



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

**NOTAS AL PROGRAMA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA**

PRESENTA

**RICARDO SALGADO ANDRADE**

DIRECTOR: **DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**



**MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# Índice

	Página
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>Programa</b>	<b>10</b>
<b>1. Partita 2 en re menor</b>	<b>Johann Sebastian Bach (1685-1750) 11</b>
1.1. Contexto histórico	12
1.2. Aspectos biográficos	14
1.3. Análisis de la obra	25
1.3.1. Comentarios generales de la obra	25
1.3.2. Análisis estructural	27
1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	45
<b>2. Sonata Clásica (Homenaje a Fernando Sor)</b>	<b>Manuel María Ponce (1882-1948) 47</b>
2.1. Contexto histórico	48
2.2. Aspectos biográficos	50
2.3. Análisis de la obra	59
2.3.1. Comentarios generales de la obra	59
2.3.2. Análisis estructural	60
2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	75
<b>3. Canción y Danza No. 1</b>	<b>Antonio Ruiz Pipó (1934-1997) 78</b>
3.1. Contexto histórico	79
3.2. Aspectos biográficos	81
3.3. Análisis de la obra	90
3.3.1. Comentarios generales de la obra	90
3.3.2. Análisis estructural	91
3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	99

	Página
<b>4. Koyunbaba Op. 19</b>	<b>101</b>
	<b>Carlo Domeniconi (1947 - )</b>
4.1. Contexto histórico	102
4.2. Aspectos biográficos	104
4.3. Análisis de la obra	106
4.3.1. Comentarios generales de la obra	106
4.3.2. Análisis estructural	108
4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	126
<b>5. Mecahuehuetl Inic Mihqui</b>	<b>128</b>
	<b>Cuarteto de guitarras Chicuace Mecatl ( Co-autores )</b>
5.1. Contexto histórico	129
5.2. Aspectos biográficos	130
5.3. Análisis de la obra	132
5.3.1. Comentarios generales de la obra	132
5.3.2. Análisis estructural	134
5.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	151
<b>Conclusiones</b>	<b>153</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>156</b>

	Página
<b>Anexo: Vibrando con la guitarra (Interpretación y creación a partir de una narrativa personal)</b>	<b>158</b>
<b>1. ¿Por qué toco guitarra?</b>	<b>159</b>
1.1. Razones generales:	159
1.2. ¿Qué significa para mí tocar la guitarra?	168
1.3. ¿Por qué “Vibrando con la guitarra”?	172
<b>2. Criterios para la selección de las obras que componen el programa</b>	<b>177</b>
2.1. La versatilidad de la guitarra	177
2.2. El interés por vencer retos musicales	179
2.3. Los autores a los que tuve acceso gracias a mi paso por la ENM	182

*Este trabajo está dedicado:*

*No a la memoria, sino al espíritu vivo de:*

*La Maestra María Andrade Barragán, “Macuil Xochitl”,*

*Mi querida madre*

*Y a*

*El Profesor Froylán Salgado Álvarez, “Froy”,*

*Mi querido Padre*

*Quienes me trajeron al mundo con un acto de amor, me cuidaron, me  
protegieron y me enseñaron, ...también con mucho amor...y lo siguen  
haciendo desde el Mictlanijj*

*También respetuosamente dedicado a los grandes espíritus de:*

*Manuel Pineda “Manolo”, Ma. del Refugio Curiel “Cuquita”, Maestro Néstor  
Castañeda y León y Maestra Clara Lucía Salcedo Avendaño, Soledad Zárate  
Viuda de Soto “Cholita”, Aldito y Sr. Daniel Ponce Meráz..., que nos llenan de  
su Luz y amor eternojjj*

## Agradecimientos

Quiero agradecer profundamente a:

Mi querido y gran maestro guitarrista Alejandro Salcedo Avendaño, por compartir su gran talento, y ofrecerme el tesoro de sus conocimientos... gracias Maestro Alex... infinitamente!!!

Al Doctor Felipe Ramírez Gil, por guiarme al final de este trabajo con su gran conocimiento y experiencia, ...sin su ayuda no hubiera llegado a estos excelentes resultados... ¡¡¡gracias Doctor!!! este escrito tiene mucho de usted...

A mi querida hermana la doctora Eva Salgado Andrade y a Fabián Cortés, por escucharme pacientemente y regalarme sus enormes conocimientos... Gracias Bevilín y Fabián!!!

A mi diseñadora estrella, la mejor que conozco, Inés Paty Barrera, porque sin ella difícilmente hubiera soñado siquiera hacer esto ...gracias Inés eres una gran e inteligente mujer!!!

A mi hermano el escritor y académico Adán Salgado Andrade, pues tu grandeza master , me ha inspirado a ser lo que actualmente soy... gracias Adán!!!

A mis brothers del Chicuace Mecatl, por creer en sus guitarras y en nuestros sueños y por compartir su talento ¡¡¡gracias José Luis Lomán Adapta "Morris", Ricardo Padilla Moncayo "Capi" y Mauricio Pineda Curiel "Mao"!!!

...y la lista es larga, pero tod@s están en primera fila:

Teresita Barrera, Teresita Santana, Pepe Manzano, Ernesto Tapia, Clarita Barrera, Julio, Miguelito Ruiz Gitanazo!!!, Héctor Hernández (gran Músico) y toda su familia, Miguel Ángel Angulo, Omar Peje, Ollin, Dulcesilla y su Luis, Rosi Balcázar, Gus Balcázar y Carlos y sus pás, Fabián y Fabis Cortés Salgado, al tocayo Ricardo Sánchez y su hermana La doctora Alicia Sánchez, Claudita de León y Vero, Andrea pianista, Cris Bonilla acordeonista, Segio Robledo acordeonista y hermano, a todo el Entretango, a la Yeye, el Yayo, el Yanki e Ilatzin; a todos los músicos de la calle y a todo mi pueblo que lucha y trabajaj!!! y tod@s mis querid@samig@s que no están en esta lista pero que están en el lugar más especial de mi corazón y se los diré directamente!!!

Tlazokamate Ometeotl!!!

## Introducción

El presente trabajo se divide en dos partes. La primera es el análisis del contexto histórico y los aspectos biográficos de los autores de las obras del programa así como una parte formalmente técnica que aborda los análisis de las obras, desde su aspecto armónico, melódico, rítmico y estructural. Anexo a este análisis sugerencias técnicas e interpretativas, las cuales intentan aportar elementos que puedan servir de referencia al estudiante guitarrista en su formación musical.

La segunda parte, definida en el índice como anexo, es una compilación de experiencias personales, que tienen la finalidad de generar puntos de apoyo para el estudio y la práctica de la guitarra académica, a partir de un enfoque introspectivo vivencial, en función del cual el conocimiento, más que una interpretación de una realidad externa, es un acto de comprensión; se hace énfasis en la noción de sujeto y de realidad subjetiva, por encima de la noción de objeto o de realidad objetiva. No podemos dejar de reconocer que los procesos de producción de conocimiento están marcados por la categoría de ruptura<sup>1</sup>, es decir, la emergencia de nuevas disciplinas o nuevas metodologías en el marco del conocimiento científico.

Así, lejos de adherirme a una forma convencional para la exposición de un trabajo relacionado con la interpretación guitarrística, que probablemente hubiera planteado como necesaria una revisión histórica mundial de la guitarra, he optado por partir de mi propia experiencia. De esta forma retomo aquí lo que Pierre Bourdieu<sup>2</sup> aseveraba en sus *Respuestas por una antropología reflexiva*: “Los investigadores presentan objetos que trataron de construir y son sometidos a preguntas; así, a la manera de un viejo ‘compañero’, como se dice en el lenguaje de los ‘oficios’, intento aportar la experiencia obtenida con base en todos mis tanteos y errores pasados”.

Así, he partido de una introspección sobre cómo he recurrido a técnicas interpretativas, que me han llevado -lejos de reinventar o descubrir nuevas técnicas interpretativas y/o composicionales- a dar cuenta del papel que la música ha desempeñado en mi vida, y de cómo mi paso por la Escuela Nacional de Música pudo enriquecer en gran medida mi relación con la

---

<sup>1</sup> Como definió Gastón Bachelard a la irrupción de un proceso de conocimientos (Cf. Manuel Castells y Emilio de Ipola, *Epistemología y ciencias sociales*, México, UAM, 1994 (Cuadernos Teoría y Sociedad) pp. 16-17.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, p. 162.



música y las posibilidades para interpretarla. En un trabajo reciente, la directora de orquesta Brydie-Leigh Bartleet,<sup>3</sup> a partir de una narrativa personal, hace notar cómo el diálogo y la introspección que surgen de la propia vida permiten reflexionar sobre las complejidades de la música, y su relación con la cultura y la práctica.

Esta parte, por lo tanto, puede concebirse como una narrativa personal, que presento como complemento a las “Notas al Programa”. Quiero así compartir con los lectores la convicción de que “no existe otra manera de adquirir los principios fundamentales de una práctica [en este caso, de la guitarra] como no sea practicándola con la ayuda de algún guía o entrenador, quien asegure y tranquilice, quien dé el ejemplo y corrija enunciando, *en la situación*, preceptos directamente aplicables al caso particular”.<sup>4</sup> Y procuraré que este recuento de vivencias sea lo más fácilmente asimilable, tal vez, como advirtió Pierre Bourdieu en sus *Respuestas*, “diré las mismas cosas, pero en una forma práctica, es decir, mediante comentarios de lo más triviales y banales”,<sup>5</sup> a decir de algunos, pero que parten de quien es directamente responsable de los resultados aquí expuestos, es decir, de mi propia persona.

En términos generales, este anexo intenta exponer de una forma sencilla algunos de los casos más relevantes de la formación de un músico, desde sus primeros contactos con la música hasta la culminación de sus estudios profesionales, añadiendo notas de referencias al pie, como apoyo para la comprensión de dichos hechos. Desde luego, no intento dar recetas de cocina, el *a, b, c*, del guitarrista ni mucho menos, o volver mis palabras un absolutismo grotesco y burdo, de los que abundan en el panorama guitarrístico. Más bien, pongo a consideración de quien así lo desee mis experiencias como guitarrista, como músico y como ser humano, que forma parte activa de una comunidad en constante transformación y con rasgos culturales definidos, que, inclusive, son expuestos en las obras compuestas y en mi técnica interpretativa. Si bien este enfoque es en cierta forma diferente de un trabajo formal final de titulación, creo sinceramente que el presente escrito no está reñido con trabajos más “formales o de una estructura más

---

<sup>3</sup> Brydie-Leigh Bartleet, “Exploring Autoethnographic Writing in a Musical Context”, *Journal of Contemporary Ethnography*, Sage Publications, 2009.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 163.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 164.

clásica”, sino que comparte objetivos con las tesis que presentan los licenciados instrumentistas, compositores, etnomusicólogos y de educación musical, al abordar formas académica y artísticamente válidas para la mejor comprensión y praxis no sólo guitarrística sino musical en general.

El título de la narrativa “Vibrando con la Guitarra” alude a emociones interiores y colectivas que se fusionan con la acción física de movimiento de un cuerpo sonoro que se transforma en energía acústica. Dado que este trabajo está escrito por un guitarrista, es decir, plenamente un artista, le he dado el tratamiento más de sensibilidad que de investigación. Para eso me he preparado todo este tiempo, así que culmino esta breve introducción esperando generar consenso entre los lectores de que el camino musical es infinito, y que no puede ser reducido a un mero formalismo academicista; ello mermaría, creo yo, el engrandecimiento del intelecto y el espíritu creativo de los seres humanos.

## Programa

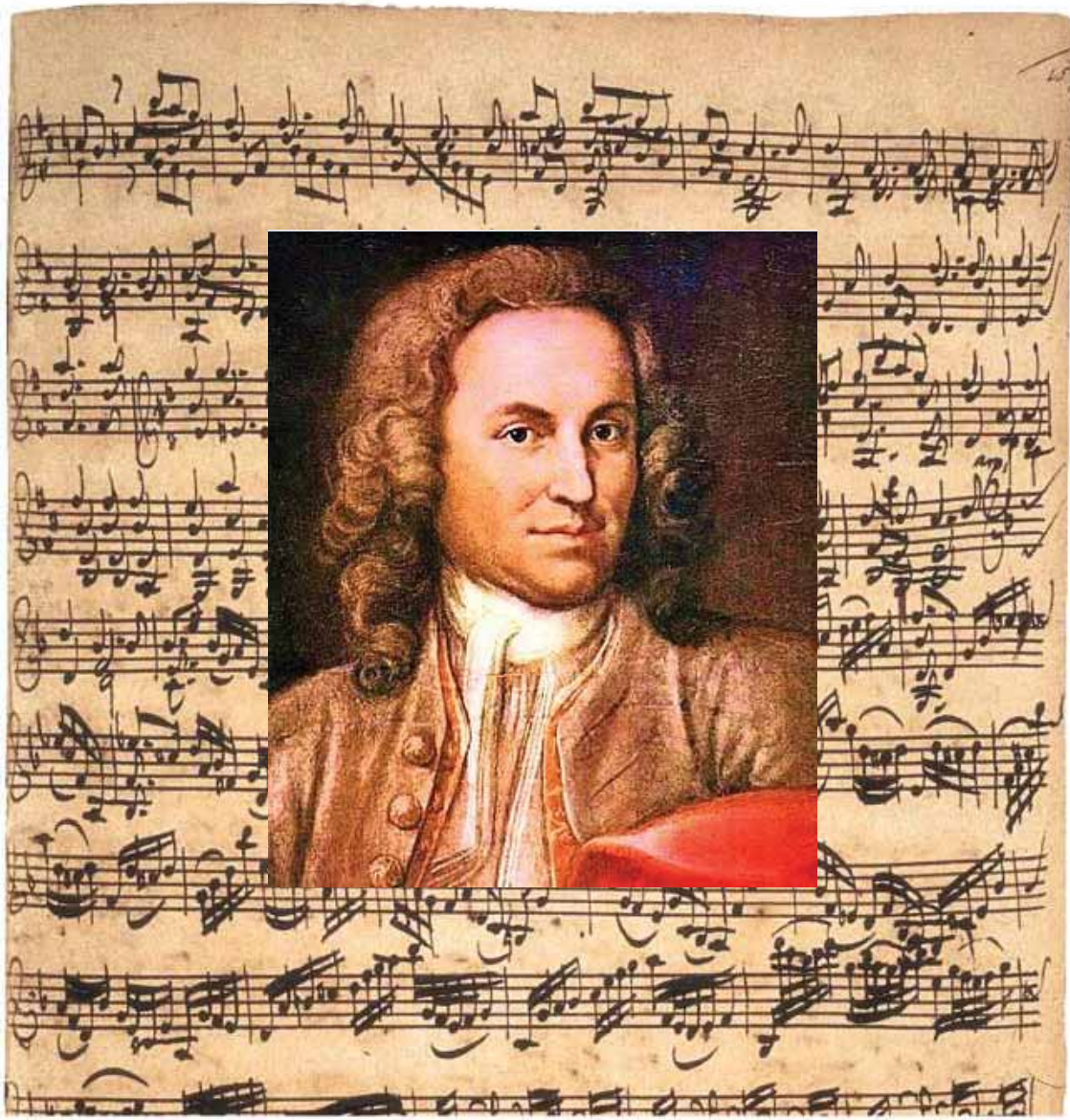
Partita II en re menor BWV 1004 I Allemanda II Corrente III Sarabanda IV Giga V Ciaccona Duración aprox. 28 min.	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Sonata Clásica (Homenaje a Fernando Sor) I Allegro II Andante III Mènuet IV Allegro Dur. aprox. 15:25 min	Manuel Maria Ponce (1882-1948)
Canción y Danza Dur. aprox. 3:35 min	Antonio Ruíz Pipó (1934-1997)
Intermedio	
Koyunbaba Op. 19 Dur. aprox 14:30 min	Carlo Domeniconi 1947
Sonatina “Mecahuehuetl Inic Mihqui” (Guitarra Para Nuestros Muertos) I Xantollo II Mictlan III Zempaxochitl Dur. aprox: 15:32 min Obra para cuarteto de guitarras	I: Mauricio Pineda, José Luis Lomàn, Ricardo Padilla, Ricardo Salgado II: José Luis Lomán III: Ricardo Salgado Cuarteto de Guitarras Chicuace Mecatl 2005

*Johann Sebastian Bach*

*1685-1750*



*Partita 2 en re menor*



# **1. Johann Sebastián Bach (1686-1750) Partita 2 en re menor**

## **1.1 Contexto Histórico**

La historia en el siglo XVII, se convulsiona para dar paso a una corriente de cambio en el desarrollo humano, en la ciencia en el pensamiento y en las artes. “El período que, por convencionalismo esquemático, podemos situar entre los años 1680-1720 marca un cambio decisivo en la progresiva individualización de la civilización moderna”.<sup>1</sup>

El pensamiento racionalista que caracterizó al período barroco, tuvo en el siglo XVII de entre algunas de sus figuras más destacadas a Descartes, Leibniz, Spinoza... Todos ellos relegaron la posibilidad de un saber revelado y defendieron que la razón es la principal fuente de conocimiento humano. De este modo sentaron las bases del racionalismo.

Quienes más influyeron en el pensamiento posterior fueron el físico italiano Galileo Galilei y el matemático francés René Descartes.

Galileo Galilei fue uno de los fundadores del método experimental. A partir de sus observaciones, enunció las leyes de caída de los cuerpos y refrendó la teoría heliocéntrica de Copérnico. Debido a sus conclusiones, Galileo fue sometido a un humillante proceso inquisitorial, en el que se le obligó a abjurar de sus argumentos sobre el desplazamiento de la Tierra alrededor del Sol.

René Descartes fundamentó el racionalismo filosófico y científico. Partiendo de la crítica de los sentidos como forma de conocimiento ha de fundamentarse en la intuición de principios incuestionables; desde ese momento, la razón elabora construcciones cada vez más abstractas, siguiendo un método deductivo.

En los aspectos sociopolíticos, económicos y militares, durante la segunda mitad del siglo, las expansiones imperialistas se dan lugar, como en el caso de Francia, que aprovechó la debilidad militar española y ejerció una continua presión expansionista sobre los territorios europeos regidos por Carlos II.

---

<sup>1</sup> Alberto Basso. Historia de la Música 6. La Época de Bach y de Haendel. Turner Music. Génova 3 28004 Madrid. P. 5

Como consecuencia de esta presión, la Corona española perdió buena parte de sus posesiones en Europa, de modo que a principios del siglo XVIII el Imperio español en Europa estaba totalmente liquidado.

El período barroco tardío (el barroco incluye tres: temprano, medio y tardío) en el que Bach se desarrolló, tiene como base, una revolución intelectual, que abarcaba cada esfera de acción, que como nos lo refiere Basso<sup>2</sup>, “se extiende como una mancha de aceite en toda Europa y la ruptura consiste en un cambio radical de tono y del grado del pensamiento y la sensibilidad”. Todos estos cambios se vieron reflejados en la música con una expansión equivalente en el campo sonoro. “Para esto se construyeron órganos y otros instrumentos de teclado para abarcar una gama sonora más amplia, desde las últimas notas de los bajos hasta las más amplias”<sup>3</sup>. Frente al clasicismo renacentista, el Barroco valoró la libertad absoluta para crear y distorsionar las formas, la condensación conceptual y la complejidad en la expresión. Todo ello tenía como finalidad asombrar o maravillar .

Si bien Oxford Music<sup>4</sup>, nos define que la etimología de la palabra barroco proviene de “ el francés Baroque que a su vez viene del portugués barroco y que significa la forma irregular de una perla con formas bulbosas”, es en esta etapa precisamente de grandes cambios en todos los niveles donde los músicos contemporáneos de Bach como Haendel, encuentran el caldo de cultivo óptimo para realizar sus portentosas obras musicales, que muy posteriormente (casi 150 años en el caso de Bach) dejarían no sólo las bases, sino una plataforma de conocimiento, creación y estilo, que hasta nuestros días sigue siendo fuente inagotable e influencia de infinidad de músicos en todo el orbe.

---

<sup>2</sup> Op.Cit. Alberto Basso. Historia de la Música 6. La Época de Bach y de Haendel. Turner Music. Génova 3 28004 Madrid. P. 6

<sup>3</sup> Miguel Angel Angulo Cortes. Notas al Programa. Mayo 2005. ENM, UNAM. México D.F. P. 5

<sup>4</sup>

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097?q=baroque+&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097?q=baroque+&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit). Search Baroque

## 1.2. Aspectos biográficos

Son incontables las biografías del gran “Kantor”<sup>5</sup>, que no se podría abarcar ni siquiera minimamente a explorar a tientas la talentosa vida creativa de este prodigio humano de la música. Pero bueno, podemos modestamente empezar hablando de sus orígenes como en toda formalidad biográfica, más por convencionalismo que por necesidad, intentando buscar detalles de su vida o interpretaciones de ésta que no caigan en lo trillado.

