo del retrógrado cangrejo del motivo 4. Replantea el material de la var. 35	153 – 156	4
37	Desarrollo de los motivos 1 y 2	157 – 160	4
38	Motivo 1 por disminución, motivo 2 con ritmo 2	161 – 164	4
39	Variación 38 una octava abajo	165 - 168	4
Conclusión de sección		Compases 169 – 176 = 8	
40	Antecedente y consecuente 2 se reelaboran a lo largo de un coral a 4 voces. Pedal de la en el bajo	169 – 172	4
41	Var. 40 replanteada. Pedal de re en el bajo. Mediante una enfatizada cadencia I –IV – V I se concluye con eficacia.	173 – 176	4

Desarrollo 2: Sección coral		Compases 177 – 208 = 30	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
42	Soprano – motivo 5; las notas repetidas representan a la redonda por lo que es una imitación por aumentación. Bajo – motivo 3 por disminución a octavos.	177 – 180	4
43	Soprano – complemento armónico; Bajo – motivo 5	181 – 184	4
44	Coral a 3 voces. Retrógrado del motivo 3	185 – 188	4
45	Coral a 4 voces. Desarrollo del intervalo de sexta del motivo 5 entre tenor y soprano	189 - 192	4
Sección climática de c y de la danza		Compases 193 – 196 = 4	
46	La soprano hace imitación por movimiento contrario del consecuente 1 (escala mayor descendente de re a re) mientras las otras voces integran la armonía	193 – 196	4
Sección conclusiva de los corales		Compases 197 – 200 = 4	
47	Soprano= retrógrado de var. 46 y por lo tanto, consecuente 1 en tonalidad Mayor	197 – 200	4
Sección conclusiva de c		Compases 201 – 208 = 8	
48	Aunque se continúa dentro de una textura coral, las armonías ahora son arpegiadas. Mientras en las voces internas se elabora el retrógrado del motivo 3, la soprano hace la aumentación del segundo consecuente	201 – 204	4
49	Voces internas: retrógrado de motivo 3 con disminución. Soprano: variante con motivos 2 y 5	205 – 208	4

C

d – Variaciones en re menor | Compases 209 – 247

Epílogo		Compases 209 – 228 = 20	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
50	Motivo 1 combinado con elemento final del motivo 4 ambos empleando sendas rítmicas	209 – 212	4
51	Complemento de var.50 que redondea la idea	213 – 216	4
52	Contrapunto a 3 voces: superior – retrogrado de consecuente 2, media – pedal en re con bordado inferior, bajo – ostinato básico	217 - 220	4
53	Evocación de var. 9	221 – 224	4
54	Ritmo 3 evocando zona escalística con la parte 1 del motivo 4, ritmo 4 con el retrógrado del motivo 3	225 – 228	4

Sección final		Compases 229 – 247 = 18	
Var.	Descripción	Ubicación	Tamaño
55	Inicia la soprano un pedal en la que persistirá ésta y 2 variaciones más. El retrógrado cangrejo de motivo 4, parte 2, dibujado por la línea melódica del tenor en el primer compás	229 – 232	4
56	Pareja de var.57 y que a la vez juega con var.55 agregándole n. p. cromáticas a la melodía. Inicia la idea musical de var. Siguiendo en su último compás	233 – 236	3 + 1 = 4
57	Es la variación más dramática de d . También, su clímax. Motivo 5 en el bajo	237 - 240	4
58	Soprano – motivo 5 movido por terceras en tresillos ascendentes que evocan a la corriente. El Bajo – motivo 2 al final de cada compás.	241 – 244	4
59	Consecuente de var. Anterior de movimiento contrario. Oculto entre los arpeggios de la soprano sigue desarrollando el motivo 5	245 – 247	3

Articulador: Contundente escala menor melódica de re que al descender conserva las alteraciones	Compás 248
---	------------

a – Tema | Compases 249 – 252

Compases 249 – 250	Compases 251 – 252
Antecedente	Consecuente 1. La pregunta queda abierta

coda – Variación 60	Compases 253 – 257, 2 + 3 = 5
En los primeros dos compases la progresión armónica sigue siendo la básica mientras que la soprano entona el motivo 5 para cerrar la pregunta que no concluyó el tema.	
<p>Los últimos 3 compases son: en el contexto de <i>La Chacona</i>, una evocación de la variación 4 del compás 30. En un nivel conceptual más profundo, una evocación del principio de <i>La Allemanda</i>, por lo que cierran la espiral discursiva y concluyen el círculo perfecto de la partita entera.</p>	

2.4. Propuesta de solución a problemas técnicos

2.4.1. Allemanda.

Esta danza no presenta dificultades técnicas, posiciones extenuantes, ni pasajes virtuosos que exijan una elasticidad o velocidad considerables. Sin embargo, es de suma importancia el absoluto control de las manos debido a los cambios constantes de cuádruplo. Fidelidad, prontitud y limpieza deben ser nuestra preocupación en la búsqueda de una sonoridad equilibrada, potente y elegante. Estas composiciones son difíciles porque se encuentran en un tempo lento que evidencia los errores y que exige un mayor cuidado, claridad y precisión para su ejecución. Por otra parte, esta velocidad nos regala la oportunidad de lucir nuestro mejor sonido para, a su vez, disfrutar más de las sonoridades. El vibrato resulta bastante útil en este tipo de composiciones lentas y de carácter majestuoso. Recomiendo su uso en notas de larga duración, al final de las frases y en las respiraciones. Anticipar (y nunca precipitar) el movimiento de los dedos de la mano izquierda para lograr la fluidez óptima durante el discurso.

2.4.2. Corrente.

Esta danza es profusa en arpeggios y escalas. Por lo tanto, la figueta resulta una herramienta adecuada. Para domeñarle recomiendo aplicarla en el estudio número I de Heitor Villa-Lobos, y practicarla en sus tres variantes: p i, p m y p a.

El planting, que consiste en colocar los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas antes de que sea el momento de tañerlas, es también una técnica muy útil para resolver estos veloces pasajes de escalas y arpeggios. Los dedos se encuentran siempre preparados en las cuerdas que les competen, anticipando el momento de su intervención.

Debido a que la música comprendida en los compases 21 – 24, 40 – 44 y 47 – 51, demanda el mayor grado de dificultad técnica, por los numerosos desplazamientos y las forzadas extensiones en la mano izquierda, es menester que se analicen, comprendan y mecanicen con particular dedicación.

Pasajes de mayor dificultad técnica



Aunado a todas las recomendaciones anteriores, téngase en cuenta la importancia de estudiar muy lento para adquirir el control total del movimiento de las manos mientras recorren el diapasón realizando las distintas digitaciones. Se deben poner en marcha la memoria muscular, visual y auditiva, para obtener un óptimo provecho del estudio lento de la danza. Este enfoque de estudio no solo pertenece a las primeras etapas de aprendizaje de la pieza, también, debe aplicarse de vez en cuando con el fin de afianzar nuestro dominio.

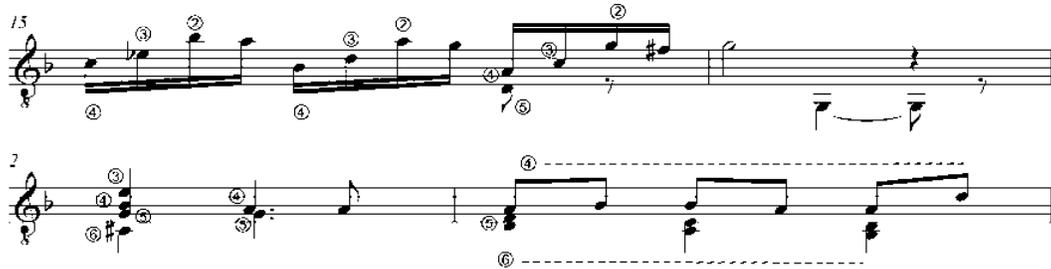
2.4.3. Sarabanda.

Empezando por lo básico, no está demás recordar la importancia de la acentuación característica de cada dos compases en el segundo tiempo, principalmente en aquellos en los que Bach estratégicamente ubicó acordes de tensión considerable. Dada su naturaleza acordal y pesante es favorable emplear las mismas sugerencias hechas en la allemanda: concentrarse en emitir el mejor sonido posible, aprovechar el vibrato, etc.

Para obtener un deleite mayor en la conducción de las voces se debe digitar procurando conservar el legato y el color; por ejemplo, designando una cuerda exclusiva por la cual habrá de moverse senda línea melódica hasta el final de la frase.

Podemos lograr un toque elegante en los finales de frase de sección si en vez de tañer las cuerdas de manera convencional la hacemos vibrar por cohesión: acercamos con cuidado el dedo de la mano derecha para que toque con la yema la cuerda. Después, aplicamos la mínima fuerza necesaria para que suene cuando sea retirada, con precisión y prontitud, dicha mano. Mientras mayor sea el diámetro de las cuerdas mejor es el resultado de este efecto. Otro modo de destacarlo es produciéndolo sul tasto.

Ejemplos de digitación adecuada para una mejor conducción de las voces



Ejemplos de lugares favorables para el efecto de coherción



2.4.4. Giga.

Debido a la velocidad en la que se encuentra, es muy importante que nos apoyemos en los puntos de reposo que nos brindan los finales de frase o las cadencias.

En esta pieza encontramos pasajes veloces y virtuosos, escalas (que siempre propenden a acelerar el ánimo del ejecutante), y frases muy extensas; por lo tanto, un control de la ansiedad y una condición física sobresalientes son indispensables.

Si tocamos por completo la giga a una velocidad muy lenta podremos identificar con precisión los contrapuntos, y por lo tanto, lograremos conducir las voces con mayor claridad.

En estas composiciones de naturaleza veloz y fluida conviene encontrar aquellos pasajes que contengan notas susceptibles de ser digitadas con cuerdas al aire, pues ellas nos permiten un desplazamiento más eficaz y cómodo. Además, las cuerdas al aire son una oportunidad para el descanso de la mano izquierda. Al igual que con la corrente, el recurso de planting resulta muy útil en esta danza. Las secciones de arpeggios (como en los compases 6, 9 o 22) son ideales para dicha técnica.

Aprovechar cuerda al aire para
realizar desplazamiento

Oportunidad para usar
el planting

Oportunidades para
cuerdas al aire

p i m a

p i m a m i p i p i m a

Para finalizar contundentemente, hay que apagar todas las notas del último acorde, empleando cuidadosamente la técnica de planting, y únicamente permitir la sonoridad de su generador. Esto dará la impresión de que una ventisca ha arrasado súbitamente con todo.

Sonoridad convencional

Sonoridad que resulta
al apagar con planting

VII

VII

a m i p

2.4.5. Ciaccona.

Esta danza es extremadamente larga y sus exigencias expresivas y técnicas son muy elevadas. Además, le antecede una intensa y extenuante giga. Por tales motivos, es de vital importancia que aprovechemos el espacio que separa estos dos movimientos para recuperarnos y empezar con la energía suficiente.

En *La Chacona* se condensa todo el material expuesto a lo largo de la suite, así que las estrategias técnicas propuestas en este capítulo serán útiles también aquí: buscar siempre la emisión de un sonido claro y bello en los pasajes contemplativos, vibrato para las notas largas, estudiar lento las partes virtuosas, recurrir a las cuerdas al aire para mejorar los desplazamientos, planting para los arpeggios, etcétera.

2.4.5.1. Escalas.

En lo tocante a las dificultades específicas de esta composición, quiero hablar primero de las escalas más difíciles. Son 4 y las encontramos de la siguiente manera:

Compases 65 – 76 constituyendo el desarrollo de la zona escalística.

Compases 85 – 88 como articulador a los arpeggios.

Compases 121 – 125 en donde son el material con el que concluye la parte **b**.

La otra mitad será ganada una vez que hayamos aplicado escrupulosamente la técnica de estudio lento anteriormente descrita.

Como complemento técnico, recomiendo ejercitar la mano derecha cotidianamente por miedo de la práctica del trémolo flamenco de 5 notas.

Si bien es cierto que el legato continuo se ha convertido en un ideal de ejecución en los corales, también lo es, que existen acordes, cuya abierta disposición interna de las voces, hacen de esto algo imposible para instrumentos como la guitarra.

Una solución adecuada es la que nos aporta aquel recurso violinístico de partir los acordes y dejar que el oído los integre.

En *La Chacona* encontraremos pasajes contruidos con algunos acordes asequibles y otros imposibles. En estos casos, se deben Homogeneizar, de tal suerte que el acorde difícil quede camuflado, y parezca que la sonoridad resultante ha sido intencional; debemos dar la impresión de que suena así porque lo hemos decidido y no porque no tuvimos otra opción.

Homogenización de acordes

Progresión original

Acordes asequibles

Propuesta técnica violinística para homogenizar

Resultante sonoro por integración auditiva

128

▼
Acorde muy abierto.
posición incómoda

Cuando lleguemos al momento de concluir la obra, se debe emitir con el dedo pulgar y sobre la sexta cuerda el último re. Esto nos permitirá:

- 1) Prolongar su duración debido a la potencia del dedo emisor.
- 2) Incrementar su sonoridad por la vibración por simpatía de la cuarta cuerda.
- 3) Obtener un sonido más oscuro, lúgubre y pastoso debido al calibre de la sexta cuerda.

2.5. Propuesta Interpretativa.

Debido a la distancia de tiempo que nos separa de esta composición es muy importante documentarse en lo concerniente a: estilo, ornamentación, fraseo, articulación, y la estética del barroco. De este modo se podrá llevarla a la vida en los recitales con atino y buen gusto.

2.5.1. Transcripción.

En el momento de realizar la transcripción reflexioné sobre la manera más apropiada de adaptar la pieza al instrumento para conservar, en la mayor medida posible, su contenido original. Estos son algunos de los criterios que observé:

1.- Respetar el discurso. No octavar ni cambiar de ninguna otra manera los registros originales escritos. Mucho menos duplicar bajos, añadir contrapuntos, armonizar melodías ni rellenar acordes; no prolongar la duración de las notas por más tiempo del que están concebidas. Debido a que de otro modo sería imposible de tocarse en la guitarra, me he tomado la licencia de transcribir todo una octava abajo del registro original.

2.- Aprovechar las cualidades sonoras de la guitarra. De acuerdo con los estudios más recientes sobre el estilo y la interpretación de música antigua la máxima sonoridad debe obtenerse de los instrumentos, por ejemplo, en el caso de los de cuerda punteada, empleando cuerdas al aire permitiendo así mayor duración de la vibración, haciendo resonar por simpatía las cuerdas, Homogeneizando el sonido asignando una cuerda exclusiva a cada línea melódica al digitar, etcétera.

3.- Aumentar el número de cualidades imitando los efectos sonoros del violín. Al llegar a este momento de reflexión tuve que conciliar dos propuestas estéticas: la basada en los recientes estudios (arriba mencionada) y la basada en la readaptación de la sonoridad y de la concepción acústica original.

Y es que he llegado a preguntarme ¿Por qué Bach escribiría armonía a 4 voces para un instrumento que solo puede sostener, debido a su naturaleza, simultáneamente dos notas?

Considero que si El Compositor fue tan osado para hacer semejante exigencia al violín fue debido a sus conocimientos sobre acústica, inercia y memoria auditiva y muy posiblemente, porque precisamente el efecto de acorde roto resultante en los violines (dos mas dos notas) era el que pretendía obtener.

Efectivamente, este tipo de sucesión de notas lleva, per se, una carga identitaria y expresiva, posee un contenido dramático que pertenece al discurso. Dudo mucho se deba al azar que este recurso, tanto sonoro como expresivo, enriquezca la suite. ¡Bach sabía lo que escribía! Así como en la guitarra difieren los efectos sonoros del acorde arpegiado, rasgueado, en bloque (plaqué) y el quebrado (brisé), también se obtiene un efecto único y específico con el acorde roto del violín.

Nunca sabremos con absoluta seguridad si Bach verdaderamente pensó en ese sonido característico del acorde seccionado de los violines, o si fue la técnica y el uso los que le llevaron a escribir a 4 voces sabiendo que solo 2 pueden sostenerse simultáneamente. Pero para mi transcripción he decidido aprovechar este efecto incluyéndolo durante la interpretación de esta partita.