Nace en Eisenach, actual Alemania en 1685 en Leipzig... deja este mundo terrenal corriendo el año de 1750. Compositor alemán. Considerado por muchos como el más grande compositor de todos los tiempos, Johann Sebastian Bach nació en el seno de una dinastía de músicos e intérpretes que desempeñó un papel determinante en la música alemana durante cerca de dos siglos y cuya primera mención documentada se remonta a 1561. Hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director musical de dicha ciudad. La música rodeó a Johann Sebastian Bach desde el principio de sus días. A la muerte de su padre en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor, Johann Christoph, a la sazón organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Con un talento innato, el pequeño Bach se familiarizó rápidamente con los instrumentos de teclado, el órgano y el clave, de los que sería un consumado intérprete durante toda su vida. Johann Sebastian Bach perteneció a una de las más extraordinarias familias musicales de todos los tiempos. Durante más de 200 años, la familia Bach produjo docenas de buenos ejecutantes y compositores (durante seis generaciones dio 50 músicos de importancia). En aquella época, la iglesia luterana, el gobierno local y la aristocracia daban una significativa aportación para la formación de músicos profesionales, particularmente en los electorados orientales de Turingia y Sajonia. Hasta estos momentos toda la vida del gran creador está y seguirá determinada, por su entorno estado- clero, pues todos los cargos desde que es un estudiante y salta a director o kapellmeister son ofrecidos por la corte y la iglesia. De ahí sobrevivirá Bach con relativa facilidad aunque en una ocasión incluso, en 1717, con motivo del fallecimiento del maestro de capilla de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el

---

<sup>5</sup> Historia de la Música 6 Alberto Basso . La época de Bach y Haendel . Turner Música Madrid. 1977. Cap: El caso Bach p. 118

duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su renuncia, lo que disgustó al duque Wilhelm Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla. Podemos ver con esto como ni Bach se salvó de la represión de un sistema donde “el que te paga te manda”, bueno por lo menos así lo marca el imperialismo desde tiempos ancestrales, por lo cual podemos hacer una reflexión si el arte de Bach aun con lo brillante que es, no “hubiera sido más libre sin el yugo del sistema del poder”.<sup>6</sup> “La música de Bach, no existía oficialmente; la corte y la iglesia, para las cuales esa música había sido concebida, ignoraban su valor artístico”. Después de este incidente Johann Sebastian Bach abandonó su puesto en Weimar a raíz de haber sido nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Köthen, uno de los períodos más fértiles en la vida del compositor, durante el cual vieron la luz algunas de sus partituras más célebres, sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental: los dos conciertos para violín, los seis *Conciertos de Brandemburgo*, el primer libro de *El clave bien temperado*, las seis sonatas y partitas para violín solo y las seis suites para violoncelo solo. Sobre las sonatas para música de cámara se conocen tres para violín solo sin acompañamiento y otras tres partitas, éstas son:

La menor, si menor, do mayor, la partita en re menor -la cual incluyo en este programa y nos centraremos en su análisis-, mi mayor y sol menor, todas hacia el año 1720.<sup>7</sup> En éstas obras se destaca la gran habilidad de Bach, armónica y polifónica, obviamente sin acompañamiento alguno y utilizando como vía la misma melodía, enlazando los acordes arpegiados y con notas de paso para lograr modulaciones nunca antes vistas y de una gran profundidad filosófica, espiritual, intelectual y musical, caso que se demuestra sorprendentemente en uno de los pasajes de la monumental y bella ciaconna, que Bach

---

<sup>6</sup> En 1727 la muerte de la reina Eberhardina, le había llevado a Hamburgo, donde hizo ejecutar la *Trauer Musik*, compuesta para el caso ya que en Leipzig le disputaba el derecho el organista Goerner de la universidad. Los mismos sucesos fúnebres le llevaron a Goethen para hacer cantar esa misma obra en las exequias del príncipe Leopoldo. Poco después que este príncipe ,murió en Weimar el duque Guillermo Ernesto, quien había encarcelado a Johann Sebastián.

Cfr, Op.Cit. Adolfo Salazar, Juan Sebastián Bach. Alinaza Editorial Madrid 1985. I La vida. P. 48

<sup>7</sup> El potencial creativo de Bach en los años de Cothen, aparecen especialmente brillantes en las sonatas y partitas para violín solo, las cuales datan de 1720 además de las suites para cello que son probablemente anteriores.

Cfr.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=bach+partita+2+d+minor&search=quick&pos=9&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=bach+partita+2+d+minor&search=quick&pos=9&_start=1#firsthit)



escribiera dentro de la partita 2 (homenaje a su esposa muerta) en la cual los acordes arpegiados encadenados por acordes disminuidos, aumentados y séptimas, nos van envolviendo en una magia poco vista en obras para instrumento solista; llevado a la guitarra, la capacidad resonante de ésta incrementa la fuerza expresiva de tal pasaje, pues se van sumando los armónicos creando una atmósfera hipnótica.

Una energía aparentemente ilimitada y una fortaleza anímica desbordante son los rasgos esenciales de la personalidad de Bach. Sin estos valores y sin su profunda religiosidad nunca hubiera podido soportar los duros golpes que el destino le tenía reservados. En 1702 terminó el segundo ciclo de estudios escolares, y determinó que había llegado el momento de aspirar a un puesto estable. Tras algunos frustrados intentos de ganar una plaza como organista, fue finalmente admitido en marzo de 1703 como violinista del duque de Weimar. Su gran religiosidad o sus dotes de organista le hicieron aspirar a otro puesto: el de organista en Arnstadt, cuyo decreto de nombramiento fue firmado por el conde Anton Günther el 9 de agosto de 1703. Johann Sebastian contaba dieciocho años.

Pero para las autoridades no era fácil tratar con un hombre impetuoso y excitable que despreciaba las normas establecidas y frecuentemente se mostraba colérico y caprichoso. Ya a los dieciocho años, mientras trabajaba como organista en Arnstadt, se había permitido el lujo de prolongar sus vacaciones durante dos meses: se encontraba en Lübeck escuchando extasiado al gran maestro Buxtehude y no estaba en absoluto dispuesto a renunciar a tan extraordinario placer. El consistorio de la ciudad se vio obligado a amonestarlo y aprovechó la oportunidad para hacerle algunos reproches referentes a su también poco sumisa actitud en materia musical: "El señor Bach suele improvisar muchas variaciones extrañas, mezcla nuevas notas en piezas escritas y la parroquia se siente confundida con sus interpretaciones".

Bach ignoró estos comentarios; Arnstadt tenía ya poco que ofrecerle y sus intereses se dirigían hacia otros objetivos. En primer lugar, pretendía establecerse y formar una familia, lo que hizo al casarse el 17 de octubre de 1707 con su sobrina María Bárbara, una joven vital y encantadora. Siete hijos fueron el producto de su feliz matrimonio. Ese mismo año,

el ya entonces reputado ejecutante solicitó la plaza de organista en la pequeña ciudad de Mühlhausen (libre por la muerte de su titular), que obtuvo el 24 de mayo, con el no desdeñable sueldo de 85 guldens.

Como segundo Konzertmeister en Weimar, Bach tenía la obligación y el compromiso con el duque, no sólo de componer, sino de ejecutar una obra nueva al mes, lo que significaba una cantata nueva al mes; podemos observar, como ya lo decíamos anteriormente que la exigencia de la corte sobre el trabajo de Bach era implacable, por esto tal vez es que Bach podríamos decir irreverentemente fue el precursor del “copy and paste” –pido perdón al Padre Bach por este atrevimiento- tan usado hoy día por todos gracias a la magia de las digitalizaciones computacionales. Pues Bach hacía esto, con gran arte y una caligrafía maravillosa, imagínense sin computadora alguna, entonces es curioso encontrarnos preludios de sonatas para violín adaptadas a cantatas y ese mismo preludio a suite para laúd y sucedía precisamente que Bach tenía exceso de trabajo por lo que también perdió la vista tempranamente pues padecía miopía desde pequeño. Pero no por eso pierde majestuosidad la obra del gran Master, por el contrario los fragmentos o danzas de otras obras embonan perfectamente entre sí, como si la obra total de Bach fuera concebida como un todo por su genio superior.

Podemos aseverar sin temor que una de las características del barroco era precisamente adaptar las obras a diferentes instrumentos y dotaciones, lo cual era totalmente un avance musical estético por sobre el renacentismo, más estricto en el tema.<sup>8</sup> Entonces tal vez Bach aprovechaba las cualidades polifónicas y armónicas de una obra para probarla con otros instrumentos y en otras circunstancias creadoras aunado ésto a la exigencia por parte de la corte. En Weimar, Bach cumplía múltiples funciones: organista de la capilla, *Kammermusicus*, violín solista, director del coro y maestro suplente de capilla. Allí conoció

---

<sup>8</sup> El período que por convencionalismo esquemático, podemos citar entre los años 1680-1720, marca un cambio decisivo en la progresiva individualización de la civilización moderna. El principio básico que parece dar cuerpo y alma a aquella época es el rechazo sistemático a la experiencia anterior: pocas veces se ha dado el caso de una época histórica que haya augurado y llevado a la práctica, más que ésta, la ruptura intelectual con los principios morales, políticos, sociales, científicos, religiosos y estéticos, codificados en una larga tradición y obstinado inmovilismo.  
Cfr. Op Cit. Alberto Basso, La época de Bach y Haendel. Turner Música, CR. 1977, Madrid. La revolución intelectual. P.5

y transcribió la obra de los compositores italianos (Corelli, Albinoni o Vivaldi), formó a alumnos, como su sobrino Johann Bernhard y Johann Tobias Krebs, y trabó una estrecha amistad con el maestro Johann Gottfried Walther, quien enriqueció su arte del contrapunto y de la coral. Allí, en suma, sacó adelante a su familia gracias a un sueldo que, entonces, podía calificarse de altísimo. En el momento de mudarse a Köthen tenía cuatro hijos (otros dos habían muerto poco después del parto): Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel y Johann Gottfried Bernhard.

Como ya fue mencionado Bach, renuncia al puesto de Weimar como organista al no ser seleccionado por el duque como sucesor del Kapeilmeister o maestro de capilla previa sanción y represivo encarcelamiento de cuatro semanas al compositor por parte del duque Wilhelm Ernst, cuando se enteró de que Bach había obtenido el nombramiento de maestro de capilla del príncipe Leopold de Köthen sin solicitar su autorización previa.

La estancia en Köthen (entre 1717 y 1723) fue más breve, probablemente porque el espíritu profundamente religioso de Bach aspiraba a una mayor dedicación a la música sacra. En cualquier caso, entre el príncipe Leopold de Köthen y el compositor nació una fructífera amistad y Bach pudo entregarse, en un clima acogedor y sosegado, a la creación de numerosas obras instrumentales y orquestales, entre las que destacan sus *Conciertos de Brandemburgo*, partitura cimera de la música barroca. Afortunadamente para la posteridad, disponía allí de un excelente conjunto instrumental completo, con los mejores instrumentistas que el mismo escogía y formaba y a este período corresponden además las *Sonatas y partitas*, las cuatro *Oberturas*, las *Inveniones para dos y tres voces* y las *Suites francesas*. Acaso como compensación a sus obligaciones de compositor profano, compuso su primera pieza sacra de largo aliento: *La pasión según San Juan*. De todas estas composiciones magistrales cabría destacar la primera parte de *El clave bien temperado* (una colección de preludios y fugas en todas las claves) por su sistemática exploración de la nueva sintaxis musical, que la crítica histórica ha calificado de «tonalidad funcional», y que habría de prevalecer los siguientes doscientos años. Pero la colección de *El clave bien temperado* también es memorable por su compendio de formas y estilos populares que, pese a su variedad, aparecen homologados por la lógica rigurosa de la técnica compositiva de la fuga.

Fueron en total seis años de paz absoluta y fecundidad creativa lamentablemente interrumpidos por la tragedia. En julio de 1720, al regresar de uno de los frecuentes viajes realizados a instancias del príncipe, encontró su casa vacía y silenciosa: María Bárbara había muerto, fulminada por una desconocida dolencia, y, por temor a la peste, había sido rápidamente enterrada. En esos días Bach había estado trabajando sobre su partita 2 para violín que sólo constaba de 4 danzas: allemande, courrente, sarabanda y giga y prácticamente la consideraba inconclusa. No encontró mejor momento y pretexto para completarla que rendir homenaje a su querida esposa Barbara y escribir su “monumental Ciaconna” como ha sido llamada por expertos musicólogos y grandes compositores<sup>9</sup>. En ella y paradójicamente pues es la danza española ciaconna una danza más bien de sarcasmo y humor, Bach vierte, su mayor sabiduría y espiritualidad musical, fusionando la vida y la muerte la primera en tonalidad de re menor y la segunda en re mayor, dado que habré de llevar a cabo un breve análisis musical y armónico, sólo quiero decir aquí que la Ciaconna, me impactó desde el momento en que la escuché por primera vez, será porque es un réquiem, o porque simplemente reúne la esencia de la vida en sus acordes y melodías, ...humildemente lo digo...es una de las obras más maravillosas que he tenido la oportunidad de interpretar;...peculiarmente y lo volveré a mencionar más adelante la Ciaconna al igual que la mayor parte de la obra de Bach está basada en cimientos de la cultura popular. Bach utiliza cantos o corales populares de misas fúnebres que va enlazando e imitando de una manera magistral.

Las fuerzas parecían haberlo abandonado y las musas sólo lo visitaban para inspirarle melancólicas notas que no osaba transcribir. Sólo una mujer podía sacarlo de su estupor y esa mujer fue Anna Magdalena Wilcken, hija menor del trompetista de la corte, Caspar Wilcken.

Cabe observar que, para la mentalidad y necesidades de un viudo de aquel tiempo, con cuatro hijos menores a su cargo, nada había de extraño en un rápido segundo matrimonio,

---

<sup>9</sup> Johannes Brahms en una carta a Clara Schumann escribió acerca de la ciaconna de Bach: “En un pentagrama para un pequeño instrumento, el mundo completo de los pensamientos más profundos y los más poderosos sentimientos. Si yo me imaginara haber creado esa pieza, siquiera haberla concebido, estoy seguro que tal excitación y experiencia aplastante, me hubiera llevado ala locura”.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Partita\\_for\\_Violin\\_No.\\_2\\_%28Bach%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Partita_for_Violin_No._2_%28Bach%29)

que efectivamente recibió la aprobación general. Además, Anna Magdalena era una intérprete aventajada, bien dotada para el canto, que profesó toda su vida una ejemplar devoción por Johann Sebastian, convirtiéndose con el tiempo en la cronista de la familia Bach; están en deuda con ella todos los biógrafos posteriores. Supo comprender y compartir el complejo mundo espiritual de su marido y lo ayudó como eficiente copista de sus partituras. La boda se celebró en 1721. Fue otro matrimonio feliz del que nacerían trece hijos; el benjamín fue Johann Christian, el músico cuyas composiciones tanto influirían en el primer Mozart. Por segunda vez en su vida Bach tuvo la fortuna de encontrar una compañera ideal.

### ***Kantor* de Leipzig**

Poco después, la unión del príncipe de Köthen con una mujer completamente desinteresada por la música provocó el distanciamiento entre el maestro y su protector. La muerte del *Kantor* de Leipzig en 1722 le brindó al compositor la esperada oportunidad para dedicarse a la composición sacra. La obtención de la plaza no le resultó fácil: fue primero concedida a Telemann, luego a Graupner y sólo en tercer lugar a Johann Sebastian. Para conseguirla, Bach tuvo que aceptar gravosas condiciones, no tanto económicas cuanto laborales, pues, además de sus funciones religioso-musicales en las iglesias de Santo Tomás y de San Nicolás, debía hacerse cargo de tareas pedagógicas en la escuela de Santo Tomás (entre ellas la enseñanza del latín), que le produjeron notables sinsabores. Sabemos que, entre sus compromisos, estaba el de que la música interpretada los domingos incitara «a los oyentes a la devoción» y no fuera «de carácter teatral».

El puesto de *Kantor* no significaba, pues, un efectivo progreso en su carrera. Estaba obligado a proporcionar la música necesaria para los oficios de varias iglesias de la ciudad valiéndose de un coro formado por alumnos de la escuela, lo cual significaba que cada domingo estaba obligado a presentar una nueva cantata compuesta por él: el resultado fueron un total de doscientas noventa y cinco piezas religiosas, de las que sólo han llegado hasta nosotros ciento noventa a causa de la negligencia de sus herederos. Además, debía

dirigir el coro de los alumnos y dar lecciones a los jóvenes estudiantes como un profesor más.

Esta situación no podía satisfacer a un hombre como él. Resultaba ultrajante que las autoridades ignorasen sus facultades y lo despreciasen como innovador. Durante veinte años, Bach no cesó de luchar contra semejante injusticia. Colérico como era, se enfrentó sistemáticamente a sus aburguesados superiores, quienes pretendieron hacer de él un dócil asalariado e incluso se permitieron castigar su obstinación y su arrolladora originalidad recortando en más de una ocasión sus retribuciones. Los esfuerzos del compositor por cambiar este estado de cosas resultaron baldíos; decepcionado, se convirtió en un ser amargado y pendenciero, cada vez más alejado de sus semejantes y refugiado en sí mismo y en su música<sup>10</sup>.

Sólo su vida familiar era una fuente sólida de mínimas alegrías y de la necesaria estabilidad. Siempre respaldado por su mujer y por una íntima certidumbre en la validez de su genio, pudo hacer frente a las adversidades sin perder ni un ápice de su poder creativo ni caer víctima de la apatía. Infatigable ante sus obligaciones como padre y como músico, Bach nunca desatendió a ninguno de sus hijos, ni interrumpió la ardua tarea de ampliar sus conocimientos copiando y profundizando en las partituras de sus antepasados.

A pesar de todo, el de Leipzig (de 1723 hasta su muerte) fue el más glorioso y fructífero período de la vida del compositor, con una producción de, al menos, tres ciclos de cantatas; en ellas, sin abandonar el contrapunto, se despojó de toda retórica, esforzándose en representar musicalmente la palabra. En 1724 y 1727 estrenó respectivamente *La pasión según San Juan* (escrita en Köthen) y *La pasión según San Mateo*. Fue también el esplendoroso período del *Magnificat en re bemol mayor* (1723), el *Oratorio de Pascua* (1725), el de *Navidad* (1734), y el de la *Ascensión* (1735). En 1733 inició la composición de la magistral *Misa en si menor* para acompañar la solicitud en la que aspiraba a obtener

---

<sup>10</sup> Olvidada por aquellos que vivieron en contacto directo con el kantor, casi desconocida para sus propios hijos, que la consideraban como un objeto de museo, ignorada por los que cultivaban la música en las generaciones inmediatamente posteriores, la música de Bach no existía oficialmente. La corte y la iglesia, para las cuales esa música había sido concebida, ignoraban su valor artístico. Cfr. Op.cit. Alberto Basso, Historia de la Música 6, La Epoca de Bach y Haendel. Turner Música Cr. 1977 Madrid. Cap. 34 El Caso Bach. P.,118

del elector Augusto III el título de compositor de la corte de Sajonia. Tres años después lograba su propósito, lo que le recompensó por los sinsabores anteriores y sirvió para mortificar a cuantos lo habían hecho objeto de sus desdenes. Comenzaba la última etapa de su vida, que sería también la más plácida.

Bach es alcanzado por la ceguera parcial. Con el transcurrir de los años, el estado de sus ojos se había ido deteriorando poco a poco a causa de miles de interminables noches de trabajo pasadas bajo la insuficiente luz de unos pobres candiles. Dos operaciones no consiguieron mejorar su visión: después de la segunda, realizada por un médico inglés en Leipzig, perdió la vista casi por completo. Las fuertes medicaciones a las que se habituó contribuyeron a quebrantar la resistencia y la salud de un cuerpo que había sido robusto y vigoroso. Pero continuó creando y alcanzó nuevas cimas en su arte, como las *Variaciones Goldberg* o la segunda parte de *El clave bien temperado*, terminada en 1744. Un año antes de su muerte le iba a alcanzar el mismo destino que estaba reservado a otro genio como él, el famoso Haendel: la ceguera total. Pero una vez más, antes de que la noche eterna le encadene para siempre a su cama, Bach vivirá un momento estelar cuando al fin alguien reconozca su poderoso talento y su maestría: el joven rey de Prusia Federico II. En diversas ocasiones este soberano había expresado su deseo de encontrarse con el conocido compositor. La ocasión llegó en la primavera de 1747. Un lluvioso día de abril Bach emprendió titubeando el camino hacia Potsdam en compañía de uno de sus hijos y se hizo anunciar en el palacio de Federico en el momento en que se interpretaba un concierto de flautas compuesto por el propio soberano. El rey prusiano sometió a Bach a una maliciosa prueba de habilidades de su genio pidiéndole que desarrollara una fuga a partir de un escueto tema de flauta, ...Bach a pocos instantes compuso una maravillosa fuga que dejó encantado al rey, quien vociferaba “sólo hay un Bach”..” sólo hay un Bach”...

Feliz por este encuentro regresó Bach a Leipzig, ciudad que ya no abandonaría hasta su muerte. Su energía y su espíritu creativo estaban aún intactos, pero su vista se extinguía y su salud le exigía cuidados. El genio luchó en vano contra su fin próximo. Empleó sus últimos días en cumplir sus obligaciones familiares y profesionales con la máxima diligencia posible, aunque no renunció por ello a su vocación musical y desde su lecho de muerte dictó *El arte de la fuga*.

Un ataque de apoplejía puso fin a su vida el día 28 de julio de 1750. Lo rodeaban sus familiares y su alma grandiosa abandonó sin dolor alguno el cuerpo del que había sido un simple mortal casi ignorado por sus semejantes. Dejaba a su muerte un valioso legado a la posteridad: una ingente obra religiosa y numerosas piezas profanas; un corpus que, en definitiva, se ha erigido en ley de toda la producción musical posterior. Años después, en una conversación con Mendelssohn, Goethe fue capaz de concentrar en una sola frase admirativa cuanto hay de mágico en la música de Johann Sebastian Bach: "Es como si la armonía universal estuviera dialogando consigo misma, como si lo hubiera hecho en el pecho de Dios desde la creación del mundo."