Ejemplos de resultantes sonoros

Las primeras voces continúan sonando debido a la acústica y la memoria auditiva

2.5.2. Allemanda.

Los primeros tres compases son muy importantes porque concentran todo el material constitutivo de esta danza. Por lo tanto, es imprescindible que sean exhibidos con escurpulosidad. Las dos primeras notas son como las campanas que doblan convocando.

Dirigir esta sexta con contundencia. Respirar y reanudar discurso

Siempre enfatizar el primer tiempo de esta figura

Las dos primeras notas son de vital importancia. Deben hacerse sonar la energía y el carácter que poseen.

Hacer el segundo grupo de tresillos más suave, como en la dinámica

Podemos descansar al final de las modulaciones, al llegar a las tónicas y al finalizar las frases.

Destacar el movimiento de sextas que se da entre las voces extremas cuando se presente esta secuencia

Puede hacerse una breve pausa una vez que se ha llegado a este punto

Conducir sendos movimientos ascendentes

2.5.3. Corrente.

Pese a que la tonalidad predominante es re menor, y por lo tanto, el ambiente al que propende es un tanto oscuro, el material rítmico-melódico está diseñado para conmover hacia el baile. Es entonces nuestro deber transmitir dicho efecto. Que el movimiento pendular del 3/4 medido a 1 sea una constante en nuestro pulso de principio a fin y que el público sienta una irrefrenable necesidad de bambolearse mientras percibe la danza.

Un efecto interesante se logra si, aprovechando la emiola, jugamos con el pulso, intercalando la sensación de compás binario y ternario. Mientras el octavo con puntillo nos sirve para dejar una impresión de 3/4, el pulso 3/8 se obtiene de los compases con tresillos.

La naturaleza de esta danza nos permite enriquecer la expresión si aprovechamos las frases escritas en octavo con puntillo y las interpretamos de un modo firme y decidido, y las contrastamos de las frases escritas en tresillos haciéndolas, entonces, ágiles, suaves y fluidas.

En el momento de elegir la articulación de nuestros motivos hay que cuidar escrupulosamente la intención y la congruencia. Cuando hablo de intención me refiero a aquella distribución de sonidos suaves (resultado de los ligados en la guitarra) y los fuertes (notas tañidas o atacadas). La intención es determinada por la conducción de la línea melódica. Si nos encontramos ante un pasaje ligero y veloz, entonces el ligado es el recurso idóneo; Si nuestro objetivo es enfatizar alguna melodía o la conducción del la línea de canto hacia una nota en particular, requerimos del ataque fuerte del tañido.

El siguiente ejemplo aclara el concepto de congruencia: nos encontramos frente a un compás de 3/4 que contiene 3 grupos de 4 dieciseisavos cada uno y todos desarrollan el mismo motivo melódico. La manera en que articulemos al primer grupo determinará a los otros 2. Si decidimos que los primeros dos dieciseisavos van ligados y los dos restantes se tañen, entonces hemos decretado que los grupos de dieciseisavos de los dos tiempos restantes obedecerán esta lógica. Esta decisión afectará a todos los grupos de dieciseisavos que entonen el motivo melódico en cuestión. Incluso cuando este material aparezca variado por disminución, aumentación, etcétera.

Congruencia al articular

The image displays four musical examples on a single staff in 3/4 time, illustrating the concept of congruence in articulation. The first example, 'Secuencia original', shows a sequence of three groups of four sixteenth notes each, with the first group being slurred and the others having accents. The second, 'Secuencia con articulación elegida', shows the same sequence but with a consistent articulation style (slurs) across all groups. The third, 'Variación por disminución', shows the first group with a dotted eighth note followed by a sixteenth note, and the second group with a dotted quarter note, while the third group remains the original sequence. The fourth, 'Variación por aumentación', shows the first group with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second group with a dotted eighth note followed by a sixteenth note, while the third group remains the original sequence.

2.5.4. Sarabanda.

El dramatismo contenido en esta danza, que en ocasiones alcanza momentos de severa angustia, es aún mayor que en las dos que le anteceden.

Las disonancias son una oportunidad para enriquecer nuestro discurso si las sabemos resolver y matizar; para esto, contamos con la acentuación, el *ritenuto* y el *vibrato*. Especialmente deliciosas son las segundas menores simultáneas (compás 2, compás 8) y los saltos melódicos de séptima o novena menor (compases 6 y 19).

La forma binaria antigua en que está cimentada la sarabanda tiene la ventaja de permitirnos replantear el discurso. Me gusta interpretar la primera vuelta a tempo. (pero de ninguna manera a tempo mecánico) y la segunda con un contrastante *rubato*. Mayor es el tiempo que podemos tomar de las respiraciones al terminar o iniciar las frases.

Otra opción para conseguir dicho contraste consiste en enfatizar las distintas dinámicas, como las concernientes al manejo de “color”, vibrato, acentos, etcétera.

Si precisamos los más gloriosos puntos de cada frase y les damos la implícita intención que merecen, elevaremos la emotividad de la obra. De entre dichos puntos, sugiero:

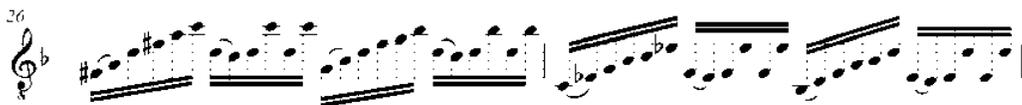
- 1) Indiscutiblemente la primera parte de la introducción. No solo destacar con sonoridad cada una de las voces, también, dirigir hacia la soprano la energía de la emisión (del mismo modo que un violín lo haría debido a las necesidades impuestas por sus características físicas), del compás 1 al 4 y el salto de séptima de la soprano del compás 6.
- 2) La secuencia modulante a la subdominante comprendida entre el compás 15 y 16. Un diminuendo es de muy buen gusto para ésta parte.
- 3) La secuencia que complementa la simetría de la modulación anterior que está entre los compases 20 y 21. En esta ocasión el crescendo es lo más adecuado.
- 4) Peculiarmente luminosa es la música escrita en los compases 10, 11 y 12. Me parecen ser la ración más optimista de la sarabanda y, por lo tanto, merece especial atención.
- 5) El contenido expresivo de la coda es altísimo. Esta es una excelente oportunidad para la catarsis y la comunicación con el público. Considero, además, que es adecuado hacer un molto rall en los últimos dos compases; disfruto mucho cuando el final logra sentirse muy pesante, trágico e, incluso... luctuoso.

2.5.5. Giga.

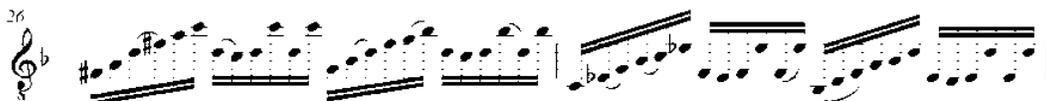
Empezando por lo básico: destacar aquellas notas como las sensibles y las disonancias al igual que la presencia de dominantes y similares puntos de tensión.

La abundancia de secuencias y de temas imitados hace imperioso un escrupuloso trabajo de articulación. Opera el mismo criterio descrito en el análisis de la corriente: intención y congruencia.

Articulación correcta



Articulación errónea



Una manera conveniente para resolver las elisiones es comenzar a concluir las frases al encontrarnos en sus últimas notas, pero pensar exclusivamente en la nota final como principio de la frase siguiente.

Como se ha mencionado anteriormente, constantemente aparecen cantos ocultos; estos deben evidenciarse, e incluso, ser empleados como elementos de contraste respecto a las entonaciones obvias.

Debemos equilibrar el dramatismo extremo con la elegancia y la gallardía dentro de un contexto veloz y fluido y un pulso que demanda al cuerpo que baile.

Aunque el discurso musical se encuentra distribuido a lo largo de tramos de extensión considerable, podemos (y debemos) tomarnos la libertad de descansar lo necesario al concluir cada enunciado. Esto no solo nos permitirá un mayor rendimiento; también, conferirá a la obra una musicalidad y una lógica que la harán inteligible para nuestro público, realzando además, su belleza. Simplemente evoquemos los fraseos naturales de los cantantes o de los instrumentos de aliento que, lo antes posible detectan la longitud de las oraciones y sendas áreas conclusivas y de reposo, mismas que resultan convenientes para respirar y reanudar el diálogo con la fuerza idónea.

**Ejemplos de zonas
para respirar**

Fin de cadencia,
sitio conveniente
para descansar

Fin de frase con elision,
sitio conveniente para descansar

Fin de frase con elision,
sitio conveniente para descansar

Esta giga es poseedora de un intenso contenido emotivo. Su fuerza es contundente, inexorable y conmovedora. Es nuestra obligación hacerla arder con cabal energía y garbo. Hacer que aquel que la escuche no pueda evitar resultar afectado por ese glorioso frenesí que le constituye, mezcla de angustia, inquietud y determinación demandante, y quedar, al mismo tiempo arrobado y envuelto por su belleza titánica.

He llegado a pensar que, conceptualmente, Bach nos habla con su giga de las emociones (afectos) que tienen origen en aquella búsqueda desesperada e interminable de ese “algo” (sentimiento, ser, instante) perdido e irrecuperable.

2.5.6. Ciaccona.

Como inicial acercamiento sugiero tocar y cantar por separado cada una de las voces a través de toda la obra. Así podremos interiorizarlas y tenerlas presentes siempre. Esto puede hacerse con uno o dos pares de variaciones por día. De igual manera, tocar las secciones de arpeggios como si fueran un coral nos permitirá entender mejor el movimiento interno de la música. Ejemplo:



2.5.6.1. Ilación de variaciones.

He escuchado numerosas versiones de esta obra que empiezan lentísimo y mantienen el mismo tempo durante toda la danza convirtiéndola en una letanía. Esto, obedeciendo al principio técnico que establece que la parte más difícil de la obra determinará por completo el tempo. Yo estoy de acuerdo con este precepto, pero considero fuera de lugar e inútil para *La Chacona*. Debido a que se trata de un tema y variaciones tenemos la libertad de modificar sutilmente la velocidad de las mismas, no por conveniencia para ajustar los pasajes difíciles a nuestra habilidad, si no a manera de recurso interpretativo. Al hacer esto, téngase cuidado de no deformar las variaciones y arruinar su unidad. La zona de los arpeggios de **b**, por ejemplo, ofrece una excelente oportunidad para jugar con la velocidad y crear diversos contrastes entre las progresiones acordales.



Tampoco hay que tocar toadas las variaciones de corrido, pues de hacerlo, el discurso resultará aburrido, mecánico y antiorgánico. Además, nuestro rendimiento y el deleite del público aumentan cuando realizamos respiraciones de manera natural (igual que en el discurso hablado) después de cada oración.

Contamos con las respiraciones y los descansos: las primeras son breves y pertenecen a fines de frase o variación; las segundas, de mayor duración, son propias de los cambios de sección y de los fines de período, como en el caso de aquellas variaciones que vienen por pares o grupos de 4.

2.5.6.2. Balance de arpeggios.

Los primeros 8 compases son de vital importancia pues, como ya hemos estudiado, poseen el material que sustentará toda la obra. Conviene empezar el coral en bloque para poder distinguir y conducir escrupulosamente cada una de las voces; lo congruente entonces es que el consecuente 1 se interprete de igual modo. Una variante interpretativa puede hacerse cuando el tema se repite con el segundo consecuente; podemos elegir a discreción entre el arpeggio tipo violín o un guitarrístico brisé.

Es importante para toda la pieza el equilibrio en el empleo de los diversos tipos de arpeggio: saturar un pasaje de más de 4 compases con cualquiera de éstos resulta cacofónico y hastioso, mientras que el uso de un arpeggio diferente para cada acorde es de pésimo gusto. Tampoco quiero proponer un plan esquemático matemático para la distribución de los diferentes arpeggios. Nuestra musicalidad, la energía cinética y la intención de del momento determinarán el balance en la emisión de nuestros acordes.

2.5.6.3. Conducción y articulación.

Empecemos por resolver las elisiones con la misma estrategia de la giga: concebir la nota final de la frase como el inicio de la siguiente y conducirla como corresponde. Grosso modo, siempre hay que conducir la nota final del compás o del grupo de dieciseisavos hacia adelante (al igual que con la allemanda), que se sienta que la pieza avanza.

Respecto a la articulación: del mismo modo que en la corrente y la giga, siguen vigentes los dos criterios básicos.

Congruencia de articulación

EN DISTINTOS PASAJES



El motivo 3 determina la articulación de las variaciones de él surjan



EN UN MISMO PASAJE



2.5.6.4. Claridad.

Aquí no solo me refiero a la limpieza de los sonidos. También, hablo de la importancia de identificar aquella voz o voces que daban resaltarse dentro del discurso.

Debido a la profusión de contrapuntos imitativos es menester clarificarlos de modo que luzcan y se entiendan a cabalidad.

También existen los diálogos contrapuntísticos que propiamente se tratan de temas imitados muy evidentes. En estos casos se deben contrastar las voces involucradas con el fin de destacar las interacciones.

Otro tipo de claridad que hay que cuidar es la rítmica. En numerosas ocasiones se presentaran fraseos ternarios dentro de unidades cuaternarias por lo que debemos ser muy cuidadosos y mantener el sentido lógico de la música sin atesillar la rítmica.

En resumen, hay que esclarecer: imitaciones, diálogos y cantos ocultos, líneas melódicas principales y células rítmicas.

Imitaciones

Musical score for 'Imitaciones' starting at measure 59. The score is in G major and 3/4 time. It features a bass line with a 'Motivo en el bajo' (motif in the bass) and subsequent imitations in alto, alto, and bajo voices. The imitations are labeled: 'Imitación en soprano', 'Imitación en contralto', and 'Imitación en bajo'.

Diálogos

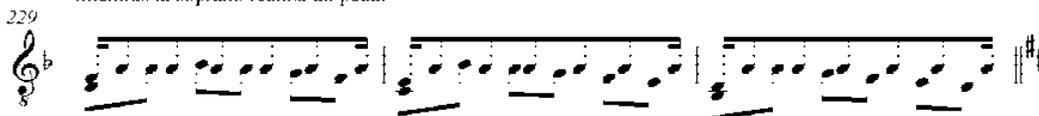
Musical score for 'Diálogos' starting at measure 69. The score is in G major and 3/4 time. It features an 'Original' line and an 'Ejemplo' line. The 'Ejemplo' line shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a '7' indicating a specific rhythmic value.

Cantos ocultos

Musical score for 'Cantos ocultos' starting at measure 241. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex melodic line with hidden patterns, indicated by a '7' and a 'b' (flat) symbol.

Voz principal

En este caso la tutela está a cargo del bajo mientras la soprano realiza un pedal



La voz interna debe sobresalir



Conservar la rítmica



Particularmente en el compás que antecede la zona escalística de **b**, me gusta dramatizar la conducción del bajo acentuándolo de la siguiente manera:



La escala final es muy importante porque concluye las variaciones y conecta con el tema; o en el meta texto, termina tajantemente el escarceo y nos reintegra al mundo real y al planteamiento inicial. Por tales razones debemos emplear el criterio de intención de articulación y equilibrar su sonoridad entre fluida y ligera (como si estuviésemos dando arcadas con el violín) y firme y contundente. Por eso decidí, en el momento de digitar, iniciarla con notas ligadas y terminarla tirando.



Capítulo 3

Alejandro Luiscastillo – Malengue

3.1. Contexto Histórico.

Malengue es una composición mexicana perteneciente al estilo musical contemporáneo. Generalmente, lo primero que evoca la palabra contemporáneo es una ubicación en el tiempo; nos hace relacionar aquellos eventos que suceden dentro del mismo año, década, siglo... pensamos en dos objetos situados dentro de la misma línea temporal. De acuerdo con lo anterior la música de Beethoven es contemporánea a los libros de Goethe del mismo modo que la de Vivaldi lo es a los de Cervantes. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX los artistas y académicos emplearon la palabra como sinónimo de moderno, y para referirse a un estilo específico de producciones y composiciones que reunían determinadas características. Por ejemplo: los museos de arte denominan arte contemporáneo a las colecciones de este periodo.