#### Cronología de Bach:

1685	Nace en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo.
1694	Fallece su padre y queda bajo la tutela de su hermano Johann Christoph. Estudia en el Gimnasium de Ohrdruf.
1700	Parte a Lüneburg para ingresar en el coro de la Ritterakademie.
1703	Es nombrado violinista en la orquesta de cámara del duque Johann Ernst de Weimar y organista de Arnstadt.
1707-08	Abandona su cargo de Arnstadt y se convierte en organista de la iglesia de San Blas de Mühlhausen. Se casa con su prima Maria Barbara, con la que tendría siete hijos. Inicia la composición de cantatas, entre las que destaca <i>Actus tragicus</i> , y compone sus primeras obras para órgano, entre ellas la <i>Toccata y fuga en Re menor</i> .
1708-17	Se establece en la corte de Weimar, donde desempeñará diversos cargos en la capilla palatina del duque regente Wilhelm Ernst. Compone numerosas cantatas.
1717-23	Estancia en Köthen como maestro de capilla del príncipe Leopold de Köthen, con quien establece una fructífera amistad. Compone los seis <i>Conciertos de Brandemburgo</i> , una



	primera versión de <i>La pasión según San Juan</i> , la primera parte de <i>El clave bien temperado</i> y otras piezas destacadas.
1720	Muere su esposa Maria Barbara.
1721	Se casa en segundas nupcias con la cantante Anna Magdalena Wilcken, con la que tendría trece hijos.
1723	Se establece definitivamente en Leipzig, ciudad en la que es nombrado <i>Kantor</i> de la Thomasschule, cargo que ejercerá hasta su muerte. Compone el <i>Magnificat en re bemol mayor</i> .
1725	Compone el <i>Oratorio de Pascua</i> .
1727	Compone <i>La pasión según San Mateo</i> .
1729	Es nombrado director del Collegium Musicum.
1731	Compone <i>La pasión según San Marcos</i> .
1734	Compone el <i>Oratorio de Navidad</i> .
1735	Compone el <i>Concierto italiano</i> .
1736	Es nombrado compositor de corte del príncipe sajón y rey de Polonia Augusto III.
1738	Última versión de <i>La pasión según San Juan</i> .
1742	Compone las <i>Variaciones Goldberg</i> .
1744	Finaliza la segunda parte de <i>El clave bien temperado</i> .
1747	Compone la <i>Ofrenda musical</i> . Visita a Federico II de Prusia en su palacio de Potsdam.
1749	Se agravan sus problemas de visión.
1750	Muere en Leipzig el 28 de julio.

### 1.3. Análisis de la obra

Hacer un recuento de la obra del Maestro Bach, si acaso nos acercaría a rasguñar el universo compositivo de éste. Se sabe incluso que buena parte de su obra se perdió con el paso del tiempo y encontramos anécdotas como la de Mendelssohn, que al comprar carne en la carnicería ésta le fue envuelta en una partitura de Bach, la cual lo llevó a descubrir e investigar su obra.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal y del pensamiento musical occidental,<sup>11</sup> epicentro de la música occidental, y uno de los grandes pilares de la cultura universal no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es el último gran maestro del arte del contrapunto<sup>12</sup> y su máximo exponente, en él está la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

#### 1.3.1. Comentarios generales sobre la obra

La Partita, término italiano para denominar una obra en partes, que serían éstas, danzas contrastantes unidas por un eje armónico y temático. Partita es el nombre también que se le da a una obra para instrumento solista entre los siglos XVI y XVII. Bach escribió partitas para diferentes instrumentos. Aquellas escritas para clave son mejor conocidas como Klavierübung I u Opus 1. Una suite adicional en si menor mejor conocida como la Overtura Francesa, también es considerada como una partita. Las partitas de Bach son rara vez llamadas suites alemanas en analogía con las suites francesas e inglesas. Bach también escribió tres partitas para violín solo en 1720, las que puso a la par de sus sonatas. Su música de cámara a la cual pertenecen éstas partitas y con las cuales la iglesia estuvo en desacuerdo catalogándolas de música profana, demuestran el dominio absoluto de la armonía y el uso de los recursos melódicos para los instrumentos de su época, que Bach poseía. “Una posterior

---

<sup>11</sup> Varios autores (2000). *Suplemento libros de la Vanguardia "Pasión por Bach"*, pág.6. La Vanguardia. ISBN.

<sup>12</sup> José Luis Cornellas (1995). *Nueva historia de la Música*, pág. 165. Ediciones internacionales Universitarias. ISBN 84-87155-55-3.

confirmación del racionalismo bachiano, de carácter codificador e investigador, viene de la música instrumental producida en Köthen, destinada a los excelentes instrumentistas de aquella capilla. Figuran en primer lugar aunque la jerarquía no es de orden artístico, los llamados conciertos de Brandenburgo, escritos para Christian Ludwig, margrave de Brandenburgo... Dando por descontado el hecho de que estas formas musicales estaban destinadas a ser tocadas por la corte (Y ciertamente lo fueron en Köthen, mientras la capilla margrave demostró ser incapaz de afrontar la dificultad de aquellas partituras).”<sup>13</sup>

Sobre la extensa y variada obra composicional de Bach dividida en vocal e instrumental, que incluye, cantatas, conciertos, sinfonías, ofrendas, oratorios, las pasiones y por supuesto la música de cámara constituida por las partitas suites y sonatas, las de violín son tal vez donde el Kantor, galardona a éstas con los recursos técnicos virtuosísticos. En especial la partita 2 compuesta originalmente para violín y transcrita el siglo pasado por primera vez para guitarra por el maestro Andrés Segovia (sólo la ciaconna), es calificada como una de las obras más completas en cuanto a técnica y recursos del instrumento se refieren, además de su perfección composicional. “La cronología de las obras de Bach durante el último período de su vida, desde que cumple sus cincuenta años en 1735 hasta su muerte, es complicada y de una vaguedad en las fechas que se acentúa en los últimos años.”<sup>14</sup>

Es propiamente en la música de cámara donde Bach vierte sus más profundos conocimientos armónicos y de forma en el tratamiento de la fuga y las variaciones. La partita 2 que forma parte de este programa, es una muestra de ello donde se entrelazan además el alto contenido filosófico intelectual y espiritual de su época, sin que la obra pierda vigencia hasta nuestros días.

---

<sup>13</sup> Op.Cit. Alberto Basso. Historia de la Música 6. La Época de Bach y de Haendel. Turner Music. Génova 3 28004 Madrid. P. 132.

<sup>14</sup> Adolfo Salazar, *Juan Sebastián Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 55

### 1.3.2. Análisis estructural

La Partita es un término similar a lo que significa la “suite”, esto es en francés: sucesión o secuencia de Danzas. En la Partita 2 original para violín, Bach retoma cinco danzas de diferentes regiones:

I: Allemanda, danza alemana

II: Courrente, Danza francesa

III: Sarabanda, Danza francesa

IV: Giga, Danza Italiana

V: Ciaccona: Danza española.

A lo largo de este análisis, hablaremos de la estructura de cada una de éstas danzas, y los ejemplos serán extractos de las transcripciones para guitarra de:

Allemanda, Courrente, Sarabanda y Giga de la transcripción de Kasuhito Yamashita (1961). La Ciaccona, es tomada de la transcripción para guitarra de Andrés Segovia.

Puesto que Andrés Segovia sólo transcribió la Ciaccona (en el año de 1922 en su tonalidad original), fue necesario buscar una transcripción de la obra completa y utilizamos para su interpretación la de Yamashita (1989); aunque con pequeñas variaciones la Ciaccona prácticamente es la misma transcripción a excepción de la sección de desarrollo por arpeggios donde Yamashita agrega un bajo pedal; por cuestiones históricas, decidí retomar la versión de Segovia, para su interpretación.

## Allemanda

En su estructura armónica general, Bach, utiliza la armonía al espejo característica esencial en el periodo barroco. Esto es la primera parte en d menor termina en V grado, y la segunda parte va de V grado A, ya como tónica para modular otra vez al d menor i. Esta característica básica en las obras barrocas denota el rompimiento de las formalidades con el período renacentista, sin mencionar las modulaciones y disonancias de que Bach hace uso.

En su estructura melódica rítmica se le puede ver como una fuga con variaciones, donde el sujeto primeramente presentado comienza de forma anacrútica: Fig.1

Fig.1

Allemanda  
♯=D

Sujeto

Contrasujeto

Detailed description: This figure shows a musical score for the Allemanda in D minor, 3/4 time. The title 'Allemanda' and the key signature '♯=D' are at the top left. The score is written on a single staff. Two sections are circled with arrows: the first section is labeled 'Sujeto' (Subject) and the second section is labeled 'Contrasujeto' (Counter-subject). The subject begins with an anacrusis. The counter-subject features several triplet markings.

## II Courrente

En esta danza Bach sigue la forma binaria ternaria, usando introducciones con octavo con puntillo y dieciseisavo, para seguir con secuencias de progresiones imitativas en tresillos, muy típico en esta danza francesa:Fig.2

Fig.2

Corrente

Forma binaria

Forma ternaria

Detailed description: This figure shows a musical score for the Courrente in D minor, 3/4 time. The title 'Corrente' is at the top left. The score is written on a single staff. Two sections are circled with arrows: the first section is labeled 'Forma binaria' and the second section is labeled 'Forma ternaria'. The ternary form section features several triplet markings.

En la forma armónica, el manejo es igual que en la alemanda, esto es al espejo, i d menor la primera parte (Fig.3) y concluye en V A,(Fig.4) en la segunda parte comienza con A pero ahora como I para cerrar con d i:

Fig. 3



Fig.4



A lo largo de las secuencias de sujetos y contrasujetos imitativos encontramos diversas notas de paso y adornos como bordados sucesivos, que se van concatenando en progresiones generalmente por cuartas dominantes modulantes:

Presenta finales cadenciales típicos de la etapa barroca y muy característicos de la música de cámara que Bach escribió, con trinos de ornamentaciones en segunda menor:

### III Sarabanda

Una danza más bien lenta, donde la introducción es en d i,(Fig.5) para continuar el desarrollo presentado en V A ya como tónica y modulando de manera fugada imitativa:

Fig.6

Fig.5

Sarabanda

C.5

Introducción

Fig.6

Desarrollo

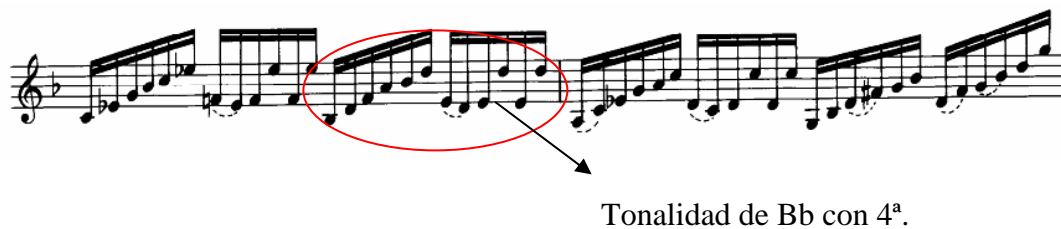
Serie de bordados modulantes que nos llevan a otra tonalidad

Cadencia en g, por iv,i, V, i.

### *IV Giga*

Siendo la danza más rápida, de la suite o partita, Bach la presenta rítmicamente en seisillos de dieciseisavos, donde los sujetos y contrasujetos se van fugando por imitaciones y modulaciones, las cuales van formando melodías alternas. La magia de esta danza, es tal vez que Bach, maneja armonía con una sola voz, pues los acordes se van arpegiando y enlazando entre sí, utilizando notas de paso, adornos y anticipaciones, incluso se puede analizar esta Giga, desde varios puntos de vista uno meramente tonal tomando en cuenta las notas de paso y adornos y otro de un carácter más armónico, donde encontraríamos disonancias variadas de cuarta, sextas, séptimas mayores siendo notas que desde este punto de vista serían incluso extrañas al la tonalidad. Fig. 7

Fig. 7



Toda la giga es elaborada con imitaciones de seisillos de dieciseisavo, donde Bach usa acordes arpegiados y melodías con adornos como notas de paso y bordados sucesivos.

La estructura violinística para la que fue pensada, denota un dominio absoluto de la armonía, pues no hay cabos sueltos, las modulaciones son precisas aunque nos lleven a tonalidades distantes. A mi manera de ver Bach, concebía su música, como un mundo donde podía “ir a cualquier lugar sin pedir permiso”, no hay que olvidar que el Kantor, rompió con una serie de ataduras reminiscentes del renacimiento y que por ende se reflejaba en sus obras.



La última danza, la Ciaccona, danza de origen español y que Bach retoma para terminar su partita 2 en homenaje y póstumo réquiem a su fallecida esposa María Bárbara, no es gratuitamente llamada la “Monumental Ciaccona” de Bach, puesto que el Maestro, imprimió en ella todo su talento y eso ha sido nombrado por varios personajes al paso de la historia. Monumentales también han sido los trabajos que de esta sola danza y no de toda la partita dos se han hecho, incluso estudios a nivel matemático y esotérico.<sup>15</sup>

Monumentales también son las polémicas que esta obra (hablando otra vez solo de la ciaccona y no de la partita 2 completa) despierta entre los teóricos expertos, quienes aún en este tiempo no se ponen de acuerdo si el tema inicial es de 4 o de 8 compases.<sup>16</sup> Emblemática es también la participación en la discusión interpretativa de músicos avanzados y de todos los niveles, para justificar tal o cual proceso de ejecución. Aunque me siento poca cosa ante los verdaderos tratados de estudio sobre la ciaccona, he tratado de hacer un práctico y conciso esquema sobre la compleja y bella estructura de la ciaccona de Bach, basado en diversas microinvestigaciones (reitero que podría pasar unos buenos años en el estudio detallado de la ciaccona) para dar una idea más amplia y aportar mi granito de arena, al estudiante de guitarra que un día quiera abordar esta obra.

Pues bien la Ciaccona, repetimos se trata de una danza española con un acento en el segundo tiempo,<sup>17</sup> y que para el caso Bach la transforma de ser una danza sarcástica y festiva a un excelso trabajo de expresión musical universal. Podría pensarse y de acuerdo al esquema que a continuación presento que la ciaccona es una variación dentro de otra

---

<sup>15</sup> “La chacona que se encuentra al final de la segunda partita, ha sido considerada desde siempre y con razón, la obra clásica para violín solo, pues tanto el tema como la concepción del trozo se acomodan maravillosamente a las características del instrumento. En esta simple sucesión de variaciones se abre ante nosotros todo un mundo de alegría y tristeza. Una sola obra admite comparación con esta Chacona: el Pasacalle y esto porque no es un Pasacalle simple, sino más bien una suerte de síntesis del pasacalle y la chacona.

Cfr. Albert Schweitzer, J.S. Bach, el músico poeta. Ricordi Americana, Buenos Aires, CR: 1960. Génesis de las Obras de Bach. Obras para distintos instrumentos. P. 159.

<sup>16</sup> “A las cuatro danzas clásicas en la segunda partita (D menor) es agregada la famosa Chacona, muy frecuentemente tocada separadamente y transcrita para piano y para otros instrumentos. Sus 64 variaciones constituyen un compendio de la técnica violinista del siglo xviii, aún estando basada en sus progresiones de acordes de cuatro compases.

Cfr. Malcolm Boyd, Bach, The Master Musicians. Oxford University Press, Copyright 2000, Printed in USA. Orchestral, Instrumental and keyboard Music. P.97.

<sup>17</sup> “La celebrada chacona en re menor, para violín sin acompañamiento es un preciso juego de divisiones en el terreno, que es muy difícil creer que ésta relación exacta sea mera coincidencia”.

Cfr. Hans t. David and Arthur Mendel. . The Bach Reader.. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents. W.W. Northon Company. Inc. New York. CopyRight 1945.. Bach: A portrait in outline. P.27.

variación dentro de otra variación, etc., dado que la estructura total de la pieza es como la variación madre, es increíble como Bach, tuviera ese diseño con precisión matemática ya que funcionaría como las llamadas Matrushkas, esos curiosos juguetes rusos que contienen a su vez otros muñequitos en su interior pero reducidos. Pues así la Ciaccona, se va desencadenando variación tras variación pero por imitaciones reducidas y aumentadas que podrían, incluso analizarse dentro de ellas mismas y tener una correlación directa con la obra completa.

Si bien actualmente hay debates en cuanto al tema principal, (algunos afirman que son ocho compases y no cuatro) éste estaría fundamentado en un coral de extracto popular cantado en funerales. Ese tema está constituido así. Fig. 8

Fig. 8

The image shows a musical score for the Ciaccona in G major, 3/4 time. The score is labeled 'Ciaccona' and '10'. The first subject is marked 'C.1' and is divided into three parts: 'Cabeza del sujeto' (measures 1-4), 'Cuerpo del sujeto' (measures 5-8), and 'Cauda o cola del sujeto' (measures 9-12). A box labeled 'Tema inicial de la ciaccona, el segundo tiempo acentuado' points to the second measure of the first subject. The score is annotated with various markings, including 'C.5' and '3'.

De ese minúsculo sujeto Bach derivará toda la portentosa obra, creando variaciones, que aunque siguen un modelo armónico paralelo, presentan cambios como modulaciones detalladas e imitaciones por aumentación y disminución y grados tonales. Fig. 9

Fig. 9



Bach presenta aquí sus variaciones por imitación, utilizando el recurso de la aumentación



Las variaciones en este ejemplo, pueden ser analizadas cada cuatro compases



En este caso la estructura armónica es idéntica.

Otro caso donde una reunión de variaciones se convierte en un desarrollo extenso, se encuentra en la siguiente sección arpegiada. Fig. 10. Sin embargo a lo largo de esta sección Bach, propone movimientos armónicos usando continuamente los acordes de vii0 y deV7, lo cual vuelve a este pasaje aún más bello y dramático. Es perfectamente detectable el canto de la voz aguda y las demás voces que también se van moviendo en progresiones

ascendentes y descendentes; es una sección especialmente de cuidado para no cortar las voces que se van entrelazando sin darle o quitarle prioridad a ninguna de ellas.

Fig. 10

Acorde de vii0 que se dirige hacia un V de d

Acorde de paso entre el vii0 y el V, otro aporte de Bach a sus avances armónicos, un acorde de V4

V esperando conectar con otra variación.

La segunda parte de la Ciaccona, está escrita en D, modo homónimo del d en la primera parte. Algunos teóricos manifiestan que el carácter espiritual de la obra, es manifestado por la sección en el modo mayor a manera de resurrección,<sup>18</sup> puesto que la primera parte es totalmente el réquiem post mortem dedicado a su esposa María Bárbara. Fig. 11

<sup>18</sup> “En la iglesia Protestante, el viejo sistema de modos, solo podía encontrar la protección que necesitaba por medio de un músico protestante, y esto fue encontrado en buena medida con Bach. ...Él obtuvo de ellos la total riqueza de la modulación que le era permitida, pero siempre los mantuvo subordinados a la simpleza del sentimiento radical del modo mayor y menor.

Cfr. Philipp Spitta. Johann Sebastián Bach. His work and influence on the music of Germany. Translated from the german by Clara bell and J. Fuller-Maitlland. Novello & Co. London, Copyrit 1951 by Dover Publications. The Development of major and minor p. 131.

Fig 11

Comienza la segunda gran parte en D, la cual mantendrá la misma estructura imitativa del tema primario de la ciaccona.

Contrasujeto también a cuatro compases.

La obra contiene dos articulaciones climáticas en escalas que se encuentran una en la unión del final de la parte primera menor, con la segunda parte en re mayor. La siguiente está ubicada en la precoda final, ya de regreso en modo menor, para conectar con la repetición del tema primario que es el coral Aleluya, del cual Bach recreó toda sus variaciones. Fig. 12

Fig. 12

28

C.2 C.3 C.1 C.3

C.1

4 5

4

4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Segunda articulación final como precoda que conecta con la coda final

Coda final, repetición del tema inicial, el Aleluya del coral que bach utilizó

Dado el grado de complejidad armónica de la partita 2, y visto esto en general en todas las obras de Bach, expongo a continuación un detallado ruteo o mapa armónico, compás por compás de cada una de las danzas, aunque ha sido un trabajo laborioso y que algunas veces lo podemos dar por sobreentendido y por tanto llegar a pellorizar el detalle de las modulaciones, creo que vale la pena el esfuerzo, porque se descubre un mundo apenas explorado del talento compositivo de Bach y su adelantado concepto armónico, vigente hasta nuestros días y algunas veces menormente explotado, no sólo en la interpretación de sus obras, sino por compositores que retoman los elementos barrocos en sus trabajos.

## Mapas armónicos de la Partita 2

### *Allemanda:*

1:d: i, vii0/2: vii0, V/3: i, V(F)/4: I, IV/5: V/6: I, i(d), V/7: i, V  
(a)/8: I, V(C)/9: IV, ii, V(a)/10: V/11: i, V(C), IV, I/12: ii, i(a arm), V(d  
arm), IV(F)/13: IV/14: V(a)/15: i, V(d)/16: i, vii0 (A), I

17: V(d)/18: i, i5+, ii (Bb)V(Bb)/19: I, iii5+, ii, V(gm)/20: V,  
i, I(F)/21: I(Eb), I(Bb), IV, V, V(gm)/22: V, i(cm), V(gm), i/23: i, V(F)/24: I, V/25: i(d), V(Bb)/26: I,  
V(F)/27: I, V, I, V(d), i/28: V(c), V(d), i/29: ii(F), i(c), V(Eb), i(gm), /30: V, i(am6+)I(F2), V(Ab)/31:  
I(Eb), V(dm)/32: i, V, i.