El arte contemporáneo se suele definir como aquel que se ha elaborado después de la Segunda Guerra Mundial. En un sentido amplio, abarca el hacer artístico que se desarrolla en nuestra época.

Desde la teoría post estructuralista ha acuñado el término "postmoderno", debido a que dicho planteamiento vislumbra la imposibilidad de seguir creando desde los preceptos de la originalidad y la novedad (elementos propios de la modernidad) y, por lo tanto, se apunta a elementos como reinterpretaciones, resignificaciones y el giro lingüístico con el fin de ampliar el concepto de arte y establecerlo como un acto comunicativo.

Este tipo de prácticas se inician desde la obra de Marcel Duchamp (fuente 1917) y sus cuestionamientos de la institución del arte. Pero este pensamiento se comienza a ampliar y a tomar seriamente desde la década de los setenta hasta nuestros días con el redescubrimiento de la obra de Duchamp y de los Dadaístas de principios del siglo XX a manos de artistas como Robert Rauschemberg, teóricos como Roslind Krauss y toda la escuela post estructuralista.

La música contemporánea es específicamente aquella que se ha escrito en los últimos cincuenta años, particularmente después de 1960, principalmente dentro de la cultura occidental. Hay que señalar que el término es exclusivo para precisar las obras que pertenecen a la vanguardia y para las composiciones que reúnen ciertas características, como las siguientes:

-Los compositores se basan o parten de conceptos generalmente filosóficos, matemáticos, o vinculados con los principios de la física, para escribir la música.

-La variedad de las formas de las composiciones son ilimitadas y absolutamente libres.

-Los recursos expresivos van más allá de la producción natural o convencional de sonidos y se exploran al máximo las sonoridades, por ejemplo, mediante el uso de registros extensos, como la octava y la quinceava que van más allá de los registros

cómodos del instrumento, el empleo de golpes en diversas áreas del instrumento, el uso de armónicos poco comunes, la presencia de múltiples disonancias, etcétera.

- La búsqueda expresiva rara vez tiene como fin la eufonía. Lo importante es lo innovador, original, propositivo, contrastante, e incluso inquietante y conflictivo.

- La ausencia de la tonalidad o presencia de varias tonalidades a la vez.

En conclusión: Al hablar de Música Contemporánea nos referimos a un estilo específico.

3.2. Reseña Biográfica.

Alejandro Luiscastillo – (n. 1971) México. D. F.

Es Licenciado en composición por La Escuela Superior de música. Realizó estudios de posgrado en La Universidad de Indiana en Bloomington bajo la tutela de Don Freund y Sven David-Sandström.

“Es becario Fulbright, recibió la “*School of Music Merit Scholarship*” de La Universidad de Indiana, fue distinguido con la beca de “Jóvenes creadores 2004”, fue becario de los programas para Estudios en el Extranjero de FONCA así como de la Secretaría de Educación Pública de México. Fue nombrado Artista en Residencia en Colombia en 1999, donde realizó investigaciones sobre folclor Colombiano”.³⁵

Ha participado en diversas clases magistrales en México, Estados Unidos, Colombia y Hungría con maestros como George Crumb, Harrison Birtwhistle, Michael Jarrell, Martin Bresnik, Roberto Sierra, Alfredo del Mónaco y Franco Donatoni entre muchos otros.

“Sus obras han sido seleccionadas en la “Convocatoria de Música Joven”, “Festival Internacional Bartók”, “Callejón del Ruido”, XXIV, XXV y XXVI “Foro de Música Nueva Manuel Enríquez” y por invitación del “Festival Spazio Musica” 2003 de Cagliari, Italia”.³⁶

Ha dictado conferencias en Budapest, Bogotá y en la ciudad de México. Fue maestro de La Escuela Superior de Música entre 1999 y 2002, dictando la cátedra de informática y grafía musical. Actualmente es asesor musical de La Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, UNAM”.

“Influencias: Javier Álvarez, Jacob Ter, Veldhuis, Horacio Vaggione, Martín Matalón, Daniel Teruggi, Bartók, Britten, Murail, Ockeghem, Gubaidulina, Sciarrino, Stravinsky, Xenakis, Lennon, McCartney, Peart, Fripp”.³⁷

³⁵ <http://aluiscaas.blogspot.com>

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ <http://www.myspace.com/alejandroluiscastillo>

3.3. Análisis de la obra.

Malengue es una pieza de música académica para guitarra sola escrita en 1999 por el compositor mexicano Alejandro Luiscastillo. Es de naturaleza bitonal y se desarrolla mediante un lenguaje contemporáneo.

Es bitonal porque se encuentra simultáneamente en si bemol y en si natural.

Es Contemporánea por la manera en que se desarrolla, por los efectos y recursos sonoros que emplea, y por el concepto que plantea.

Su nombre resultado de la combinación de los apellidos de los pensadores Europeos Karl Marx y Friedrich Engels.

“Basada en la yuxtaposición de elementos aislados que poco a poco se desarrollan al interior de notas repetidas frente a furiosos arpeggios, Malengue es un "Tour d' Force" para cualquier guitarrista que se atreva a montar la obra. Es un viaje al interior de la sonoridad de la guitarra, donde la "gestalt" debe ser planeada cuidadosamente durante su interpretación”.³⁸

En esta composición Alejandro tomó como punto de partida aquellas discusiones que, se imaginó, debieron haber tenido Marx y Engels a lo largo de su relación, para enfrentar a las notas si bemol y si y ponerlas a “discutir” durante aproximadamente 14 minutos de desarrollo musical.

De este modo surge una interesante e ingeniosa pieza que explora las posibilidades de desarrollo, variación y de combinación de dos notas en sendas tonalidades que se contestan, se retan, se emulan e incluso se cuestionan mutuamente mientras luchan por el dominio de la permanencia en el tiempo.

La distancia que existe entre las regiones tonales en cuestión es de medio tono. Esto ocasiona un choque sonoro entre las dos series de tablas de armónicos que se generan y que quedan flotando en la atmósfera del concierto, agregando una considerable tensión a la dialéctica. Es frecuente que encontremos enarmonizaciones porque éstas simbolizan la pugna de tonalidades.

Personalmente, un aspecto que me agrada mucho de esta obra es que, al contrario de muchas piezas contemporáneas, no está saturada de efectos y recursos sonoros. La innovación de *Malengue* radica en el concepto que propone y la rara naturaleza de su discurso, mismo que busca dejar impresiones sensoriales, como si se estuviera ante un lienzo salpicado de múltiples colores, o un “espectáculo sonoro de rayos láser”.

³⁸ Alejandro Luiscastillo, 26 de enero de 2007, en <http://aluisecas.blogspot.com>

3.3.1. “Marx-Engels”.

Karl Heinrich Marx (1818 – 1883) Filósofo, sociólogo y economista alemán, fundador del socialismo científico. Autor del Manifiesto del partido comunista y de “*El Capital*”, libro en el que exponía su doctrina, que estaba fundamentada en una concepción materialista de los hechos económicos e históricos.

Friedrich Engels (1820 – 1895) Se interesó por los movimientos revolucionarios y activistas de su época. Entabló amistad con Marx, al que reconocía una superior capacidad teórica y mayor originalidad en las ideas. Se convirtió en su sostén y le mantuvo junto a su familia durante los años en que se dedicaban a elaborar “*El Capital*”.

3.3.2. Forma y estructura.

Su forma es cuaternaria compuesta.

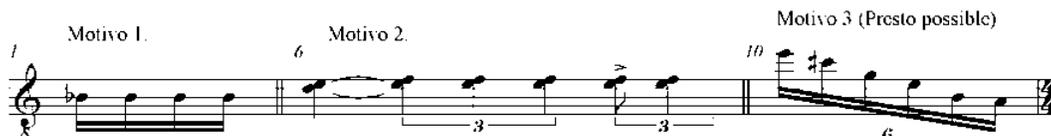
A - Compases 1 – 65 = 65	B - Compases 66 – 127 = 61	C - Compases 128 – 178 = 50	D - Compases 179 – 276 = 97
Introducción	Parlando rubato	Ostinato 1	Meditativo
Secuencias	Hymn	Ostinato 2	Reprisa
Modules	Tempo ad. lib.	Ostinato 3	Parlando rubato 2

Malengue está construida en su mayoría por progresiones de notas que obedecen una lógica de ejes de simetría. Su línea dramática describe el movimiento pendular de la cuña Ligetiana, como en el caso del Continuum para clavecín o en el Lux aeterna para coro.

Motivos rítmicos



Motivos melódicos



La manera en que se incorporan los elementos y se distiende o comprime el material sonoro nos deja una clara impresión de organicidad por lo que *Malengue* puede concebirse cómo un torrente de energía con propiedades físicas, dirección y trayectoria; una entidad que cobra vida en el momento de hacerse sonar.

Hace uso de efectos como el pizz. a la Bartòk, gliss, bendings, rasgueos, armónicos artificiales, y tapping.

A

1.- Introducción	Compases 1 – 19 = 19
Son planteados los elementos musicales que habrán de desarrollarse. Se ha encendido el flujo de energía.	
2.- Secuencias simétricas	Compases 20 – 39 = 20
Es el desarrollo del material temático del compás 18 en una construcción de patrones interválicos que sirven de marco para que se estable una discusión entre las dos tonalidades si bemol (B) y si natural (H). Distingue a esta parte su matemática simetría.	
3.- Modules, conclusión de A	Compases 40 – 65 = 26
Desarrollo del motivo 3 (presto possibile) con el motivo rítmico identitario. Aquí Alejandro invita a la improvisación mediante unos motivos melódicos que él denomina “modules” que deben ser combinados a discreción. Los modules desembocan en una cadencia opcional, la cual tiene función de concluir. Esta zona está destinada a terminar de frenar el impulso motor original para poder cerrar con la parte A y proseguir.	

B

1.- Parlando rubato	Compases 66 – 116 = 50
Es la primera parte lenta de la pieza. También, una de las más contemplativas. Presentando material nuevo, <i>Malengue</i> pierde su carácter rítmico para generar una textura armónica. Ocasionalmente es evocado el motivo 2. De la discusión se procede al intercambio de opiniones en un diálogo de colores y texturas. Se caracteriza por el despliegue de efectos guitarrísticos como: armónicos de octava y dieciseisava, notas muy largas vibradas con bending, acordes bitonales de valores largos construidos por cuartas y quintas, pizz. a la Bartòk, etcétera.	
2.- Hymn	Compases 117 – 123 = 7
Formada por acordes similares a la sección antecesora, el contenido musical de aquí es más energético, rítmico y ágil. Del diálogo se transita de nueva cuenta a la discusión acalorada. El talante oscila entre suntuoso, ufano y beligerante.	
3.- Tempo “ad Lib.”, conclusión de B	Compases 124 – 127 = 4
Conclusión de B y clímax de <i>Malengue</i> . Sección construida por enlaces acordales rasgueados que incrementan proporcionalmente la altura del registro que abarcan y la velocidad con la que son emitidos. Dicho aumento en la cinética servirá para originar el movimiento requerido para el desarrollo ulterior.	

C

1.- Ostinato 1: pedal	Compases 128 – 146 = 18
Se trata de una sección peculiarmente hipnótica en donde tiene lugar la reexposición de los argumentos iniciales sobre un registro más grave. Durante 18 compases la atmósfera es inundada por el moto perpetuo del pedal de la índice 3, derivación del motivo 1 con la tendencia rítmica anacrútica, como la aparecida en el compás 19; periódicamente aparecen brevemente distintos acordes de cuarta y quinta que dan la impresión de ser repentinos destellos de luz dentro de la penumbra.	
2.- Ostinato 2: pedal sincopado	Compases 147 – 162 = 16
Compleja elaboración de una línea melódica en la soprano y del material del compás 18 en el bajo. Las melodías se mueven en un ámbito polirrítmico de pesante y oscura esencia. “Como si un ave siniestra sobrevolara nuestras cabezas”, ³⁹	
3.- Ostinato 3: arpeggio, conclusión de C	Compases 163 – 178 = 16
Síntesis de las dos 2 partes anteriores, posee un dinamismo mayor. Trata del trascurso de una sincopada línea melódica en la soprano contrastando con un incesante acorde arpegiado.	

D

1.- Meditativo	Compases 179 – 192 = 13
Replanteamiento de C en donde el pedal derivado del motivo 1 se expande y utiliza las notas fa – si bemol y mi – si bemol; la melodía, conservando su personalidad, es combinada con los acordes originarios del Hymn. El meditativo pone de manifiesto el declive de las energías, la bajada por la pendiente después de haber cruzado una pronunciada “montaña rusa” sonora.	
2.- Reprisa	Compases 192 – 198 = 7
Evocación del principio de la obra que, mezclando el motivo 1 en la melodía con un ritmo de 6/8 con una variación en el bajo de la línea melódica de la última sección de C, consolida su unidad al regalar la hemisférica sensación de periodicidad conclusiva. Es aquí cuando el movimiento energético inicial cede por completo.	
3.- Parlando rubato, coda conclusiva	Compases 199 – 226 = 28
A manera de coda, hemos llegado a la segunda zona lenta de <i>Malengue</i> . Evocación de la primera parte de B, es similar en contenido musical y naturaleza contemplativa a esta, pero difiere en carácter. Ahora, pese a encontrarse nuevamente dialogando, el ánimo se encuentra decaído, exhausto, extenuado... Las dos tonalidades protagónicas echan mano, con desgano pero también reticencia, de los últimos argumentos que les quedan en ese típico afán por pronunciarse vencedoras. Se presenta en el ritmo identitario del motivo 2 un ambiguo acorde con el que concluye en la incertidumbre esta obra. Respectivamente, las fuerzas restantes de si natural y bemol se extinguen en su discrepancia.	

³⁹ Alejandro Lusicastillo.

3.4. Propuesta de solución a problemas técnicos.

Debido a su construcción, una buena estrategia para dominar esta pieza radica en la digitación. Como ya se ha expuesto, las progresiones de notas que obedecen patrones de simetría predominan. Si empleamos esta lógica para digitar la pieza obtendremos varios beneficios: 1) Nos resultará más fácil memorizarla. 2) Podremos tocar con mayor precisión y agilidad. 3) El discurso será fluido y coherente.

Estos son algunos ejemplos de digitaciones mediante patrones de secuencias:

1. p i m a m – p i m a m.
2. p m p a – p m p a.
3. 1 3 4 2 – 2 4 3 1.
4. 3 4 1 4 – 2 – 3 4 1 4.

Recordemos la conveniencia de aprovechar las cuerdas al aire para los desplazamientos durante los pasajes prolijos y rápidos.

Podemos hacer uso de los trayectos que exhiben pedales para recuperarnos del esfuerzo físico previo, como en los compases 14, 19, 26 o 128, por ejemplo. Generalmente aparecen después de frases muy extensas o que han demandado de una considerable concentración.

Existen otros momentos clave que pueden beneficiarnos. Cuando nos encontremos en el Parlando rubato veremos que hay acordes de muy amplia duración. Estas sonoridades nos permiten descansar el músculo y desplazarnos para preparar el siguiente enlace.

3.4.1. Los rasgueos y el Meditativo.

Para conducir exitosamente los acordes del tempo ad libitum hacia el clímax, propongo que en vez de embestirles directamente con los rasgueos se inicie la generación de los sonidos con las yemas de la mano derecha; posteriormente, ir involucrando poco a poco las uñas para, después de un gran crescendo culminar efusivamente con el rasqueo circular completo. Para domeñar este peculiar tipo de rasqueo es preciso que se estudien con regularidad las siguientes figuras rítmicas con sus respectivas digitaciones:

Digitaciones para los rasgueos

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains six measures of rhythmic patterns, each with a finger number below it: 'i', 'm', and 'a'. The second staff contains four measures of rhythmic patterns, each with a finger number below it: 'a m i i', 'A a m i i', 'p a i', and 'p A i'. The notation includes stems, beams, and arrows indicating the direction of the strum.

Una vez que nos encontremos atravesando zona del Meditativo tiene prioridad la claridad del canto de la soprano y la conducción de las voces en los acordes. Por tal motivo, pueden ser omitidas, a discreción, varias notas del pedal; la inercia auditiva se encargará de completar la idea musical.