### *Corrente:*

1: i, V/2: i, V/3: iv/4: V/5: i/6: IV, V(Bb)/7: I/8: V/9: I/10: V(F)/11: I, V/12: I/13: V(gm)/14: i/15: V(d  
m)/16: i/17: V(am)/18: i(am)/19: V/20: i/21: iv/22: V/23: i, V/24: I

25: I, vii0/26: I, V(dm)/27: i, V(F)/28: vi/29: V7(Bb)/30: I/31: V7(gm)/32: i/33: V7(Bb)/34: IV7ma  
j, V7/35: V7(gm)/36: i/37: i/38: V7(F)/39: i (dm  
arm)/40: V7/41: ii(C)/42: I, V7(F), V7(Bb)/43: I, V7(A)/44: V7(dm), V7arm/45: V7/46: i/47: V7(g  
m)/48: i/49: V7(dm), VI/50: V7/51: I, V7(A)/52: V7(dm)/53: i, V/54: i

### *Sarabanda:*

1: i, iv/2: V7/3: i, iii(F), IV7+/4: i(cm)6+, V-vi(Bb)/5: vi, V(dm)/6: V7/7: I, V7/8: i9, V7/9: V7/10: V-  
V(C)/11: I, ii, V7/12: I, IV(Eb), vi/13: V7(gm), I, VI/14: ii0, V, i/15: iv7, 6, i9, V4/16: i, V7(F)/17: V7/

18:I,V(G)/19:I,V-

V(dm),V/20:V7/22:vii0,i/23:I(Eb),V7(dm)/24:I,V7/25:I,V7/26:V7/27:i,V7(gm)/28:i,III(dm),V7/29:V-V/30:V7/31:i

*Giga:*

1:I,V/2:V,i/3:I,V7(F),V(Bb)/4:I,V7(d)/5:V7,i/6:V(F),I/7:ii,I,ii,I/8:V,I(V-Bb)/9:I(Bb),vi/10:V7(F),I/11:V7,I/12:IV,V7(Am),i,V7(g)/13:i,V7(F),I/14:IV,ii,V7/15:V7(d),i/16:V7(a),i/17:VI,iv,V7,iv6/18:i,V7,I,iv6/19:i,V7,V7(d)/20:iv(Ahom),I/

21:V7(d),iv)V7/22:V7,i/23:V7(g)/24:I,V7,i/25:V7,i/26V7,i/27:iv7,V7(Bb),I,I4/28:ii6+,V7(g),i/29:iv7,V7/30:V7,i/31:V7(F),I,IV7maj/32V7(d),i,V7(g)/33:i,V7(F),V7(Bb),I/34:V7(d),i/35:VI,i,V,iv/36:V7,ii(C),I/37:IV(F),I,ii,IV(Bb)/38:V7(d),vii0,i,vii0(A)/39:V7(A

V7(d)/40:I,V7,i.

*Ciaccona:*

1:i/2:iv,V7/3:I,VI/4:iv,i,V7/5:i/6:iv,V7/7:i,VI/8:ii0-7,V7/9:I,iv,V/10:ii0-

7,V7/11:i9,VI,ii,iv/12:V7/13:i,iv/14:V7,III,V7(G)/15:V-

V7(F),i(dm),V7(F)/16:i,V(C),V(dm),i,V/17:i(dm),iv,VI/18:V7,VI,III,V7(G)/19:I,V7(F),V7(dm),VI7+4aum7/20:I,V7/21:i,V/22:iv,V7/23:i,iv,V/24:i,iv,V7/25:i/26:iv,V7/27:I,iv,V/28:vii0-V,vii0,V/29:i,VI,V-V/30:I(A)vii0-vii0(G)/31:I(G),vii0-vii0(dm)/32:i,V7/33:i,V-

V/34:V,V(G)35:I,vii0-vii0(dm)/36:iv,V7/37:i,V7-

V/38:V,V7(G)/39:I,vii0(dm)/40:iv,V7/41:i-mel-,V-

V7/42:V7,V7(gm)/43:i/44:V7,i,V/45:i/46:vii0,V7(gm)/47:i/48:V7,i,V/49:i,VI/50:V(F),I,V7(Bb)/51:I,vi,v7(dm)/52:V/53:i,iv/54:V(F),V(Bb)/55:I,vii0(dm)/56:V7/57:i,iv/58V/(F),V/(Bb)/59:I,V7/60:i,V7/61:i,iv/62:V(F),V(Bb)/63:I,iii(C)/64:V(dm),i,V7/65:i,iv/66:V7(F),V(Bb)/67:I,vi/68:V7(dm)/69:i,iv/70:V7(F),V(Bb)/71:I,vi/72:V7(dm)/73:i,iv/74:V7(F),V(Bb)/75:



vi,vii0(dm),V7/76:V7,vii0/77:i,vii0(am)/78:i,vii0(gm)/79:i7,vii0(dm)/80:i,V7/81:V7(Eb)/82:vii0(Bb)/83:vii0(dm)/84:V7/85:i/86:i(am)V(dm)/87:i,/88:V7/89:i/90:V7/91:i/92:vii0,i,iv6+7,V4,V7/93:i,VI/94:vii0(gm)/95:iv,i,V7/96:i,V7/97:I,VI/98:V7/gm),VI(dm),i/99:iv,vii0,i/100:iv,i9,V/101:i,VI/102:V7(gm),VI(dm),i/103:iv,i,V7/104:i,V/105:i,i7/106:V7(C),iii,V7(Bb)/107:I4,I,vi6+/108:vii04,V7(dm)/109:i,i7/110:iv,V7(am)/111:i,vii0(Bb),V(C)/112:vii0(am),i4,V(dm)/113:i/114:V -  
V,V7/115:V(gm),i,III/116:vii0(dm),i,V7/117:V7(gm),V(Bb),V(C)/118:I,i(cm),V7(Bb)/119:I,vi,iii/120:V7(A),I4,V(dm)/121:i,/122:V(F),V7(Bb)/123:I/124:V7(dm),i,V7,i,V7/125:i,VI/126:iv4+,V7/127:i,VI/128:iv4+,i,V7/129:I(D)4,I,ii7(C)/130:V7,I,IV(Bb)/131:V7,I,I7maj/132:V-V(dm),V/

#### Segunda Parte en D (Re Mayor)

133:I/134:V7,I/135:IV,ii/136:V6/137:I,I6/138:V7/139:IV,ii,IV/140:V7/141:I,V7-V/  
142:V7/143:vi,IV/144:I,V7/145:I/146:V7/147:V,IV,I,IV/148:IV,V/149:I,V-V/150:V,V7(bm)/151:i,V-V(D)/152:V/153:I/154:V/155:V7-V/156:V7/157:I/158:V/159:I6/160:V7/161:I/162:V/163:I,V7-V/164:V/165:I/166:V/167:V7-V/168:V/169:I/170:V/171:V7-V/172:I(A),V7(D)/173:I,V7/174:I,V7(G)/175:I,V7(D),I/176:ii9,V7,I,V7/177:I/178:I,V7,V7(bm)/179:I,V7(G)/180:I,V7(D)/181:I/182:V7/183:V7(G),I/184:IV(D),V/185:I/186:V7(G)/187:I,vi/188:V7(D)/189:I/190:V7(G)/191:I7maj,V7(D)/192:I9,V7/193:I/194:ii7,I/195:IV,V-V/196:V7 4/197:I/198:V,I/199:IV,V-V/200:V4  
7/201:I,I7maj/202:IV7maj,I6/203:ii,V,V7/204:V-V,V4,V7/205:I,vi,V7(G)/206:I7maj,vi,V7-V(D)/207:V4,V7,vii0/208:vi,IV,V/209:i,iv/210:V7(F),iii/211:IV7,V(g),i/212:V7(d)/  
213:i/214:iv7,V7(Bb)/215:I4,vi/216:V7(d)iv7,V7/217:V7,i/218:V7/219:IIIaum,i/220:iv,V/21:I,V(C)/222:I,V7(Bb)/223:I,V7(d)/224:i,vii0,V7/225:iarm,iv/226:V7(F),I/227:IV,vii0/228:V7/229:i/230:I(C=VI-Vhom)/231:VI(d)/232:V7/234:i/235:VI-Vhom/236:V/237:i,vi,iv,VI,V/238:V(F),I/239:i(d-

arm)/240:V7/241:i,iv,V7(F)/242:V7,I/243:ii9,V(Eb),I/244:vii0(d),i,vii0,vii0-  
V,i4,V/245:i,V-  
V(F)/246:V,V(Bb)/247:I,V7(d)/248:V7/249:i/250:iv6,V7/251:i,VI,V7(g)/252:i,i(d),V7/253:  
I,iv7,V-iv/254:iv,vii0,iv/255:V7,i/256:V7/257:i

A continuación presento esquemas explicativos de la estructura general de la partita 2 movimiento por movimiento.

**Allemanda** (forma binaria)

**A**

Antecedente	Consecuente	Secuencias	Transición	Progresión	Cadencia
Dm: i - viio	F	F-Dm-V/V V	V	C-Am	i-V/V-V

**B** compás 17

Variación de antecedente	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Conclusión
V-vi-V/Gm	Gm	F	séptimas Auxiliares	viio7-i

**Corrente** (forma binaria)

**A**

antecedente-consecuente	Progresión	Antecedente-consecuente	Secuencia
Dm: i	F	F Dm	V

**B** compás 25

Imitación de antecedente	Resolución	Secuencia 1	Secuencia 2-Fermata
V - F	V - VI	V/iv - iv	i - V/V - V
Secuencia 3 - Resolución	Codetta		
V-i-viio7/iv-viio7/i-V-i	V/V-i		

**Sarabanda** (forma binaria)

**A**

antecedente	consecuente	Extensión
Dm: i - iv - viio7 - i - V/iv - iv	i - viio - i - V7 - i - V	V7

**B** compás 10

Progresión 1	Progresión 2-Resolución	Progresión 3-Cadencia	Codetta
I (3ª picardía)-C-Gm	Dm: V/F-F-dominante-viio7-i auxiliar	N6-viio7-i6-V-i-V7	Dominante auxiliar-i

**Giga** (forma binaria)

**A**

Secuencia 1	Secuencia 2	Transición	Secuencia 3
Dm: i - V - i	dominantes auxiliares	V	V

**B** compás 21

Imitación de secuencia 1	Secuencia 2	Extensión secuencia	Secuencia 3
V - i	viio7/iv-iv	viio7/iv-iv	F-Dm: VI-i-V-i
Secuencia 4	Progresión	Extensión-Final	
F-Dm: V-i	V-i-V	V - i	

## Ciaconna

TEMA	Movimiento principal 1-9	d menor	Coral	(Primer sujeto)
<b>Parte I</b>				
Variación 1	9-17			
2	17-25			
3	25-33		Lamento	(Segundo sujeto)
4	33-41			(cierre)
5	41-49			(Desarrollo)
6	49-57			
7	57-65			
8	65-73			
9	73-78		Cadenza	
10	78-82		Recitativo	
11	82-90			
12	90-94		Recitativo	
13	94-98		Tocata	(Recapitulación, primer sujeto)
14	98-102			
15	102-106			
16	106-110			(Segundo sujeto)
17	110-118			
18	118-126			Coda (Cierre)
19	126-130		Cadenza	
20	130-138		Coral	
<b>Parte II</b>				
21	138-146	D mayor	Coral	
22	146-154			(Desarrollo) Primer sujeto
23	154-158			Puente
24	158-166		Canción lírica	
25	166-174			Segundo sujeto
26	174-182		Cadenza	
27	182-190		Coral	
28	190-198		Coral	
29	198-206		Coral	
30	206-214		Cadenza	
<b>Parte III</b>				
31	214-222	d menor	Coral	(Recapit.) Primer sujeto
32	222-230		Recitativo	Puente
33	230-234			
34	234-238		Lamento	(Segundo sujeto)
35	238-242		Tocata	
36	242-246			

37	246-250		Cadenza	Cierre-Coda
38	250-254		Cadenza	
39	254-262		Coral	

Nota: en este cuadro el tema es de 8 compases.

## 1.4 Sugerencias técnico interpretativas

La técnica que sugiero abordar para la partita 2, está basada en el estudio del estilo barroco, imprimiéndole un sello personal, que impulse la obra, desde una forma histórica hasta interpretativa. Las digitaciones, de la mano derecha (izquierda para guitarrista zurdo) serán más bien sueltas es decir sin apoyar, dado que esto resta velocidad y soltura en el fraseo, pero también apoyando cuando se pueda para brindar un sonido con presencia sobre todo en pasajes donde la melodía se basa en líneas de la primera y segunda cuerdas. En la mano izquierda es importante la anticipación de dedos pero también sin exagerar ya que esto podría causarnos problemas motrices y obstruirnos para resolver problemas de digitación.

Podría decir en que mi tipo de interpretación está oscilando entre la ejecución histórica y la adaptación contemporánea de la Partita 2, pero al revisar mi técnica y hablando en concreto de mi sonido, creo que no me apego totalmente a los cánones establecidos para ese cometido. Si bien recibí en todo momento una preparación práctica para mover “los dedos” en la guitarra, buscando el mejor sonido posible (para muchos de mis compañeros yo tengo la técnica antigua en la mano derecha que da un sonido más apoyado y metálico) ha habido transiciones importantes en todo ese lapso, por lo tanto la técnica cambió en todos esos años en que yo dejaba la guitarra clásica para dedicarme al rock . Pues tajantemente, puedo decir, que mi interpretación de Bach,-tanto en la Partita 2 integrante del programa, como en otras obras que he tenido la oportunidad de abordar- ha intentado ser eminentemente guitarrística, de acuerdo a mi sonido y estilo, respetando y tomando en cuenta importantes observaciones que he encontrado a lo largo de mi formación. Si bien uno de los aspectos importantes en el estilo barroco, es la ornamentación, ésta la he abordado con mesura, de acuerdo a mis posibilidades tanto del instrumento como humanas, -escucho y veo con admiración esos complicados bordados clavecinistas muy difíciles y casi imposibles de lograr con la misma dinámica en la guitarra- y sin embargo de mis limitaciones he podido extraer ventajas como la expresividad y sutileza que brinda a ciertos pasajes los matices en mis seis cuerdas. En cuanto a la rítmica, soy más de la idea de mantener un ritmo estable, pero hacer juegos agógicos , que dan la naturaleza íntima de la guitarra, manejados con sutileza pueden brindar atmósferas sobre todo en pasajes cadenciales, como de distensión del tiempo que dan realce y colorido a las danzas barrocas. No olvido en ningún momento que no estoy tocando una cantata religiosa de Bach, sino una colección de danzas populares muy rítmicas y expresivas; dado el intenso, preciso y expresivo lenguaje del

Kantor, es creo yo, tanto un momento de disfrute como de liberación y excelstitud espiritual, más que de apremiante sufrimiento técnico. En todo este proceso de entendimiento y aplicación práctica de la música barroca, estuvieron los certeros conocimientos de mi gran profesor de guitarra Alejandro Salcedo, quien en todo momento me propuso una interpretación libre pero responsable y dedicada, sin desdeñar los detalles en pequeñas notas y adornos y tratando de frasear claramente. A manera personal y con todo el ánimo de compartir con mi comunidad mi respeto y admiración por el Maestro Bach, he intentado aportar también mi granito de arena en la interpretación guitarrística del barroco, dentro de una propuesta original con elementos y un estudio afanoso. Para concluir, quiero dejar claro, que considero que todo músico siempre está en constante movimiento y formación, es mi caso y por lo tanto creo que mi interpretación irá evolucionando, madurando y mejorando en la medida que yo adquiera por medio de la experiencia, la investigación y el estudio una visión más clara no sólo de Bach y el mundo barroco sino de mi entorno artístico social y cultural en el que me desenvuelvo.

# Manuel María Ponce

1882-1948



## Sonata Clásica

6ª en Re

*p*

*cresc.*

*p*

*villo*

*c III*

© H&H Schott Music International, Mainz · © renewed 1966/1988

Printed in Germany

The image shows a page of musical notation for the 'Sonata Clásica' by Manuel María Ponce. The score is written for guitar, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). A portrait of Manuel María Ponce is overlaid on the score, showing him from the chest up, looking slightly to the right. The portrait is rendered in a soft, painterly style. At the bottom of the page, there is a copyright notice: '© H&H Schott Music International, Mainz · © renewed 1966/1988' and 'Printed in Germany'.



## **2. Manuel María Ponce (1882-1948) Sonata Clásica**

### **2.1. Contexto Histórico**

Si bien al maestro Ponce se le reconoce como el padre del nacionalismo musical mexicano de finales del siglo XIX, no es sino hasta el siglo XX cuando éste entra en apogeo con compositores como Chávez, Revueltas y Moncayo, quienes continúan aportando en el ámbito costumbrista de varias regiones del país e imprimiendo este sello original a sus composiciones. Es este período que a Ponce le toca vivir y desarrollarse en él, una época llena de cambios que convulsionan a México, desde la dictadura de Porfirio Díaz, hasta la revolución mexicana, la sociedad se encuentra en total transformación, que conlleva también un saldo de pérdidas humanas incontable. El caldo de cultivo para desarrollar una expresión de identidad está en gestación.

Para 1890 el concepto de nación y de identidad nacional no necesariamente estuvo compartida con toda la población, cuando México se independiza solo el 40% de la población mexicana hablaba y entendía el castellano, el gobierno centralizado también generó disputas y movimientos independentistas que no compartían valores con la gente del centro del país; a la caída de la dictadura de Díaz y ya plenamente en la revolución mexicana (1911), México sufría una devastación poblacional y territorial sin precedente. Poco había de aportación a la cultura y la música que se hacía era más bien la de los corridos revolucionarios, que hablaban de héroes campesinos y soldaderas. De esta riqueza musical más inconcientemente Ponce retomaba melodías para su creación, siendo diferente el caso con compositores como Silvestre Revueltas, por su clara ideología socialista. El levantamiento contra Díaz se hizo en nombre de los principios democráticos y morales contenidos en las constituciones del Siglo XIX y nunca aplicados. Sin embargo, una vez que el nuevo régimen se institucionalizó, no fue la democracia ni la ética las que emergieron, sino un régimen autoritario más refinado que el del pasado: menos personalizado, más eficaz e igualmente corrupto. El lugar que una vez ocupara un dictador benévolo le fue entregado a un partido de masas (y de Estado) y a una Presidencia sin otro límite que la no reelección, condición

necesaria para institucionalizar la renovación y evitar la esclerosis que había acabado con el Porfiriato. El nacionalismo fue una de las grandes fuerzas que impulsaron a, y fueron impulsadas por, la Revolución Mexicana. Fue ese un nacionalismo que se enfrentó a las potencias europeas, pero, sobre todo, a Estados Unidos. En el aspecto cultural, el nacionalismo mexicano está plagado de una reminiscencia popular no aceptada por la burguesía. Las influencias que el pueblo y sus historias tuvieron en los creadores musicales son determinantes en la creación de la música, que para varios como Ponce, Moncayo o Revueltas, rompieron con las barreras entre música de concierto y música popular, pero fueron como siempre los grupos en el poder y una creciente ideología capitalista, la que hasta ahora los enmarca en una condición alejada de las clases populares<sup>1</sup>.

La influencia de la música europea en México, por otro lado se hacía patente en todo momento pues la dominación ideológica y cultural del extranjero que el mismo Porfirio Díaz había impulsado prevalecía. Cabe mencionar la fuerte influencia europea que Ponce concibió a raíz de sus estudios en Europa con Paul Dukas.<sup>2</sup> “El nacionalismo mexicano forjado a partir de una incansable lucha de clases, es la consecuencia de un tiempo y espacio, condicionado por el escepticismo, frente al resultado final de la vía violenta como medio para transformar radicalmente la realidad colectiva, pero por el otro, la utopía”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ponce discute elementos de la canción folklórica: clasificación, nacionalismo, melodía, forma; sus bases están sentadas en América y otros países. Ponce también retoma sus conversaciones con Enrique Granados acerca de la música folklórica y el nacionalismo, esto ocurrió en 1916 en el hotel Biltmore en Nueva York. Cfr. Jorge Barrón Corvera. Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography. Praeger, Westpoint, Connecticut, London. CopyRight 2004. Writings by Ponce, p.183.

<sup>2</sup> “...desde hace tiempo considero que los pocos consejos que yo le puedo dar para las composiciones que usted crea, van dirigidos más a un colega que a un alumno. Usted me hará más falta a mí como oyente que lo que usted me pueda extrañar a mí como profesor...” Paul Dukas  
Cfr. Corazón Otero. Manuel M. Ponce y la guitarra D.R. Fondo Nacional para actividades sociales. Junio de 1981. México. P.72

## 2.2. Aspectos Biográficos

1882 - 1948 (Zacatecas, México)

Nació en 1882 en Zacatecas. Tenía fama de ser todo un "fenómeno musical"; según afirman sus biógrafos, no había cumplido los cuatro años de edad cuando, después de haber escuchado atentamente las clases de piano que recibía su hermana Josefina, se sentó frente al instrumento y sin más preámbulos interpretó una de las piezas que había oído. Inmediatamente sus padres lo pusieron a recibir clases de piano y solfeo. Así, en sus primeros años la producción de Manuel se reducía a gavotas, valsecillos y otras melodías de inspiración semejante.