Meditativo, solución

182 Original

Resuelto

184

3.4.2. Armónicos.

El empleo de armónicos naturales y artificiales que rebasan la dieciseisava es poco común en la guitarra. Del mismo modo que el doceavo traste se utiliza como guía para los armónicos naturales y artificiales convencionales, contamos con 2 nuevos puntos de referencia que debemos precisar, ensayar y memorizar para resolver ésta parte de la obra: el centro de la boca y el centro de la roseta del instrumento. Además, he diseñado una fórmula matemática cuya eficiencia es altamente satisfactoria en la resolución de este asunto:

La cuerda al aire se representa como 0 y el número de cuerda se escribe entre paréntesis. La nota resultante de la vibración de la sexta cuerda es un mi 3. Entonces “Cuerda seis al aire suena a mi 3” se codifica: (6) 0 = mi 3. En el traste XII (representado en esta fórmula como 12°) la sexta cuerda produce el armónico natural que suena una octava arriba de la nota original, es decir, mi 4.

Esto se traduce: (6) 0 + 12 = E 4. Si esto es cierto para los armónicos naturales típicos, entonces para aquellos que van más lejos se sumará 12, por cada octava, a la distancia para obtener el número de la ecuación.

Ejemplo 1: (6) 0 = E 3, (6) 12° = E 4, (6) 24° = E 5, (6) 36° = E 6 “sul pont”, etc.

(6) 24° = E 5, porque 0 de E 3 + 12 de E 4 + 12 de E 5 = 24.

Esto también es válido para los armónicos artificiales. Solo debe ajustarse la altura en el diapasón con la mano izquierda y emitir la nota con derecha en el traste obtenido con la fórmula: 12 + traste del sonido, altura natural = armónico típico.
24 + traste del sonido, altura natural = armónico atípico.

Ejemplo 2: para obtener do 5 pulsar el traste 1 con mano izquierda y emitir el sonido natural, esto quiere decir: (2) 1° = C 5

Para obtener do 6 pulsar traste 1 con la izquierda y emitir armónico octava alta con la derecha en el traste 13, porque 12 + 1 = 13. (2) 13° = C 6.

Para do 7 pulsar traste 1 y emitir armónico dieciseisava alta con la derecha en el traste 25, porque 12 + 12 + 1 = 25. (2) 25° = C 7.

Ejemplo 3: (4) 3° = F 4, sonido natural.
(4) 15° = F 5, arm. 8va.
(4) 27° = F 6, arm. 16va.

En resumen, si se nos pide el armónico a la octava se suman 12 al traste de la nota natural y cuando pide armónico a la dieciseisava se suman 24.

3.4.3. Pizz a la Bartòk y bendings.

Ambos efectos se utilizan en las dos secciones de Parlando rubato. El primero involucra la producción del sonido al introducir de bajo de la cuerda el pulgar o el índice para poder así jalarla y después liberarla con fuerza de manera que chasquee y percuta. Su color es metálico, seco y enérgico.

El bending es una peculiar forma de vibrato propia a las expresiones musicales como el jazz, el blues y el rock; consiste en desafinar la nota real constantemente durante el tiempo que dure la nota o se indique mediante el movimiento oscilatorio de la mano izquierda. Generalmente estas desafinaciones van del cuarto al medio tono en este tipo de guitarras. En las guitarras eléctricas, en cambio, pueden encontrarse bendings que llegan a modificar la altura de la nota real inclusive 2 tonos y medio.

3.5. Propuesta Interpretativa

Uno de mis principales objetivos ha sido resaltar las interacciones entre si natural y si bemol para dejar clara la dialéctica que sustenta esta obra: diálogo y reyerta de dos tonalidades. Una buena estrategia para tal meta es echar mano de los recursos de contraste que la guitarra ofrece: el color (brillante en cuerdas primeras y oscuro en las entorchadas), el rango dinámico (sul tasto, ord., sul pont.) y el volumen (pp y sfz), entre otros. Por ejemplo, en el compás 20 se expone una idea musical en si natural y la toco en las cuerdas primeras; en el 27 la misma idea es retomada por si bemol por lo que toco todo en las cuerdas entorchadas o gruesas. Lo anterior describe un contraste de color.

Un ejemplo de contraste de color obtenido mediante el rango dinámico lo encontramos al principio de la pieza: En si bemol, un moto ostinato crece, mientras transita del pizzicato casi inaudible al sonido ordinario, hasta ser interrumpido repentinamente por un acorde perteneciente a si natural (compás 5). Puede resaltarse la intrusión de esta entidad haciendo el sonido lo mas oscuro posible desde el sul tasto.



En lo que a contrastes de volumen concierne, podemos basarnos, para el resto de la pieza, en las dinámicas propuestas por el compositor en la página introductoria. Por ejemplo, comenta acerca del material del compás 18, que debe ser tocado como si se tratase de la batería de un grupo de rock que concluye la frase con los redobles correspondientes. Sobre el motivo 3 (presto possible) nos dice que debe siempre ser ágil y ligero, luciendo como rayos de luz que aparecen inesperadamente. El motivo 1, por su parte, con aquella dinámica identitaria que consiste en transitar por el sul pont ---> Nat ---> sul tasto, nos regala la oportunidad de adornar la pieza con dicho recurso siempre que nos encontremos en pasajes largos e hipnóticos, como en el Meditativo y en la zona de los ostinato.

3.5.1. Secuencias, música Rock.

La segunda sección (compases 20 – 39) debe ejecutarse con exactitud matemática. La idea es dejar en el público la sensación de que una computadora, o alguna máquina, es la responsable de la música existente en ese momento. Que nos encontramos ante la acción de un par de energías interactuando. Esto, además de corresponder con la dialéctica, es una evocación a la influencia del rock progresivo que impregna la obra.

Durante ésta y todas aquellas secciones caracterizadas por secuencias simétricas y progresiones de naturaleza serial (página 2, los seisillos virtuosos, el Presto possible, etc.) opera el criterio barroco de articulación por congruencia. Respetando este criterio se obtiene una dicción clara y lógica al tocar. Por ejemplo, en vista de que el compás 37 es la imitación contraria del 27 es necesario respetar la articulación elegida inicialmente para poderlos vincular y ofrecer la sensación de retorno y término. Algo similar ocurre con los compases 20 y 38, debido a que éste último es una cita textual; para concluir satisfactoriamente esta parte del discurso, son reproducidas de manera exacta, no solo la articulación, si no también, el cuádruplo y por consecuencia, la digitación y el color.

En la inspiración de esta pieza, Alejandro explica lo considerable que fue la influencia que, los grupos como King Crimson, Rush y los Beatles, ejercieron sobre él. De hecho, una cita de éstos últimos se ubica en el compás 30; oculta en el bajo aparece un fragmento melódico de la canción “and I love her” por lo que es importante que la hagamos relucir. Así mismo, es muy importante dar un aire o “feeling” rockero a cada bending que nos encontremos.

"And I love her" en el bajo

30

ff

A nd I lo ove he r

3.5.2. Hymn y clímax.

Como el Hymn sucede inmediatamente después de la primera sección contemplativa de *Malengue*, y al igual que ésta, es de naturaleza homofónica, debe contrastarse realizando unos acordes angulosamente rítmicos y enérgicos y cuyo color sea seco y contundente.

En la parte del clímax (compases 124 – 127), por común acuerdo con el compositor, empleo una forma libre de interpretar los acordes presentándolos en la manera de síntesis granular; el único requisito para manejar esta masa sonora a placer es que la línea dinámica vaya cuidadosamente del *pp* al *fff* de la manera más uniforme que sea posible. Se debe empezar con rasgueos oscuros, arrítmicos y que produzcan incertidumbre, para ganar paulatinamente claridad y angulosidad rítmica junto con la brillantez en el color y altura en el volumen.

3.5.3. Meditativo y Parlando rubato.

La transición de tapping a non tapping en el Meditativo luce bastante si logramos hacerla casi imperceptible al igualar el sonido del primero con el del ataque de la mano derecha. Con tal fin, se debe tocar, cautelosamente, sul tasto y en perfecta coordinación con los ligados de la mano izquierda. De este modo se obtendrá un sorprendente efecto colorístico muy agradable.