Con los años siguientes, sin embargo, las tonadas tristes con rasgos de alegría o las alegres con rasgos de tristeza que entonaba Sebastiana llevaría al joven Ponce a integrar un concepto que ya intuía desde los primeros años de su adolescencia: que la música popular mexicana, si se refinaba y metodizaba, sin desechar su esencia original, no sólo se convertiría en algo dignísimo y muy valioso, sino que presentaría grandes posibilidades de aceptación en el mundo entero.

En 1901 Ponce ingresó al conservatorio Nacional de Música, ya con cierto prestigio de pianista y compositor. Allí permaneció hasta 1903. En 1904 marchó a Italia para cursar estudios superiores de música en el Liceo de Bolonia. Siguió estudiando en Alemania entre 1906 y 1908 y volvió a México para hacerse cargo de la cátedra de piano y la de Historia de la música.

En 1909 escribió una pieza de piano para la mano izquierda a la que tituló "Malgré tout" (A pesar de todo) en honor del escultor manco Jesús F. Contreras.

En 1912 compuso su obra cumbre, "Estrellita", que no es propiamente una canción de amor, como se suele pensar, sino una "nostalgia viva"; una queja por la juventud que comienza a perderse. Ese mismo año, Ponce realizó en el Teatro Nacional el memorable concierto de Música Popular Mexicana que, si bien escandalizó a los ardientes defensores de lo europeo, vino a constituir un hito fundamental en la historia de la canción nacional.

Con esta valiosa actividad de promoción de la música de su país y con melodías como "Estrellita", "A la orilla de un palmar", "Alevántate", "La Pajarera", "Marchita el alma" y "Una multitud más", Ponce ganó el honroso título de "Creador de la Canción Mexicana Moderna". Y fue también el primer compositor mexicano de música popular que proyectó su música al extranjero: "Estrellita", por ejemplo, ha sido parte del repertorio de las principales orquestas del mundo y de incontables cantantes, aunque muy a menudo sus intérpretes ignoran el origen de la canción y el nombre del autor.

Su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón de Dolores en el Distrito Federal. En su honor se encuentra una placa de reconocimiento en la parte posterior de la columna de la Exedra, junto a la fuente dedicada a este músico poeta.

Compositor controvertido, se dedicó a crear una obra musical basada en temas del folklore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo de su época. Otra influencia importante en su producción es la del impresionismo, ya que junto a José Rolón los dos compositores representan la influencia más importante del impresionismo musical en México.

Entre sus obras, una de las que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción *Estrellita* de la cual no recibió ningún centavo ya que, por negligencia, ni él ni su disquera registraron la obra a su nombre. La fama llegó, pero no la fortuna. Hoy en día, *Estrellita* (no confundir con *Twinkle twinkle, little star*) es erróneamente considerada una melodía de dominio público.

En su momento sus canciones fueron cantadas por los grandes cantantes del momento como Lily Pons, Tito Schipa.

Compuso para varios instrumentos, y dominó especialmente la guitarra gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español D. Andrés Segovia. Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1947.<sup>[1]</sup> Murió un año después dejando una herencia invaluable para la música en nuestro país.

### **El fundador del nacionalismo musical mexicano**

Ponce es considerado el padre del nacionalismo musical mexicano. En 1912 realizó un concierto con obras que contenían características que se consideraban por primera vez genuinamente mexicanistas. De este modo, 1912 se considera el inicio del movimiento nacionalista en la música mexicana. Por esta época tuvo como alumno al que vendría a consolidar el movimiento nacionalista, Carlos Chávez. Algunos autores consideran a Ponce un Felipe Pedrell mexicano. Ponce proclamaba que los compositores debían inspirarse en la música y cantos populares de su país embelleciendo las canciones y dándoles altura artística, evitando lo vulgar, lo feo, ruin y despreciable.<sup>[3]</sup> Por medio del refinamiento de las armonizaciones de los

cantos populares, Ponce pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional; cualidades a las que la generación de nacionalistas siguientes se opondría enérgicamente.

*“Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.”*

Una razón lógica de este aspecto es que Ponce desarrolló gran parte de sus propuestas musicales en los años previos a la Revolución mexicana, es decir, previo los violentos cambios de las ideologías y los movimientos vanguardistas en México. El medio musical de Ponce se movía en las sociedades de la música de salón y de la élite artística de los últimos años del Porfiriato. Ponce evitaba en lo posible cualquier referencia a la música indígena por considerarla carente de refinamiento. Prefirió el mestizaje musical en lugar de realzar las características folklóricas indigenistas de la música popular mexicana. De cualquier forma, es el primer compositor mexicano que dirige su atención a los elementos propios de su nación para crear una escuela mexicana de composición. Yolanda Moreno Rivas considera el nacionalismo de Ponce como geográfico y sentimental y lo popular considerado como un valor a priori, así Ponce buscaba por medio de la música popular un sentimiento y expresión personal.

Ponce escribió música para instrumentos, música de cámara y orquesta. Sus obras conocidas para piano y guitarra son mucho más numerosas que para otros instrumentos. Sin embargo, cabe destacar que casi la mitad de la música de Ponce es desconocida o se ha perdido.

### **Música para guitarra**

La música para guitarra es una parte esencial del repertorio instrumental de Ponce, y sus obras más conocidas son *Variaciones y Fuga sobre 'La Folia'* (1929) y *Sonatina meridional* (1939).

También escribió un concierto para guitarra *Concierto del sur* dedicado a su viejo amigo y virtuoso de la guitarra Andrés Segovia. El guitarrista y compositor mexicano Miguel Alcazar hizo un trabajo de investigación recopilando en un libro y alrededor de seis CD's la obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce.

- *Sonata mexicana* (1925)
- *Prelúde* (1925)
- *Tres Canciones Populares Mexicanas* (1925)
- *Thème varié et Finale* (1926)
- *Sonata II* (1926)
- *Sonata III* (1927)
- *Sonata clásica* Homenaje a Fernando Sor (1928)
- *Sonata romántica* (1929)
- *24 Preludios* (1929)
- *Diferencias sobre 'La Folia' de España y Fuga* (1929)
- *Postludio* (1929)
- *Suite Antigua en Am* Homenaje a Schubert (1929)
- *Estudio en Trémolo* (1930)

- *Andantino Variado* Sonata de Paganini (1930)
- *Balletto* (1931)
- *Preludio en Mi Mayor* (1931)
- *Suite en Re Mayor* (1931)
- *Giga* (Atribuída a Johann Jakob Froberger) (1931)
- *Homenaje a Tárrega* (1932)
- *Cuatro piezas para guitarra: Mazurca, Vals, Trópico, Rumba* (1932)
- *Allegretto* (1933) Descubierta recientemente, estrenada el 20 de noviembre de 2009 en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música de la UNAM por el maestro Juan Carlos Laguna.
- *Sonatina meridional* (1939)
- *Vespertina* (1946)
- *Matinal* (1946)
- *Seis Preludios cortos* (1947)
- *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* (1948)
- *Apéndice: Tres variaciones sobre Cabezón* (1948)

Las obras que incluyeron otro nombre de autor en su edición como pastiches, fueron el Balletto, y el Preludio en Mi Mayor (atribuidas a Weiss) y la Suite (atribuida a Scarlatti).

### **Obras para piano**

De acuerdo a testimonios orales y la prensa de la época, Ponce además de gran compositor era también excelente pianista. Ponce junto con Ricardo Castro son los compositores mexicanos de música pianística más importantes, a tal grado que la generación siguiente de compositores decidió no poner énfasis en la creación de repertorio pianístico. Los modelos de composición obvios de la música pianística de Ponce provienen de la música de Chopin aunque hay también influencia impresionista.



- *Intermezzo*
- *Guateque*
- *Balada Mexicana*
- *Mazurcas'23'*
- *Concierto romántico*
- *Scherzino a Debussy*
- *Scherzino mexicano*
- *Estudios de concierto*
- *Elegía de la ausencia*
- *Tema mexicano variado*
- *Suite cubana*
- *Gavota*
- *Rapsodia mexicana no.1 y 2*
- *Scherzino maya*
- *Rapsodia cubana*
- *Deux etudes pour piano*
- *Danzas Mexicanas'4'*
- *Sonata allegro*
- *Sonata Allegro Scherzo*
- *Preludios encadenados*
- *Preludio y fuga para la mano izquierda*
- *Danza del sarampión*
- *Nostalgia*
- *Romanza de Amor*

## **Canciones**

Ponce interactuó con muchos cantantes mexicanos importantes. Entre sus obras, se encuentran

- *Estrellita (1912)*
- *A la orilla de un palmar*
- *Serenata mexicana*
- *Marchita el alma*
- *La pajarera*
- *Una multitud más*
- *Tal vez*
- *Necesito*
- *Lejos de ti*
- *Lejos de ti II*
- *Cuiden su vida*
- *Si alguna vez*
- *Que lejos ando*
- *Si algún ser*
- *Yo mismo no comprendo*
- *Isaura de mi amor*
- *Por ti mi corazón*
- *Por ti mujer*
- *Soñó mi mente loca*
- *Tú*
- *Aleluya*
- *Cerca de ti*
- *Serenata mexicana*

### **Música de Cámara]**

- *Trio romántico*, para violín, cello y piano.
- *Trio para violín, viola y cello.*
- *Canción de otoño*, para violín y piano.

- *Sonata*, para cello y piano.
- *Sonata*, para guitarra y clavecín.
- *Preludio*, para guitarra y clavecín.
- *Sonata breve*, para violín y piano.
- *Scherzino* para violín y piano.

## **Orquesta**

- *Chapultepec*
- *Cantos y danzas de los antiguos mexicanos*
- *Instantáneas mexicanas*
- *Poema elegíaco*
- *Ferial*

## **Conciertos Concerto romántico para piano y orquesta**

- *Concierto del sur* para guitarra y orquesta (1941)
- *Concierto para violín y orquesta*

## **Óperas *El patio florido*, inconclusa**

- *Cira*, ópera en dos actos. Se desconoce el paradero de la partitura.'

### **2.3. Análisis de la obra**

La obra guitarrística de Ponce, fue escrita en su mayoría para el repertorio del guitarrista Andrés Segovia, quien dedicó su carrera a dar difusión a la guitarra, integrando a ésta a las salas de concierto, pues Ponce le escribe inclusive el famoso “concierto del sur”, el cual forma parte del valioso acervo de la música del maestro dedicada al instrumento integrándolo ya como parte de la

orquesta. La música para guitarra es un parte esencial del repertorio instrumental de Ponce.

### **2.3.1. Comentarios generales sobre la obra**

La sonata clásica que integra el repertorio de Ponce para guitarra y escrita también por encargo para su amigo Andrés Segovia, Está escrita de una forma tradicional de sonata, en cuatro movimientos. El eje de esta obra es el tema al que se refiere el autor convirtiendo a ésta en un homenaje a Fernando Sor, precursor de la composición y técnica en la guitarra a finales del siglo XIIX y principios del XIX. El estilo de Sor se refleja en las melodías y los tratamientos carenciales que Ponce escribe en la composición y podemos apreciar la maestría del compositor para manejar diferentes estilos pues se sabe incluso de obras que firmó con seudónimos de la época barroca como del laudista Leopold Weiss.<sup>4</sup>

### **2.3.2. Análisis estructural**

Escrita a la usanza clásica de sonata en cuatro movimientos: Allegro, Andante, Minuet Trio y Allegro, Ponce presenta el primer movimiento en a, y los dos siguientes en C, para concluir el Allegro en tono de A, este último podría interpretarse como si estuviera escrito en el sexto relativo homónimo si tomamos en cuenta los dos movimientos anteriores. Fig.1:

---

<sup>4</sup> “...Segovia compartirá un concierto con él y le dice a Ponce que escriba una obra con estilo Bachiano, Ponce compone esta maravillosa suite; un día se encuentra Segovia con una zarabanda de Weiss, muy hermosa, y le dice a Ponce: mira éste es el autor al que vamos a atribuirle tu obra.”  
Cfr. Op.Cit. Corazón Otero. Manuel M. Ponce y la guitarra D.R. Fondo Nacional para actividades sociales. Junio de 1981.México. P. 64.

Fig.1

**Sonata clásica**  
Hommage a Fernando Sor

Digitada por Andrés Segovia Manuel M. Ponce

Motivo principal

Respuesta por imitación y aumentación

Allegro

*p*

C. IV

Primer movimiento Allegro en C

IV

Allegro

C. VII

$\frac{1}{2}$  C. II

C. IV...

IV Allegro relativo homónimo

### *I Allegro*

Llevado por un pedal ostinato conductor Fig.2, el tema de exposición se va desarrollando muy claramente en dibujos imitativos de tónica y dominante para después ir modulando en el pequeño puente terminando en la reprise o reexposición de la misma exposición y al final

de ésta modular al sexto del homónimo (Ab, tomando en cuenta al “a” menor como el sexto grado de C) para dar paso así al desarrollo: Fig.3

Fig.2

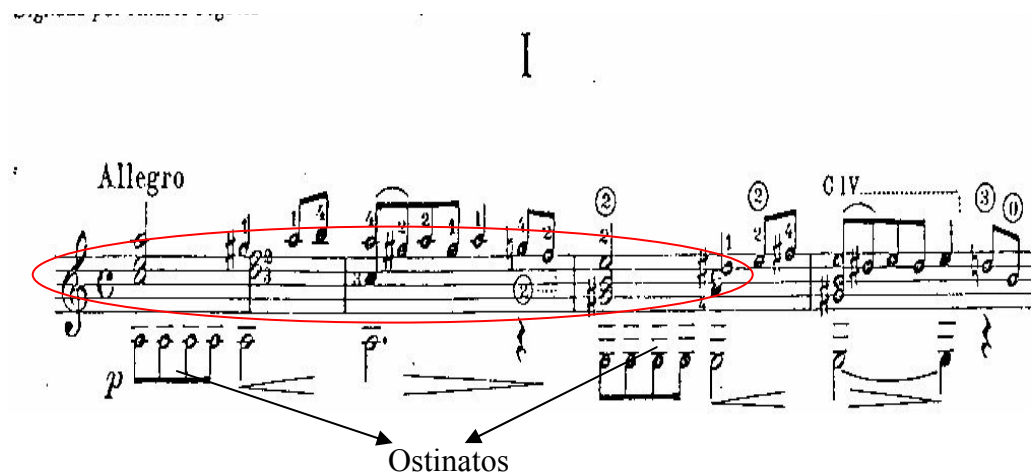


Fig.3



El desarrollo del allegro, es extenso y cuenta con dos importantes progresiones modulantes, descendentes,(Fig.4) que suceden a un puente modulante y que a su vez dan paso a un estado de preparación en dominante y resolución final a la reexposición (Fig.5) para luego terminar con la coda en el modo homónimo, Fig.6, teniendo una correlación directa con el modo del allegro IV.

Fig.4



Comienzo de la progresión descendente 1

Fig.5



Progresión descendente

Preparación para reexposición en V

Fig.6

Reexposición  
con modulación  
al 6°. homónimo

The musical score is written in 6/8 time and consists of eight staves. The first staff begins with a measure number '5'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations in red circles: a large red oval encircles the first five staves, and a smaller red oval encircles the sixth and seventh staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. There are also some letters and Roman numerals: 'C III', 'C I', 'C II', and 'C V'. At the end of the seventh staff, there is a marking 'Arm. 12'. The score concludes with a final cadence on the eighth staff.

*II Andante:*

Coda Final  
en 6°.  
homónimo



Escrito en un ritmo más tranquilo el segundo movimiento andante, también se encuentra en la tonalidad de C, con una estructura también ternaria (A,B,A') y frases melódicas más largas y relajadas, y cantos en la voz baja, que se van ligando y conectando acordes en un estilo muy clásico. Con motivos de un estilo sincopado con el octavo con puntillo y dieciseisavo, van descubriendo las frases para dar a la obra una actitud más bien relajada y cantada. Fig 7:

Fig.7

Canto en los bajos con motivos cortos

Respuestas por imitación

El desarrollo inicia con una modulación a d, para después continuar modulando a “c”, es decir por grados conjuntos y quintos grados; inmediatamente se desplaza hacia un puente modulante pequeño partiendo de c hacia su sexto grado relativo, para así llegar al V grado de C tono inicial del Andante y dar paso a la reexposición y coda. Fig. 8:

Desarrollo modulante a "d"

Modulación a "c"

Puente modulante que llegará al 6º. homónimo y posteriormente a V de "C"

*ritard.*

Fig. 8

De ésta manera en el compás 39 resuelve Ponce el Andante a la reprise o reexposición y coda final, recreando esta última de las imitaciones en dieciseisavos, con semicadencias al estilo clásico, que le dan un toque muy orquestal y que preparan la atmósfera para los dos siguientes movimientos: el "juguetón Minueto y el impresionante Allegro final.

Fig.9

Fig.9

Inicia Reexposición

Codetta por imitaciones

*legato*

*rit.*

Coda final de estilo orquestal clásico con harmónicos en la guitarra

The image shows a musical score for the III Minuet by Ponce. It consists of five staves of music. The first staff is circled in red and labeled 'Inicia Reexposición'. The second staff is circled in red and labeled 'Codetta por imitaciones'. The third staff is circled in red and labeled 'Coda final de estilo orquestal clásico con harmónicos en la guitarra'. The fourth staff is circled in red and labeled 'Coda final de estilo orquestal clásico con harmónicos en la guitarra'. The fifth staff is circled in red and labeled 'Coda final de estilo orquestal clásico con harmónicos en la guitarra'. The score includes various musical notations such as 'C. III', 'legato', and 'rit.'. There are also some circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) and 'x' marks on the strings, indicating specific guitar techniques.

### III Minuet:

El Maestro Ponce retoma “una pequeña danza francesa en tiempo moderado en compás de  $\frac{3}{4}$ , que era la danza más característica del medio aristocrático francés de mediados del siglo 17 hasta finales del 18”<sup>5</sup>. Siendo usado como un movimiento opcional en las suites barrocas, aparecía también en las sonatas y precedido por un “Trío”. Aunque su origen es desconocido el Minuet se bailaba en la corte de Luis XIV a finales de 1660. En este pequeño Minuet Ponce pone frontalmente la técnica de la guitarra como elemento

<sup>5</sup> Grove Music Online; Search: Minuet

composicional, ya que sería esta una composición directamente dedicada a su gran amigo el concertista Andrés Segovia quien haría algunas modificaciones a la digitación<sup>6</sup>. Con una forma otra vez ternaria, el minuet comienza con una exposición del tema singularmente juguetón y gracioso con su forma rítmica muy bailable y saltarina con la figura rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavo, haciendo una “micro sonata” Fig.10, para después presentar el Trío que en este caso sería el desarrollo como tema B y regresar a la reexposición o sea el Minuet. Fig.11

Fig.10

Motivo rítmico gracioso y bailable de Minuet

Imitaciones a la 8ava.

Pequeño desarrollo

<sup>6</sup> “en la guitarra la técnica del arpeggio está derivada estrictamente del acorde palqué. Lo que no sea posible en acorde plaqué no es posible en sucesión arpegiada... ¡cómo vas a arreglar eso?...  
Cfr. Op.Cit. Cfr. Corazón Otero. Manuel M. Ponce y la guitarra D.R. Fondo Nacional para actividades sociales. Junio de 1981.México. P.50

The image shows a musical score for a Trio section, consisting of four staves. The music is written in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff is labeled 'TRIO' and begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Red circles are drawn around several passages: the first staff's initial phrase, a section in the second staff, a phrase in the third staff, and a final cadence in the fourth staff. Arrows point from these circles to descriptive text on the right side of the page. The text includes 'Desarrollo del Trío', 'Reexposición del Trío', and 'Cadencia para reexposición. El trío regresa al Minuet'. The score also contains tempo markings like 'rit' and 'tempo', and a 'C. al Fine' instruction at the end.

Fig. 11

Aprovechando la pareja del minuet el Trío, -en el mundo barroco-, Ponce convierte a éste en el desarrollo o parte B

Reexposición del Trío

Cadencia final del Trío para reexponer el Minuet

Cadencia para reexposición. El trío regresa al Minuet

#### IV Allegro:

Con fuerza contundente presenta su movimiento final la Sonata del Maestro Ponce en este Allegro de singular energía y variado nada menos que al 6°. Homónimo (homónimo del relativo menor de C) lo cual le da una característica de brillantez a toda la Sonata. Con

motivos cortos y rítmicos como en el primer movimiento, Ponce recrea un resumen de toda la Sonata en este Allegro, sobre todo con reminiscencias imitativas de los motivos iniciales del primer movimiento. Fig 12

Fig.12

The image displays a musical score for the piece 'Allegro' by Manuel M. Ponce, arranged for guitar by Andrés Segovia. The score is divided into two systems. The top system is marked 'IV' and 'Allegro', and contains two staves of music. The bottom system is also marked 'Allegro' and contains two staves of music. Several motifs are circled in red in both systems. Arrows originate from these circled motifs and point towards a text box in the bottom right corner. The text box contains the following text: 'Analogía comparativa con los motivos del 4º. y 1er. movimientos'. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano). The name 'Manuel M. Ponce' is printed on the right side of the page, and 'Digitada por Andrés Segovia' is on the left.