Al ser el Parlando rubato la parte mas contemplativa de la obra podemos disfrutar de la riqueza sonora contenida en los largos acordes. Prodúzcanse con todo el peso del centro de la uña del pulgar, alternando a discreción las diversas partes del rango dinámico del instrumento.

Un suave brisé resulta también conveniente si le intercalamos oportunamente durante las progresiones. Siempre que tengamos un acorde sucediendo una línea de armónicos habrá que enfatizarlo haciéndolo pastoso y oscuro mediante el sul tasto y un ataque pulpé, debido a las propiedades físicas constitutivas del armónico: luminosidad, ligereza y esbeltez.

Esta sección es la única que nos brinda la oportunidad de vibrar la guitarra en su totalidad (a la Kazuho Yamashita⁴⁰) aprovechando los acordes largos. Aquellos que usen cuerdas al aire en la digitación favorecen dicho efecto. Recomiendo emplearlo con prudencia y ecuanimidad en vista de que el abuso de este tipo de vibrato puede llegar a aburrir o cansar.

En el primer Parlanto, la música de los compases 86, 90 y 108 es propicia para este fin, mientras que la del segundo Parlanto, se encuentra en los compases 207 y 218.

Es en este último Parlanto rubato, de la página 12, que se desarrolla entre si natural y si bemol el diálogo final. Ambas entidades denotan el cansancio consecuente de haber debatido por tanto tiempo mediante numerosas posibilidades.

Hay que evidenciar ésta languidez utilizando un regulador decreciente de principio a fin. Los ocasionales pizz. a la Bartòk deben sentirse como los últimos espasmos del quejoso que se niega a ceder, pese a la extenuación.

Al final... la duda prevalece expuesta con la célula rítmica identitaria en una ambigua triada compuesta por intervalos de segunda Mayor y décima menor, respecto al bajo:
sol – la – si bemol.

⁴⁰ Virtuoso guitarrista japonés de nuestro siglo

Capítulo 4

Conclusiones

Como su nombre lo denota, el instrumento musical es un medio, un camino, una herramienta; es aquella extensión del ser humano que le permite alcanzar determinados objetivos, en este caso, de naturaleza expresiva y comunicativa: transmitir ideas abstractas, sensaciones e impresiones, mediante el código de los sonidos. Para esto, se precisa de un mínimo control del mismo. Por consiguiente, mientras mayor sea el dominio de dicho instrumento, mayor también la precisión con que se le podrá emplear y explotar hasta la cúspide de sus posibilidades. Para adquirir dicha pericia como instrumentistas es menester estudiar con ahínco y paciencia, pero principalmente, con inteligencia.

Un estudio bien planificado es aquel que contempla todos aquellos músculos involucrados en el proceso creacional de los sonidos: los principales que incluyen brazos, manos y dedos, y los secundarios que abarcan la espalda y su postura, las piernas, el cuello, los hombros, etcétera. Para los primeros se debe contar con una rutina de ejercicios diseñados expresamente para fortalecerles y domeñarles; mientras que para los segundos, hay que realizar un trabajo de concientización que nos permita estar siempre al pendiente de la relajación idónea de los mismos que evite se lesionen y deterioren.

El análisis de la obra es otro de los rubros que competen al estudio inteligente, ya que nos permite descubrir las dificultades técnicas específicas y los retos particulares inherentes de la composición; de este modo, se podrá elaborar una logística concreta para superar las dificultades técnicas en cuestión y hacerse poseedor de las nuevas habilidades motrices.

Por otra parte, mientras más información poseamos de la obra que pretendemos interpretar, mayor será la congruencia de nuestra ejecución y la creatividad con la que podremos enriquecerla. Los antecedentes, el estilo en concordancia con el marco histórico, los motivos que inspiraron al compositor a plasmar sus ideas en modo semejante, sus planteamientos e ideas... toda la información que podamos adquirir redituará, no solo en el alimento de nuestra erudición, si no también, en el aumento del entendimiento de la obra, de tal suerte que poseeremos el criterio suficiente para elaborar una propuesta interpretativa creativa, genuina, y lo más importante, original y única.

La razón de existir del artista radica en su capacidad de conmover, inquietar, replantear, denunciar, crear y reinventar. Por lo tanto, mientras más profundo sea su conocimiento de la obra, mayores serán también las bases que posea para sustentar su propuesta interpretativa y, por consiguiente, mayores las opciones para desarrollar su creatividad y satisfacer y sublimar la demanda interna expresiva.

Lo anterior me remite de nuevo al objetivo del músico instrumentista: aportar ideas frescas y legítimas al acto musical. De lo contrario, la ejecución de un instrumento se volverá absurda y estéril, y el acto creativo quedará reducido a una secuencia de movimientos físicos mecánicos carentes de razón, sentido, valor y sabor.

De nada sirve repetir el repertorio de antaño, o ejecutar el que esté de moda, por muy pulcro y perfecto que se procure, si la carencia de una propuesta creativa, sustentada por la información pertinente, dará como resultado un engendro musical mecánico, predecible, trillado e insulso.

Tanto el dominio de la técnica del instrumento como el conocimiento profundo de la música son indispensables e indivisibles en el camino para la interpretación cabal original. Ambos rubros son el medio para un fin superior, y por tal motivo, son subordinados a la demanda expresiva fundamental del artista que les mesura y explota. Ese fin supremo al que me refiero es el de la expresión de ideas, sensaciones, sentimientos, imágenes, etcétera, es decir, la creación del vínculo que culmine en el circuito “Obra – Artista – Audiencia” (O – A – A). Este circuito corresponde al terreno de la subjetividad, del escarceo, de la creatividad y la imaginación... al mensaje abstracto del lenguaje de los sonidos. Metafóricamente, nos encontramos en el terreno del corazón.

Por todo lo anterior, la música es la disciplina de las manos, la mente y el corazón. Del equilibrio de esta trinidad depende el éxito en la creación del circuito O – A – A y de otorgar vida en su justa dimensión a la obra misma.

Cuando se dominan exclusivamente las habilidades físicas se obtiene una ejecución robótica, cuadrada y que a pesar de su perfección no sabe a nada. Cuando el estudio se enfoca únicamente a la teoría y el conocimiento, el sujeto queda perdido entre las ideas, el debate, la opinión, la crítica y la habladuría; a la hora de tocar, es muy probable, que el resultado sea sucio, errático, tropezado y deficiente. Si el contenido emocional del músico es reducido, negativo, mínimo e incluso, en el peor de los casos, nulo, entonces, de nada sirven los otros dos rubros. Quien nada tiene que decir sin técnica nada puede decir aún con ella.

La capacidad de sublimar el caudal emotivo del artista y de comunicarlo a las audiencias se adquiere solamente después de haber equilibrado los tres aspectos básicos. Dicho equilibrio se logra exclusivamente mediante la voluntad y la disciplina. Disciplina para destinar de manera equitativa la cantidad de tiempo justa para llevar a cabo la rutina de estudio necesaria para fortalecer los dos aspectos del proceso (manos y mente) sin que, de ninguna manera, se vea afectado el tiempo de calidad que el individuo requiere para descansar, restaurarse y mantenerse saludable; y para nutrirse de vivencias, experiencias y satisfactores externos que sirvan como alimento y contenido del tercer rubro (corazón).

La música es la disciplina del equilibrio de la trinidad Manos – Mente – Corazón; su objetivo es la materialización del circuito Obra – Artista – Audiencia. Circuito de vinculación humana y sublimación de los más ignotos y profundos contenidos emocionales.

Bibliografía

Claude V. Palisca. La música del Barroco. Ed. Víctor Leru S. A. 1978.

Hudson, Richard. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and The Chaconne, Vol. – II. American Institute of Musicology. Hänser – Verlag 1982.

Kennedy, Michael. Oxford Concise Dictionary of Music, Fourth edition. Oxford University, press 1996.

Sadie, Stanley. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Mac Milan Publishers Limited, London 1980. Vol. 13.

Consulta en Internet

<http://aluisca.blogspot.com>

http://www.bookrags.com/wiki/Nikita_Koshkin

<http://www.myspace.com/alejandroluiscastillo>

http://physiology.med.unc.edu/tgs/artists/Koshkin/nikita_koshkin_bio.html

<http://www.seolsen.com/en/program.htm>