Analogía comparativa con los motivos del 4º. y 1er. movimientos

La estructura del Allegro es en comparación exactamente la misma que todos los demás movimientos de la sonata, pero por su extensión, sería mas similar al Allegro I, ya que cuenta al igual que este con desarrollos más elaborados y utiliza modulaciones a los relativos y modos homónimos. A la vez que la coda final del Allegro I anticipa la tonalidad de este último y se podría decir que es su “continuación virtual”, si no existieran los movimientos internos Andante y Minuet. Fig.13

Nos encontramos entonces con que la exposición modula en su tema B (también ternaria) al 6º. grado relativo menor, para después de la reprise dar paso al desarrollo que va a contener tres puentes modulantes progresivos. Fig.14

Fig.13

Final del 1er. movimiento

Comparativa de la correspondencia tonal entre el final del 1er. Movimiento y el 4º. Los dos Allegros y con tonalidad inicial y final en A respectivamente.

Fig.14

Primer puente modulante del desarrollo

Segundo puente modulante e imitativo

3er. Puente modulante imitativo del desarrollo

The image shows a musical score with five staves. Red ovals highlight specific sections of the music. Arrows point from text labels to these sections. The labels are: 'Primer puente modulante del desarrollo' (First modulating bridge of the development), 'Segundo puente modulante e imitativo' (Second modulating and imitative bridge), and '3er. Puente modulante imitativo del desarrollo' (Third modulating imitative bridge of the development). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols like C. IV, C. XII, C. X, C. VII, C. V, and C. III.

Antes de la reexposición encontramos una imitación en el desarrollo, del desarrollo de la exposición solo que este en F a comparación del primero que es en f# menor, de nuevo otra



vez el Maestro Ponce juega magistralmente con las posibilidades tonales de los modos homónimos, siendo en este caso la imitación al 6°. del homónimo, esto es “a”. Fig. 15

Fig.15



The image shows a musical score for guitar, measures 11 and 12. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The music is in 4/4 time. The first staff contains measures 11 and 12, with a red circle around the final measure of measure 12. The second staff contains measures 11 and 12, with a red circle around the entire staff. Two arrows point from the red circles to a text box on the right.

Imitación del desarrollo de la exposición al 6°. Del homónimo

La última progresión modulante debida a la imitación dará para a la reexposición que será corta pues tendrá una codetta de variación para llegar a la coda final con lenguaje puramente orquestal clásico de tónica y dominante. Fig.16 y 16b

Fig.16

Continúa la imitación y sirve como puente a la codetta

Antecedente de la coda o codetta

Detailed description: This figure shows three staves of musical notation. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns, circled in red. The middle staff shows a similar melodic line with some chromaticism, also circled in red. The bottom staff contains a bass line with chords and some chromatic movement, with a red oval around the final part. Arrows point from the text on the right to these circled sections.

Fig.16b

Final puramente clásico de repeticiones en la resolución de V - I

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation. The top staff has a melodic line with a red oval around the final phrase. The bottom staff has a bass line with chords and a 'rit. molto' marking. A red oval encompasses the final measures of both staves. An arrow points from the text on the right to this oval.

**Esquema general:***I Allegro*

Compases	1-56	57-101	102-145	146-160
Estructura	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Tonalidad	a-C-a	Ab-c-d-f-d-V(a)	a-V-V(puente modulante a-C-a)	V(A) A

*II Andante*

Compases	1-15	16-38	39-50	51-56
Estructura	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Tonalidad		<b>C-d-V(C)</b>	C-d-C	C(V-IV-I)

*III Minuet*

Compases	1-41	42-65	1-26	26-41
Estructura	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Tonalidad	C-d-c	C-Eb-c-G	C-d-c	C(V-IV-I)

*IV Allegro*

Compases	1-73	74-145	146-185	186-201
Estructura	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Tonalidad	A-f#-E	a-E-(puente)-G-C-d-F-a-c#-E	A-f#-E(puente)	A

## 2.4. Sugerencias Técnicas e interpretativas

Interpretar al maestro Ponce, es ya de entrada una responsabilidad histórica, pues es uno de nuestros íconos musicales mexicanos, pero por sobre muchas cosas es un deleite y un disfrute total, que no puede perderse todo músico, tenga acceso a una formación escolarizada o no, y en el caso de los guitarristas, creo que conlleva a un desenvolvimiento de adaptar la polifonía sinfónica del maestro Ponce a las seis cuerdas.

Primero que nada podríamos pensar en la Música de Ponce como una adaptación de sus conocimientos, más que pianísticos, orquestales, tal es el caso de esta bella sonata, escrita para guitarra, por “encargo anunciado” de Andrés Segovia, uno de los máximos exponentes de la guitarra en su tiempo, el otro principal fue Agustín Barrios Mangoré, pero él no necesitaba encargar obras a nadie, pues era además un maestro de la composición. Entonces la oportunidad que tiene Ponce para dar a conocer sus dotes como compositor para guitarra, con Segovia son más que espléndidas. Por eso al abordar la Sonata Clásica técnicamente, estaríamos inevitablemente, recordando la tremenda relación que existía entre estos dos titanes y por lo tanto tenemos que levantar y revisar el vasto concepto de propuestas interpretativas que de ahí han emanado.

Mi interpretación personal de ésta Sonata clásica, parte primero de un entendimiento estructural de la Sonata y posteriormente de la proyección de los diferentes temas que la componen. Dicho de otra manera, al tocar el tema inicial en el Allegro I, advierto la presencia de una exposición, un desarrollo, una reexposición y una coda final. Bajo este sencillo esquema todo mi desenvolvimiento interpretativo a lo largo de la obra, se vierte creo yo de una forma mas que natural, que además de todo contribuye a una asimilación y memorización de la obra más rápida y sólida.

En cuanto a la digitación utilizada, disto mucho de la interpretación de la obra anterior del programa ( La Partita 2 de J. S. Bach), pues utilizo apoyados, casi en todas las líneas melódicas, inclusive en notas agudas de arpegios, tocadas con anular en primera y segunda cuerdas; de lo anterior puedo percibir dos cosas:

1:

Que el destacar las líneas melódicas con apoyos, aumenta el carácter clásico de la sonata ( que además es un homenaje a Fernando Sor), por lo tanto esto me conduce a un manejo más potente y firme de los bajos y acordes en plaqué, que acentúan el manejo sinfónico que Ponce da a sus composiciones. Pienso a manera personal, que si el manejo de la melodía no lo destaco, imprimiéndole ese “extra”, la ejecución queda carente de su diálogo sonoro con el público y por tanto pobre interpretativa y emotivamente hablando. No puedo olvidar el estilo más que formal “bohemio” y eminentemente nacionalista ( aunque con inclusiones europeas) que Ponce imprime a su música y esta Sonata Clásica no es la excepción. Cabe recordar como el maestro fue a París, a estudiar con Paul Dukas, precisamente y paradójicamente la música folklórica de México<sup>7</sup>. Entonces, como no imprimirle todo el sello de la bohemia mexicana del siglo XIX y primer cuarto del XX y que me “condenen”, pero de ser necesario el sello contemporáneo de la música popular de México.

2:

La permisión de esta técnica apoyada, no me la doy precisamente como un gusto o afinidad aislada, sino que la obra es guitarrísticamente hablando: Tocable y adaptable cien por ciento a las necesidades de digitación de todo guitarrista que desee experimentar con su técnica. La fluidez de lenguaje musical de Ponce, se deja sentir desde las primeras notas y esto conlleva a una física de los dedos natural y casi inmediata. No podemos desdeñar y en todo caso agradecer la magistral actuación que tuvo Segovia, en estos menesteres de perfeccionar la técnica guitarrística de las composiciones del maestro<sup>8</sup>. En todo momento de la obra, las posiciones son perfectamente ideadas para tocarse cómodamente en guitarra, con el debido desempeño y trabajo para abordar sobre todo las extensiones del Allegro IV, que a pesar de todo una vez que se tienen asimiladas se pueden tocar casi instintivamente pues la conducción tonal melódica es predecible mas no burda; digo lo anterior reiterando que para abordar esta obra será necesario creo yo, empaparse de música mexicana que sobra decirlo, su panorama es vasto. Conclusivamente

---

<sup>7</sup> “Ponce decidió revisar su técnica de composición y de 1925 a 1932, en París se sometió a la vigilancia de Paul Dukas, uno de los más grandes pedagogos entre los compositores modernos(a quien pedían consejos de Falle, Ravel, Villalobos,etc.) Practicó la politonalidad, se familiarizó con los recursos instrumentales del impresionismo francés y se entregó a la música pura, en un espíritu neoclásico.”

Cfr. Pablo Castellanos.Manuel M. Ponce. textos Humanidades 32. Difusión cultural UNAM. 1982, México. La tercera etapa. P.37.

<sup>8</sup> “He puesto los dedos en Fa#, es decir en si menor, o si prefieres en ambos tonos, pues hasta el final no se define el último. . .La cejilla amortigua un poco la sonoridad normal de la guitarra, y esta gana en sutileza y en poesía. El final de tu prelude resulta un tejido levísimo de armonías de seda.

Cfr. Miguel Alcázar. Obra completa para guitarra. Manuel M. Ponce. CONACULTA 2000. México. P.40

puedo decir con seguridad que la obra me permite emplear ya una técnica más depurada en cuanto a la guitarra y su digitación se refiere, creo yo que esto se debe también a la época en que el maestro Ponce concibe sus obras, pues existen nuevos elementos, que parten precisamente de la exploración sistematizada de la música mexicana con su intrínseca influencia europea.

*Antonio Ruiz Pipó*

*1934-1997*



*Canción y Danza No. 1*



### **3. Antonio Ruíz Pipó (1934-1997) Canción y Danza No. 1**

#### **3.1. Contexto Histórico**

Estando en su apogeo el Franquismo en el estado español, se dan varias corrientes culturales y musicales, dada la absurda intolerancia, donde se lleva al paredón de fusilamiento a intelectuales y artistas como Federico García Lorca. Las manifestaciones de preludio a la segunda guerra mundial y su costo social, económico y político son de influencia determinante para colorear los rasgos artísticos españoles por los que pasaron varios creadores.

Las olas de crítica contra un régimen dictatorial como el de Franco, están esparcidas en la literatura de la época. Como eje aliado del nazismo el franquismo, lleva a su población española a un apocalipsis de persecución y exterminio siguiendo el modelo Hittleriano, son perseguidos judíos y gente liberal y progresista que está en contra del militarismo y la guerra. Como resultado miles de refugiados buscan cobijo en países como México principalmente. Para los tiempos de la postguerra la economía ha dejado un velo de devastación en toda Europa y riqueza en los países armamentistas como Estados Unidos y empieza a gestarse el nuevo modelo económico basado única y exclusivamente en el poderío militar. El supuesto reordenamiento español sin embargo permanece aletargado debido a la extensión de la dictadura. La simbiosis que Franco hace con el gobierno de Washington, le da a éste vida artificial hasta 1975, año de la muerte de Franco. En los años 50, en el marco de la Guerra Fría la posición geográfica de España y su dictadura militar acabaron convirtiéndose en estratégicos para Estados Unidos y sus aliados europeos frente a la Unión Soviética. La alianza de España con los Estados Unidos acabó con el aislamiento internacional y abrió la economía. Sin embargo ésta quedó definitivamente por detrás de las economías de las democracias europeas, que en la guerra mundial habían sufrido desastres similares al de la guerra civil española. En los años 60 y principios de los 70, el *desarrollismo* económico mejoró de forma notable, aunque desigual, el nivel de vida de la mayoría de la población, que formó una clase media hasta entonces casi inexistente. El nivel de libertad personal y política no aumentó del mismo modo. Empezaron las movilizaciones de oposición a la dictadura por parte de trabajadores y estudiantes.



El rey Juan Carlos I fue el sucesor designado por Franco para la Jefatura del Estado, y a su muerte juró acatar los *Principios del Movimiento Nacional* destinados a perpetuar la dictadura franquista. Sin embargo se basó en ellos para promover el Referéndum para la Reforma Política. Su resultado, 94% a favor de la reforma, así inició la Transición Española hacia la democracia parlamentaria. Una generación creadora de la segunda mitad del siglo XX, pone al descubierto la obra del maestro Ruiz Pipó, quien junto con Carmelo Bernaola y Cristóbal Halffter, entre otros llevan a la música española a una cúspide contemporánea que experimenta retomando rasgos culturales variados con un tinte nacionalista y democrático en sus obras, que expresa claramente una lucha por la libertad en una dictadura agónica.

### **3. 2. Aspectos biográficos**

“El pianista, compositor, musicólogo y pedagogo francés, aunque de origen español, Antonio Ruiz Pipó falleció el pasado viernes en París, tras una larga enfermedad, a la edad de 63 años, según informaron ayer sus familiares. Antonio Ruiz Pipó, nacido el 7 de abril de 1934 en Granada, se trasladó a Francia en 1951 y adquirió la nacionalidad francesa en 1979. Músico completo, pertenecía, como su maestro Ricardo Vines, a la línea de artistas españoles que durante toda su carrera se han dedicado tanto al descubrimiento de músicas españolas poco conocidas como a la defensa de la música moderna francesa”.

Este fue el encabezado en el diario El País que el 21 de octubre de 1997, anunciaba la muerte de Ruiz Pipó. Pianista, compositor y musicólogo; Antonio Ruiz Pipó marca sin duda toda una importantísima estructura musical contemporánea en el mundo. Realizó también la primera grabación de la música de piano de Bizet e hizo todo lo posible para dar a conocer a los compositores españoles por medio de las emisiones de Radio Francia, Radio Nacional de España y Radio Canadá. Enseñaba también piano y estética musical en la Escuela Normal de Música de París y dio también clases de interpretación musical española en Viena.

Nacido en Granada en 1934, siendo muy niño recibió las primeras impresiones musicales del cante flamenco. En 1936 su padre fue detenido y desapareció en los mismos días que el poeta Federico García Lorca, asesinados brutalmente por la dictadura franquista. Pronto la familia se trasladó a Barcelona y él comenzó sus estudios de música con el maestro Antoni Pérez Moya y con su hijo Pérez Simó en la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced implicando: canto gregoriano, órgano, armonía, música de cámara. Inmediatamente

ingresó en la Academia Granados, donde estudió, sobre todo, piano con la profesora Alicia de Larrocha y trabajó la composición con José Cercós y Manuel Blancafort. En 1949 recibió la beca Manuel de Falla del Ayuntamiento de Granada. Muy pronto comenzó a componer y sus primeras obras pianísticas, *Suite grotesca* (1950) y *Tres danzas del Sur* (1951), le dieron a conocer en el llamado Círculo Manuel de Falla de Barcelona, que organizaba desde 1947 conciertos con obras contemporáneas en el Instituto Francés de Barcelona. Este grupo de compositores e intérpretes ejerció una importante labor de puesta al día en una época caracterizada por el vacío y la atonía cuando no por un conservadurismo carente de interés. Ruiz-Pipó fue uno de los más jóvenes miembros del grupo, más bien suma de individualidades, en el cual se hallaban músicos como Joan Comellas, Josep Cercós, J. E. Cirlot, Manuel Valls, Ángel Cerdá, Josep Casanoves, Jordi Giró, Josep Maria Mestres Quadreny, Jaume Padrós, Emilia Fadini, Manuel Blancafort. El magisterio de Cristófor Taltabull fue decisivo en una buena parte de ellos.

El gobierno francés le otorgó una beca para cursar estudios en París. Maestros como el pianista Alfred Cortot y el compositor Jean Françaix hicieron de él un intérprete destacado e importante compositor. En la capital francesa obtuvo las máximas calificaciones en las licenciaturas de Enseñanza Superior e Interpretación. En la École Normale de París trabajó, además de con Alfred Cortot, con Blanche Bascouret de Guéraldy y con Yves Nat. También estudió la composición y la orquestación con Salvador Bacarisse y más tarde con Mauricio Ohana.

Antonio Ruiz Pipó estudió en Barcelona órgano, canto gregoriano y música de cámara y piano. Estuvo marcado por las enseñanzas de la también pianista

Alicia de Larrocha, Yves Nat y Alfred Cortot, a los cuales conoció a su llegada a París. Trabajó igualmente en la composición con Blancafort, Montsalvage y Ohana y, en los años cincuenta, fue miembro del Círculo Manuel de Falla en Barcelona.

Ruiz-Pipó empezó a componer música siendo casi un niño, su carrera como concertista de piano comenzó a los quince años y no se ha detenido hasta poco antes de su muerte. Ha tocado en recital y como solista en las más importantes salas de concierto de Europa y de América actuando con grandes orquestas bajo la dirección de maestros como Charles Mackerras, Gilbert Amy, Pierre Dervaux, Antonio de Almeida, Ros Marbá y otros. Su carrera como pianista ha impedido que su obra creadora sea más numerosa, pero durante toda su vida cultivó la composición. No grabó sus propias obras, pero sí las de otros autores, interesándose especialmente por la historia de la música española, desde el P. Soler a Isaac Albéniz. Sus composiciones figuran en diferentes sellos discográficos y han sido editadas en España, Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos y Japón.

Ha escrito y publicado numerosos trabajos musicológicos siendo colaborador del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hay que subrayar sus investigaciones sobre el clasicismo y el romanticismo, materializadas en excepcionales grabaciones ya históricas (P. Soler, clavecinistas vascos, Montero, Masarnau, Adalid, Brull, Sánchez Allú, Albéniz, Granados...) bien como solista o en música de cámara. Fue miembro de numerosos concursos internacionales y él mismo impartió cursos de interpretación en Viena, Praga, Amsterdam, Tokio y París. En esta última ciudad ejerció como profesor de piano de L'École Normale de Musique. También ha sido profesor de piano y asesor pedagógico de la Escuela Nacional de Música y Danza de Châteauroux.

En 1962, llevado por su inquietud musical fundó el festival de Bonaguil, al frente del cual figuró muchos años, ganándose la medalla de la villa de Fumel. Fue distinguido por la Asociación de Amigos de George Bizet y se le concedió el título de miembro honorario de la Sociedad Bedrich Smetana de Praga.

Sus conocimientos musicológicos le llevaron hasta la radio, donde produjo interesantes programas en Radio France, Radio Nacional de España y Radio Canadá. Fue precisamente en Radio Nacional de España, cuando presentaba también sus programas musicales con tintes musicológicos, en los que procuraba aportar nuevos enfoques a la historia de la música española.

Como excelente pianista que era, le atraía todo aquello que tuviese relación con el piano, fuese o no español. Por Albéniz sentía una especial devoción. Le tenía entre sus músicos predilectos, siempre después de su ídolo Falla, a quien siguió en el camino de búsqueda de antiguas raíces y eliminación de todo lo accesorio. En los últimos años de su vida grabó un disco compacto en el sello Koch-Schwann dedicado a obras de Albéniz poco conocidas.

Mozart, Schumann, Bizet, Debussy, los clásicos españoles como Montero, Nebra, Antonio Soler, fueron autores que también le gustaba interpretar al piano. Era un gran pianista y poseyó un estilo peculiar, muy limpio y elegante. Él mismo emanaba distinción y cortesía. Fue solista de la *Introducción y Allegro appassionato* de Schumann, con la Orquesta Sinfónica de Madrid el año 1994, en un ciclo dedicado al romanticismo. La música de esta obra, tan raramente interpretada pese a sus muchas bellezas, no es la más adecuada al estilo pianístico de Ruiz-Pipó, alegre y espontáneo; sin embargo, él era, además de un gran profesional, hombre más apasionado de lo que aparentaba y por eso realizó una versión magistral. Fue una de las últimas veces que tocó

con orquesta junto con el estreno el 26 de agosto de 1994 en A Coruña de la *Rapsodia española* de Isaac Albéniz en su versión original. La OSM tuvo el detalle de rendirle homenaje el 21 de mayo de 1998 interpretando, bajo la dirección de Martínez Izquierdo, su *Libro de Lejanía*, obra de honda y melancólica vena poética, llena de ideas y de sentimientos íntimos cuya aproximada significación nos es desconocida.”

“Conservo varias cartas de él, una de ellas muy emocionante, a partir de la crítica que publiqué sobre el citado disco de Albéniz. Y acaso la clave de *Libro de Lejanía* pueda hallarse en su inequívoco amor a su tierra de origen y a la decepción que le producía el desinterés, no ya hacia su obra, sino hacia la gran música ibérica en España”.

“En Radio Nacional nos veíamos muchas veces en el despacho de Enrique Franco, charlábamos de mil cosas de música. Le gustaba especialmente la música de cámara y hablábamos de rarezas en este género. Él colaboró por entonces con el violinista francés Serge Blanc a dúo. Ambos grabaron algunos discos y dieron juntos numerosos conciertos. Luego formaron un trío, llamado Trío de París, con el cual tocaron en el festival de música de cámara de Manzanares el Real, que lleva más de doce años celebrándose en julio en el castillo de los Mendoza de esa localidad madrileña”.

“Cuando venía a Madrid solíamos comer en *El Luarqués*, en la calle Ventura de la Vega. Discutíamos con pasión sobre música. Yo le informaba de las novedades del “mundillo” musical, de las filias y de las fobias de unos y otros, críticos e intérpretes. Reíamos mucho, pues siempre tuvo un gran sentido del humor”.

En alguna de sus últimas cartas, después de haber pasado momentos difíciles con su enfermedad, se mostraba optimista. Recordaba con humor el dicho español “bicho malo, nunca muere”. No creía que pudiese morir tan pronto, pero en los últimos años sentía cada vez con mayor intensidad la llamada de la Música. Componía incesantemente obras de cámara y hasta un tercer *Concierto para guitarra y orquesta*, escrito en memoria del gran guitarrista español Narciso Yepes (1927–1997), cuya muerte, a comienzos del mes de mayo, le estremeció profundamente.

La obra de Antonio Ruiz-Pipó, a causa de su entrega la docencia, a las tareas radiofónicas y de gestión cultural, no es tan extensa como fuera deseable por su gran calidad. Siempre poseyó un claro dominio de la escritura instrumental, sobre todo en sus obras para piano y para guitarra, además de un claro sentido de la forma. Las composiciones de sus últimos diez años de vida encierran cualidades fuera de serie. Nos parece extraordinario su *Concierto para piano e instrumentos de viento*, partitura de fuerte expresividad, lograda con un planteamiento sumamente sobrio y conciso. Falla no hubiese desdeñado firmar una obra de tal envergadura, donde no sólo el piano sino el conjunto de viento, despliega un virtuosismo admirable, pero exento de cualquier concisión a lo blando y fácil. Un neoclasicismo personal, enjuto y despojado de recursos fáciles, emparentado con el último estilo de Manuel de Falla, a quien él ponía como ejemplo de lo que debería ser la música de nuestra época. Es justo decir que cierta música francesa que podía tener a Poulenc como modelo, también fue muy querida por Ruiz-Pipó.

Entre sus obras anteriores a 1987 hay también partituras preciosas, como las *Canciones y danzas* y el *Homenaje a Cabezón* para guitarra o las magníficas *Variaciones sobre un tema gallego* (1984), todo un alarde de sus

conocimientos del piano, donde un hondo andalucismo emerge sobre el origen galaico de la composición. En sus últimos años estando ya muy enfermo se declara tajantemente antiwagnerista.. Al escuchar la música de Ruiz-Pipó, se comprende, pues es radicalmente opuesta a la de Wagner. En la aversión hacia la obra del maestro alemán, él se mostraba coherente con sus convicciones estéticas.

Aunque se ha escrito que en la obra de Ruiz-Pipó es difícil percibir rasgos vanguardistas, para su pleno disfrute se exige una escucha más atenta que en bastantes composiciones llamadas “de vanguardia”. Gracias a la difusión que su esposa Ruth Wetzel hizo de un arte de primerísima línea, su obra seguramente será más favorecida al paso del tiempo. Ha dejado partituras para guitarra, arpa, piano, orquesta, y sobre todo un concierto para guitarra y orquesta, *Tablas*, creado en 1975 para Narciso Yepes.-

### **Cronología:**

Nace en la isla de Granada España en 1934

1941 Tras la desaparición de su padre durante la Guerra Civil, la familia se traslada a Barcelona. Allí comienza sus estudios musicales en la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced con el maestro Antoni Pérez Moya, incluyendo canto gregoriano, órgano, armonía y música de cámara.

1948 Miembro del Círculo Manuel de Falla de Barcelona, que desde 1947 organizaba conciertos de música contemporánea en el Instituto Francés.



1948–51 Ingresa en el Academia Frank Marshall, donde estudia piano con Alicia de Larrocha y composición con José Cercós.

1949 Obtiene la beca Manuel de Falla del Ayuntamiento de Granada.

1950 Hace su debut pianístico.

1950–51 Compose sus primeras obras pianísticas: *Suite grotesca* (1950) y *Tres danzas del sur* (1951).

1951 Realiza una gira de conciertos en Barcelona y por Andalucía. El gobierno francés le otorga una beca para estudiar en París. Ingresa en l'École Normale de Musique de París, donde estudia con Alfred Cortot, Blanche Bascouret de Guerald y Yves Nat. Durante este periodo también recibe los consejos de Manuel Blancafort en Barcelona y Salvador Bacarisse en París, y más tarde los de Mauricio Ohara.

1958 Compose su *Chanson et Danse N° 1* para guitarra (incluída en este programa)

1959 Escribe música incidental para el cortometraje sobre el artista *Rembrandt*.

1962 Funda el Festival Nuits Musicaies de Bonaguil, siendo director artístico del mismo desde 1976 hasta su muerte.

1964 Estreno de *Requilorio* por el guitarrista Narciso Yepes el 5 de febrero en la Sala Gaveau de París.

1972–92 Colaboraciones con Radio Nacional de España, Radio Francia y Radio Canadá como editor musical y programador.

1975 Ganador dei Premio Internacional de Música de la Ciudad de Zaragoza con la obra *Cuatro para cuatro* para cuarteto.

1976 Distinguido por la Asociación de Amigos Georges Bizet.

1977–97 Profesor de l'École Normale de Musique de París.

1979 Ganador del Premio Padre Soler.

1982–97 Profesor de l'École Nationale de Musique et Danse, Châteauroux.

1987 Ganador de la medalla de la villa de Fumel y la medalla A. Roussel de l'École Normale de Musique de París.

1992 Miembro honorario de la Sociedad Bedrich Smetana de Praga.

1996 Graba un disco de obras poco conocidas de Albéniz para el sello discográfico Koch-Schwann.

1997 Muere de cáncer.

1998 La Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por E. Martínez-Izquierdo le rinde homenaje, con la interpretación de su *Libro de Lejanía* (1980) para orquesta.

### **3.3 Análisis de la obra**

La obra composicional de Antonio Ruíz Pipó contiene elementos nacuinalustas de diferentes folclores culturales; en su colección de Canciones y danzas (seis en total) demuestra una exploración contemporánea de la composición en la que no rompe con la tonalidad como muchos otros compositores sino que la explota de una forma renovadora y por demás original, anexando también técnicas nuevas a la interpretación guitarrística, como en el caso de la número 1 que presento en este programa. Si bien Antonio Ruíz Pipó era pianista, como en el caso de Ponce, se puede apreciar un dominio del manejo de los temas y las cadencias en sus composiciones, lo cual trataremos de abordar más a detalle en el siguiente análisis estructural.

### **3.3.1. Comentarios generales sobre la obra**

Esta Obra exponente de la cultura guitarrística contemporánea, tiene su estructura primaria dividida en dos partes esenciales, valga la redundancia: la primera “Canción” la segunda “Danza”. El Maestro Ruíz Pipó, escribe la primera parte en tonalidad menor de d y la Danza en D mayor. Es particular el tratamiento que da a las voces el cual iremos desglosando a través de este breve análisis. Como primer punto podemos describir a ésta obra, como una propuesta contemporánea que el talento del maestro Ruíz Pipo, nos recrea, de una forma por demás exquisita y con una perfección armónica, rítmica, melódica y estructural que se disfruta tanto al interpretarla como al escucharla.

### **3.3.2. Análisis estructural**

#### *Canción:*

Escrita en compás de 6/8, nos presenta un tema o motivo inicial distribuido en octavos que van obteniendo sus respuestas en forma imitativa y manteniendo una estructura similar a largo de toda la canción. La tonalidad menor con modulación a su relativo mayor denota el arraigo nacionalista y popular en la obra de Pipó, de hecho es fácil cantar esta pieza de primera instancia cuando se va leyendo para estudiarla o al escucharla internamente. Con un tempo más bien lento fraseado y relajado, pues el octavo se marca a 104 b/m, la melodía va fluyendo con un contrapunto en las voces media y grave, las cuales son en algunos casos

cantos secundarios, más no de menos importancia, pues van soportando de manera contundente al canto principal. Fig.1 y Fig.2

Fig.1



Motivo

Dibujo melódico rítmico  
utilizado a lo largo de toda  
la canción

Fig.2

V

V

© 1961 by Ruiz Pipó - Madrid.  
Edición exclusiva de EDICIONES MUSICALES MADRID - (España).  
Depósito Legal M. 3.576.1961

Frase respuesta

Después de repetir la exposición, nos conduce al tema 2 con modulación al relativo y en seguida un puente modulante para regresar al tema inicial, es pues una estructura, ternaria A,B,A'. Fig. 3

Fig. 3

V

Inicia tema 2 con modulación al relativo y puente

© 1961 by Ruiz Pipó - Madrid.  
Edición exclusiva de EDICIONES MUSICALES MADRID - (España).  
Depósito Legal M. 3.576.1961

El puente modulante, llega al relativo mayor F y se conecta por medio del 2º. grado del homónimo a "D". Fig.4

Fig. 4

The image shows a handwritten musical score for three systems. The first system is labeled 'VIII' and contains a bridge section. The second system is also labeled 'VIII' and contains a continuation of the bridge. The third system contains a coda. Red circles highlight specific passages in each system. Arrows point from text annotations to these passages.

Puente modulante parte del tema 2, conduce hasta relativo mayor F

F, después ii del homónimo

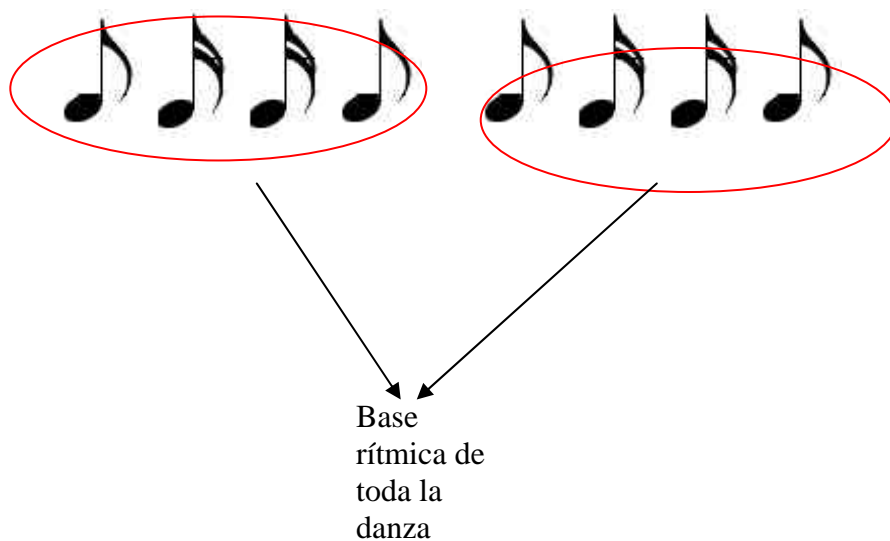
Repetición del tema 1 como coda hasta el fin

Homónimo mayor, que podría ser interpretado también como una cadencia de engaño

*Danza:*

Con un concepto de danza celta, por la influencia que recibe Ruíz Pipo, de las culturas europeas más antiguas, esta bella pieza totalmente rítmica y bailable, nos remonta sin duda a una festividad entre vino, canto y una comunidad embriagada de felicidad, o al menos ese cuadro me refleja al tocarla. Bueno regresando del “viaje”, esta pieza está escrita con el mismo compás de 6/8, pero llevado más movido un allegro moderato y como característica importante presenta un pedal rítmico que a la vez es una voz que se mueve melódica y armónicamente, llevando la fórmula rítmica de toda la danza, es en el compás de 6/8, la figura de octavo dos dieciseisavos y octavo, repitiendo en el segundo tiempo, esto reduciendo el compás a 2: Fig. 5

Fig. 5



Este pedal rítmico es de suma importancia, ya que le da el carácter a la pieza, además de ir guiando a la melodía armónicamente y contrapunteándola melódicamente. Se puede decir que temáticamente, la danza está constituida por 3 temas, de estructura muy similar que además utilizan como respuesta a la segunda parte del tema 1; sería como si la mitad del

primer tema apareciera de forma conclusiva y redundante en las respuestas finales de los cambios de tema: Fig.6

Fig.6

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "DANZA". The score is in 6/8 time, indicated by the time signature and the tempo marking "(♩. = 80)". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems of music. The first system is circled in red and contains the initial motif. The second system has a red circle around a specific rhythmic pattern. The third system is circled in red and shows a repetition of a phrase. The fourth system is circled in red and shows a concluding phrase. Annotations in Spanish provide analysis of the score's structure and function.

Pedal Rítmico; melódico armónico, base de toda la canción

El pedal rítmico va moviéndose como una voz intermedia y haciendo también una función armónica

Motivo inicial, como dos pequeños motivos en pregunta y respuesta, formando una semifrase

Repetición de las semifrases de A para final del primer tema

Estados intermedios de reposo con la fórmula rítmica general, esperando a presentar el final de la parte A

Tema A conclusivo que aparece redundante en las respuestas finales de B Y C



El tema B es una variación de la primera frase de A y utiliza como ya lo habíamos señalado la segunda frase del tema A de forma redundante: Fig.7

Fig. 7

Pregunta primera parte B

Respuesta primera parte B

Primera parte del tema B con sus dos semifrasas de pregunta y respuesta

El motivo rítmico, melódico, armónico cambia de voz a los registros graves

Respuesta conclusión de B. (Tema redundante extraído del final de A) que aparecerá en los otros dos finales de C y repetición de A.

Repetición de B

Tema redundante

El tema C es otra variación del tema A, con la característica de que el pedal rítmico, melódico, armónico lo lleva a las voces graves y toda su estructura es tomada del pequeño motivo en dieciseisavos de la conclusión de A, así mismo en su melodía. Por supuesto que también concluye con el tema redundante que ya hemos venido mencionando. Fig. 8

Fig. 8

The image shows a handwritten musical score for a piece in G major (one sharp). It consists of a treble staff and a bass staff. The score is annotated with several colored circles and arrows pointing to specific musical elements. The treble staff contains melodic lines with some triplets and sixteenth-note patterns. The bass staff contains a complex accompaniment with many sixteenth-note chords and a prominent rhythmic pattern. The word "più f" is written above the treble staff. There are four boxes with text in Spanish, each with arrows pointing to specific parts of the score: one on the left, one on the right, one at the bottom left, and one at the bottom right.

Tema C, con sus semifrases de pregunta respuesta

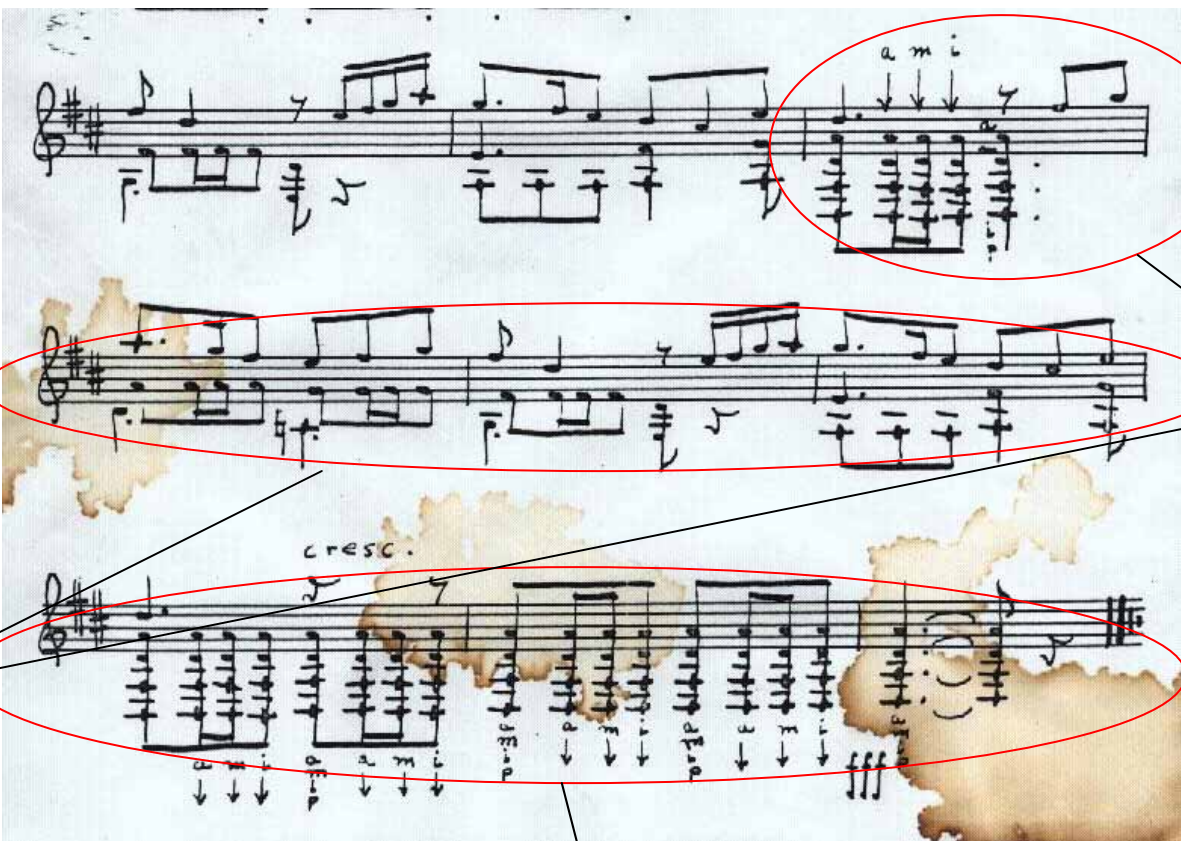
Tema C extraído de la semifrase respuesta final del tema A

Pedal rítmico, armónico, melódico ahora en la voz grave

Inicia tema redundante, para repetición de todo C hasta la coda igual del tema redundante con una cadencia final en I que ejecuta el pedal rítmico, melódico armónico en los bajos

La repetición del tema redundante es la coda: Fig. 9

Fig. 9



The image shows a handwritten musical score on aged, stained paper. It consists of three systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system features a melody in the upper voice and a bass line with chords. A red oval highlights the final measure of the first system, which contains the lyrics 'a m i' with arrows pointing to the notes. The second system continues the melody and bass line. A red oval highlights the final measure of the second system. The third system begins with the instruction 'cresc.' and continues with a more complex bass line featuring many chords and rhythmic markings. A red oval highlights the final measure of the third system. Three callout boxes with arrows point to these highlighted sections:

- The top callout box, pointing to the first system's final measure, contains the text: "Tema redundante a manera de coda".
- The middle callout box, pointing to the second system's final measure, also contains the text: "Tema redundante a manera de coda".
- The bottom callout box, pointing to the third system's final measure, contains the text: "Final de coda con el motivo rítmico base de la danza en las voces graves".

### 3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

Esta obra pequeña pero monumental del maestro Pipó, conjunta dos movimientos disímbolos, que por sus características rítmicas, piden del intérprete un grado de expresión y sentimiento, cuantitativo y cualitativo en cada uno de ellos.

Canción:

En el primer movimiento: Canción, el fraseo, que sugiero es legato con un dejo de bohemia en el manejo de la melodía, pues a mi parecer, si el canto se lleva muy técnico, esto es muy cuidado, la pieza pierde un carácter eminentemente folklórico. Si bien es importantísimo el manejo de las voces (como en toda la música) también quiero aclarar, que centro mi atención en la melodía principal, acentuando ésta con digitaciones apoyadas, para así también, poder intensificar el vibrato y que éste adquiriera un color redondo y amplio. El manejo del pulgar, generalmente en bajos y acordes es moderado pero firme, para en su momento cambiar a timbres más metálicos que enriquecen la instrumentación virtual de la pieza. La agógica y la dinámica, también son de gran importancia en mi interpretación pues, la frases redundantes y finales de éstas se entrelazan de una manera pareja pero a la vez intencionada, dando a las evoluciones de los temas un aire de renovación de la frase, y por lo tanto creando estados climáticos.

El volumen en general de la interpretación lo manejo suave más no piano, para tratar de crear una atmósfera más cercana e íntima con el público, ya que estoy convencido de que en la música: menos es más.

Los timbres los aplico no de una forma estática, preestablecida, al contrario de esto, prefiero improvisar según la ocasión, el público, la resonancia de la sala y hasta mi estado emocional anímico; es así que decida tal vez aplicar un metaliquísimo en una de las frases para luego ir a un sul tasto suave y redondo, o bien lo contratio, o jugar en metálico y sultasto.

En fin creo que la obra del maestro Pipó, por su carácter contemporáneo nos permite un sinfín de posibilidades y creo que es precisamente el cometido de todo intérprete, explotar al máximo su creatividad en ese ámbito.

Danza:

Este segundo movimiento, plagado de una magia contrapuntística impresionante, nos mantiene con un pedal hipnótico y minimalista, que va a la vez dibujando una bella melodía interna. La digitación debe ser precisa para lograr el objetivo de llevar la melodía destacada, sin descuidar el pedal, más no con esto repetitiva y mecánica. Sobran los espacios para jugar con ese pedal, intercalándolo en la melodía, de una forma interesante. La digitación que sugiero, varía con respecto a la propuesta en la digitación de la partitura por la fórmula:

Pulgar, medio, índice, medio,

Y la original

Pulgar, índice, medio, índice.

Si bien para un criterio purista, habría una ligera variante con los acentos, yo trato de compensar esto, con un fraseo natural en cada dedo y tratando de dar el sentido rítmico al pedal. Creo que en cuanto se encuentra la fórmula, estudiando la pieza despacio y se mecaniza, lo mejor es dejarse llevar, por el sentido intuitivo mecánico de los dedos (como al pedalear en una bici, sin pensar que se va pedaleado, sólo concentrado en el camino) sin pensar en que dedo estamos utilizando y de esta forma dejar a nuestro sentido interpretativo hacer el resto.

El resultado, es que cuando la pieza se mecaniza, nos da la posibilidad de jugar ampliamente con los hermosos temas dancísticos, que presenta el maestro Pipó. Aunque en un principio, es un poquito laboriosa la pieza por la birritmia, después de un tiempo de trabajo, se da uno cuenta que vale la pena el pequeño esfuerzo (como en todo estudio de una pieza guitarrística o de cualquier otro instrumento) pues se disfruta sobremanera y el movimiento antes mecánico y automatizado, toma un control insospechado, para darle rienda suelta a nuestros recursos interpretativos. Personalmente creo que el maestro Pipó, tenía bien claro lo anterior al pensar en la composición de su Danza. Es destacable también el empleo de digitaciones en la mano derecha, de rasgueos de un solo dedo en varias cuerdas simultáneas, que aumenta el ya de por sí claro estilo contemporáneo de la pieza. Esto se combina con apagados en la mano izquierda de las cuerdas simultáneas.

*Carlo Domeniconi*

1947-



*Koyunbaba*



## 4. Carlo Domeniconi (1947-) Koyunbaba Op.19

### 4.1. Contexto histórico

La cultura en Turquía inició una marcada transición desde la cultura islámica, durante el periodo del Imperio otomano, hacia la cultura occidental a partir de las transformaciones impulsadas por Kemal Atatürk.

La occidentalización de las costumbres de la población se hace evidente especialmente en las grandes ciudades como Estambul y Ankara. Si bien la mayoría de la población profesa la fe del Islam, ésta es considerada como "moderada", en referencia a otras poblaciones de mayoría musulmana.<sup>1</sup>

La mayor parte de la población se considera a sí misma como europea. La diáspora de ciudadanos turcos en Europa, ha contribuido a extender la cultura de Turquía a través de ese continente. Esta tendencia es principalmente marcada en Alemania donde habitan casi 3 millones de turcos, algunos de los cuales se han abierto un espacio destacado en la cultura de dicho país. Tal es el caso del cineasta, Fatih Akin. También es famoso en el continente y en varias partes del mundo el intérprete de música pop, Tarkan.

La variopinta música folclórica turca, procedente de las estepas asiáticas—origen geográfico del pueblo turco—, contrasta con la refinada música turca clásica de la Corte del Imperio otomano o con la música militar de su en más profundidad. En cuanto a las tradiciones musicales se refiere, la música popular turca es variada y de una riqueza cultural notable, quizás debido a la dispersión geográfica—y por ende una asombrosa asimilación cultural— de este pueblo en el curso de la historia. Hasta hace poco, la música folclórica no fue registrada, y de este modo las tradiciones han sido conservadas a lo largo de la historia por los Aşıkлар (trovadores), que de pueblo en pueblo mantenían viva la memoria musical de este pueblo. Alejada del registro musical de la música tradicional turca se encuentra la música otomana militar, interpretada

---

<sup>1</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura\\_de\\_Turqu%C3%ADa](http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura_de_Turqu%C3%ADa)

en las campañas del ejército otomano allá donde combatió y que hoy en día puede ser escuchada gracias al Mehter takımı (Banda Jenízara) en ciudades de Turquía como Estambul. Ésta tiene su origen asimismo en Asia Central, y se utilizan para su interpretación timbales, clarinetes, címbalos y platillos así como campanas. El sonido inolvidable que domina la música mística de los Derviches Giróvagos o Mevleviler es la flauta de caña o ney, y puede ser oído en Konya durante el festival en honor al famoso místico sufí Mevlana (S. XIII) en diciembre.

Más allá de los problemas interislámicos, de credo y políticos y su economía pendiente de un hilo, Turquía es una cuna cultural que ha atraído a infinidad de cradores en todas las disciplinas, como en el caso de la música a Carlo Domeniconi.

La posición de Turquía como un paso entre Asia y Europa, ha permitido una extensiva mezcolanza de personas, pero los cambios en la población han sido más culturales que físicos.<sup>2</sup> Turquía no pertenece a la Unión Europea, pero maneja mucho intercambio con ésta, sin embargo su economía no está a la par de países desarrollados europeos. Turquía forma parte de los países islámicos con una historia milenaria y una vasta riqueza cultural.

---

<sup>2</sup> Colliers Enciclopedia.P:F: CCollier & Son Corporation, Newyork Toronto. 1959. Volume 18.Turkey. P. 722



## 4.2. Aspectos biográficos

Nacido en Cesena Italia en 1947, recibió su primera instrucción musical con Carmen Lenzi Mozzani a la edad de 13 años. A los 17 años, Domeniconi, ya había recibido su diploma del Conservatorio de Pesaro.

En 1966, Domeniconi, deja Italia y se dirige hacia Berlín Oriental, donde estudió composición en la Universidad de Música de esa ciudad, misma que posteriormente se llamaría Universidad de las Rtes de Berlín, donde Domeniconi, más tarde, sería profesor de guitarra y composición por más de veinte años.

Poco después Domeniconi visita Turquía y queda extasiado con su cultura

El compositor y guitarrista italiano Carlos Domeniconi es uno de principales artistas de la guitarra de hoy.

Sus composiciones están principalmente enfocadas a la guitarra, éstas son como guitarra solista, dúos, tríos, cuartetos o en ensambles con otros instrumentos o voz. Además, Domeniconi ha escrito más de veinte conciertos , de los cuales la mitad aproximadamente son para guitarra solista y la otra en combinación con ensambles y orquesta..

Entre lo más frecuentemente realizado de los trabajos de Domeniconi está el *concierto dulce medio de la guitarra*, *concierto Mediterráneo* para dos guitarras, *Concerto di Berlinbul* para el saz turco (baglama), guitarra y orquesta de compartimiento, y *El Trino del Diablo* (el Trill del diablo) para violín solista, locutor, soprano, dos guitarras, cuarteto de secuencia, acordeón, piano, espicanardo, viola y percusión. Esta pieza fue ejecutada por primera vez en el Passionskirche, Berlín, celebrando el cumpleaños número 50 del compositor. Un año más tarde fue ejecutado en el Philharmonie Berlín, y en 1999 en el festival de Estambul.

Carlo Domeniconi ha ofrecido conciertos de su música por todo el mundo por más de 30 años.

Muchas de sus composiciones son interpretadas por músicos renombrados incluyendo a David Russell, Álvaro Pierri, Jhon Williams, LAGQ, el valle Kavanagh, Marco Socías, Pavel Steidel y Espinilla-ichi Fukuda, entre otros.

Obras en cuatro movimientos como Koyunbaba (la cual presento en el programa y por ende analizaré más tarde) *Variaciones en un à de Anatolia Jimi Hendrix*, *Toccata de Folksong*, del *homenaje en azul* y *Sindbad* son sólo un parte del repertorio propio que Domeniconi continúa tocando en sus conciertos por todo el globo terráqueo. Así mismo ha grabado múltiples discos compactos con sus obras.

Los reviews y las críticas numerosos de Carlos Domeniconi han aparecido, por ejemplo en la *guitarra clásica*, *la Guitare*, *IL Fronimo*, *Gitarre Aktuell*, *und Laute* y *Guitart de Le Cahier de de Gitarre*. Dos se cotizan aquí:

La “música de Domeniconi busca en varias ocasiones la síntesis del este y del oeste. Él parece capaz de tomar la quintaesencia de diversas culturas y de decirles de nuevo. Una inevitabilidad hipnótica pasa con su música.”

Miguel Lydon, *Soundboard*, Nueva York 2001

“Un elemento de la hipnosis está presente en mucho de trabajo de Carlos Domeniconi. Entréguese a él, y las ocasiones son que usted disfrutará de la música en sus propios términos...”

Fabricante de vinos de Colin, *guitarra clásica* 2008

### **4.3. Análisis de la obra**

De la extensa obra de Carlo Domeniconi, (más de 150 opus) el porcentaje mayor es repertorio para guitarra, aunque también ha escrito para otros instrumentos, orquesta y vocales, pero siempre hay un lugar importante para la guitarra aún en estas obras. La forma del análisis en una obra contemporánea como la de Domeniconi, sería planteada de una manera más libre, aunque el autor también recurre mucho a la tonalidad y a formas preestablecidas, esto nos da la posibilidad de usar las herramientas tradicionales de análisis melódico, rítmico y armónico, pero adaptándolas al lenguaje del autor. A lo largo de este análisis nos encontraremos con varias sorpresas de cómo juega con los temas presentándolos en todos los movimientos pero ordenándolos diferente como en una forma caprichosa pero con una lógica impresionante, además de un lenguaje guitarrístico claro e intuitivo. Uno de los métodos que Domeniconi usa para la composición es la improvisación.

#### **4.3.1. Comentarios generales sobre la obra**

##### *Obra en cuatro movimientos*

Koyunbaba es la leyenda del viejo pastor de ovejas, o el lugar mágico de Turquía. Con varios significados místicos el Koyunbaba inspiró al maestro Domeniconi a componer esta gran obra que sería su opus 19; actualmente el prolífico maestro cuenta con 183 opus a la fecha.

Quizás la particularidad más notoria en Koyunbaba, sea su entrecruzamiento con la cultura turca, que se deja notar primeramente en la afinación especial que modifica la afinación tradicional de la guitarra (E,A,D,G,B,E) en este caso se modifica a (C#,G#,C#,G#,C#,E). Esta opción de modificar la afinación original de un instrumento se denomina escordatura y es muy usada por los compositores contemporáneos aún de otras épocas anteriores. En su obra Koyunbaba, Carlo Domeniconi, decide modificar la guitarra en su afinación original y usar la escordatura anteriormente señalada, que deja a la guitarra en una afinación abierta del acorde de c# menor, esto con la finalidad de emular el sonido de la guitarra turca pues como ya habíamos señalado en la biografía de Domeniconi, éste absorbió la cultura y la música de esa región con raíces profundamente árabes, fusionándola con la cultura occidental de una manera sorprendente y por demás fascinante.

La estructura del Koyunbaba está basada en una serie de variaciones, con respecto a un tema principal que aparece en el primero y cuarto movimientos, de una forma casi idéntica, lo cual hace a la obra dotarse de una identidad plena y un de un estilo sin duda original, que es una aportación del maestro Domeniconi a la búsqueda musical. Para facilitar la lectura, el compositor nos escribe el sonido real a la par del sistema con la escordatura que obviamente no representa el sonido real, sino las notas figuradas en una afinación real de la guitarra; esto como repito nos lo escribe el compositor en la partitura original para facilidad de la lectura y la interpretación. Fig 1. Después de la presentación de este tema que puede tomarse como la introducción del primer movimiento que es más bien lento con un tempo muy relajado, viene un tema variado que nos presenta a su vez otra estructura temática, la cual predominará en toda la obra.

### 4.3.2. Análisis estructural

Escrita en “d” menor, la obra se rodea en todo momento de un misticismo, que podemos escuchar claramente en la sucesión de variaciones, como si se tratara de una sonata moderna, que en este caso Domenicone, presenta con un exquisito lenguaje musical y guitarrístico, con un gran manejo de la melodía y la estructura, hilvanando tema tras tema, pero siempre llevando un eje unitario que hace que la obra nos dé la sensación de un solo bloque, el cual sólo estuviera separado u organizado por diferentes propuestas melódicas rítmicas que esconden una similitud casi imperceptible de primera audición.

Fig 1

**Koyunbaba**  
Suite für Gitarre (op. 19)  
Carlo Domeniconi 198

(REAL)  
Moderato

(SCORDATUR)

Sonido real  
Que nos da  
la guitarra  
alterada

Sonido  
figurado no  
real para  
facilitar la  
lectura  
(escordatura)

Tema primario (aparece también  
al final de la obra esto es al final  
del cuarto movimiento)

El primer movimiento va presentando temas con frases que se contestan de una forma muy lógica, con progresiones y escalas ascendentes y descendentes, las cuales resuelven siempre de una forma similar, como teniendo acentuado ánimo reminisciente del tema primario, como célula composicional. Fig.2

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves, with a red oval highlighting a specific melodic phrase in the upper staff. A callout box to the right of this oval contains the text: "Progresion es imitativas del tema, usando también acordes arpegiados". The second system also consists of two staves, with a red oval highlighting a similar melodic phrase. A callout box to the right of this oval contains the text: "Los temas siempre resolviendo a estados de reposo en 'd'".

Después de las exposiciones de los temas en la parte media del movimiento, encontramos una modulación idéntica del tema primario pero ésta vez sobre el cuarto grado ya como tónica, para inmediatamente, digamos de una forma brusca -pero sin duda original y bella- regresar al segundo tema y en seguida otra pequeña exposición para concluir con la repetición de los temas iniciales.

Fig.3 y Fig.4

Fig. 3



Imitación idéntica del tema primario pero en iv como I, antecedida de un estado de resolución reposo

Fig.4



Resolución y reposo, que le dan al movimiento un constante aire relajado y reflexivo, característica de la música del folklor turco.

Respuesta del tema imitativo del primario en iv grado como tónica.

Regreso al segundo tema primario, para repetir la segunda mitad de la exposición y posteriormente el tema primario como coda.

Variante agregada a la repetición, como frase complementaria, desarrollada también a partir de una imitación cuasi similar; podemos observar con esto el carácter minimalista del Koyunbaba de Domeniconi, debido también sin duda a la fusión de su cultura italiana con la turca.

\* siehe Seite 21

## Segundo Movimiento

Este movimiento, nos presenta un ritmo más movido, con una serie de arpeggios, que nos indican el gran dominio del lenguaje guitarrístico composicional del maestro Domeniconi, a la vez, que emulan el más puro estilo de la guitarra turca. Comienza con un tema también arpegiado como todo este movimiento y casi como toda la obra. Las posiciones aprovechan la sonoridad y las armonías que resultan de la escordatura abierta en  $c\#$  (aunque en esta obra yo decidí poner la escordatura medio tono arriba es decir en “d”, explicación que daré dentro del análisis técnico interpretativo) que entretejen una melodía fluida y entrelazada con el contrapunto de las otras notas del acorde, produciendo también un efecto minimalista e hipnótico. El tema primario se liga con los subsiguientes temas, en conexiones de reposo con calderones y aparece de nuevo en su repetición con una variación como coda. Fig. 5

6

MOSO

Tema primario, arpegiado

Imitación del tema primario

Progresión ascendente ornamentada

Reposos conectores de los temas variados, presentes en los tres primeros movimientos

trm. 19

Fig. 5



Los temas que va presentando el segundo movimiento anticipan al tercer movimiento, pues serán presentados en el de una forma más explícita. Podría decirse que este movimiento corto es un “puente” entre el tema uno y el tres, claro que esto le quitaría su categoría de tema independiente, pero como ya expresé anteriormente, Koyunbaba es una obra de temas que se entrelazan como un todo y los movimientos por ende están muy conectados entre sí.

La forma de este movimiento es completamente ternaria es decir A, B, A’; si bien B es una conjunción de pequeños temas arpegiados puede verse también como un pequeño desarrollo del movimiento I con un puente hacia la reprise. Fig. 6 y Fig. 7

Fig.6

Arpeggio minimalista redundante, da principio al tema B

Progresión de arpeggios conectores hacia la salida del tema B

Salida de B hacia repetición:  
 (el tema en arpeggios es una anticipación del siguiente movimiento al igual que A', pues los encontraremos en una etapa del tercer movimiento.)

Fig.7

Repetición del tema A, con una variación en la respuesta

Variación en tema A

Variación en tema A

d.s. al Fine

### *Tercer Movimiento*

En este movimiento aparecen diversos temas de I y II con variaciones ligeras e imitaciones por disminución rítmica (eg: de tresillos de dieciseisavo a dieciseisavos). Su tempo es más bien andante, pues nos prepara hacia el Presto del cuarto movimiento. Domeniconi hace gala de su sensibilidad y gran talento para difuminar los diferentes arpeggios que se van concatenando hasta llegar a un clímax final, para hacer la coda que es precisamente un tema conclusivo también de I y IV. Comienza con un nuevo tema introductorio con repetición y estados de reposo, para pasar al segundo tema, el cual se dirige a iv y tónica de “d”. Los temas aquí repiten y tienen variaciones en sus “semicodas”, para otra vez conectar con los siguientes; la forma en que Domeniconi, liga los temas hace pensar en una estructura moderna de pequeñas micropiezas o fragmentos de una forma definida, pero que se unen para dar la impresión de una pieza completa que se extiende conforme van desarrollándose

las diferentes secciones. El sonido de los arpeggios y la melodía marcada por la primera cuerda nos presentan una línea fluida y muy cantable, con pequeñas rutas ascendentes que aterrizan en los ya mencionados estados de “acoplamiento” o reposo. Fig. 8 y Fig. 9

Fig. 8

Nuevo tema introductorio, con final de reposo

Tema dos progresional, con su respuesta imitativa

iv grado

Repeticiones con variaciones finales para pasar a la respuesta

Respuesta del arpeggio en i. Los bajos llevan un canto pedal constante como ostinato “modulante”

Fig. 9

Desarrollo con arpeggios con canto en la nota aguda

Primer descenso melódico

Tema extraído del segundo movimiento imitado por disminución (aparecía en el II, como tresillos de dieciseisavo)

Pedal ostinato con bajos

Cambio de la acentuación del arpeggio la melodía ahora se marca en el último dieciseisavo con ligadura de síncopa al primero, del siguiente bit cambiando por completo el sentido lineal en la pieza,

Inversión del movimiento arpegiado ahora descendente

The image displays a musical score with five systems of staves. Red ovals highlight specific sections: the first system, the second system, the third system, the fourth system, and the fifth system. Annotations with arrows point to these sections, describing musical features such as arpeggios, melodic descents, and rhythmic patterns. A box at the bottom left describes a 'Pedal ostinato con bajos' (pedal ostinato with basses). A box at the bottom center describes a change in arpeggio accentuation and melodic marking. A box at the bottom right describes an inversion of the arpeggiated movement.

El tercer movimiento contrastante con el segundo, presenta un desarrollo largo y más complejo, donde los arpeggios se van encadenando con notas cantadas en agudos y graves. En su parte media este desarrollo tiene varias partes con repeticiones que parecieran como una pieza dentro de otra; en este caso se trata de la imitación de un tema de II con variaciones y por disminución, aunque al tocarlo a su tempo se presenta más rápido: Fig. 10 y Fig. 11

Fig. 10

Progresiones en cantos de los bajos de los arpeggios, a la vez que las notas agudas van cantando.

Síncopas en los bajos dando efecto de desplazamiento armónico, ahora el ostinato es más bien el arpeggio

Puente modulante arpegiado, que conecta con tema extractado de II

Fig.11

12

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. Red ovals highlight the following passages:

- System 1: Treble clef staff, measures 1-4.
- System 2: Treble clef staff, measures 1-4.
- System 3: Treble clef staff, measures 1-4. A blue oval highlights measures 3-4.
- System 4: Treble clef staff, measures 1-4.
- System 5: Treble clef staff, measures 1-4.

Annotations include:

- Section markers 'A' and 'B' at the beginning of the first and second systems, respectively.
- Dynamic markings 'p' (piano) in the bass clef staves of systems 1, 2, 3, and 4.
- Performance instructions like '1 3', '0 1', and '2' in the bass clef staves.
- A 'rit.' (ritardando) marking at the end of system 2.

Tema arpegiado extractado por imitación de II, pero ahora tiene variaciones en su respuesta y está presentado en dieciseisavos.

Otra vez encontramos los descensos en los arpeggios con su ostinato en los bajos en sol duplicado y re.

Imitación del tema del movimiento II, pero ahora con una variación en la respuesta.

Progresión arpegiada descendente que da paso a un desarrollo final, que pareciera una gran semicoda.

Respuesta del tema también con variación en su propia respuesta

El puente final, evoluciona de una manera muy similar a los temas anteriores, pero en este caso comienza por IV grado haciendo la vez de semicadencia y se dirige por grados sucesivos en sus arpeggios hasta el VI, donde nos encontramos con un clímax, que sería el fortísimo del movimiento, para después el descenso otra vez hacia el IV grado para conducirnos a la ya sonada coda final que aparece a la mitad del primer movimiento. Fig. 12 y Fig. 13

Fig. 12

Kayun babay usno done nican 13

Puente final por cuarto grado luego v y VI.

El dibujo de los arpeggios sigue siendo muy similar a los temas anteriores, como un gran ostinato.

“Preclímax”, con VI. Donde el movimiento adquiere un carácter sin duda emotivo

Fig. 13

14

a tempo

rubato

accelerando

a tempo

rubato

rall.

morendo

siehe Seite 21

Remates  
insistentes y  
climáticos,  
De mucha  
emotividad en  
la  
interpretación..  
casi sin  
pensarlo nos  
lleva a un forte  
expresivo.

Tema final de  
coda. Este tema,  
aparece casi sin  
cambios en la  
parte intermedia  
del primer  
movimiento, por  
lo que podemos  
reiterar como  
Domeniconi,  
empleó recursos  
minimalistas y  
repetitivos, por la  
gran similitud de  
los movimientos



### *Cuarto movimiento*

Es sin duda el cuarto movimiento un alarde del virtuosismo compositivo guitarrístico de Domeniconi y además interpretativo, ya que presenta cierto grado de dificultad, del cual hablaremos más en el análisis técnico interpretativo. Menciono lo anterior, ya que al analizar este último movimiento de Koyunbaba, inevitablemente pienso y escucho la pieza la vez que pasa una película virtual en mi mente como si la estuviera tocando. Podría atribuir esto al descubrimiento de la destreza, de que el mismo Domeniconi dota al intérprete, es decir tocar la pieza, como si estuviéramos en medio de las profundidades de un océano de notas, en donde la rapidez es rápidamente sustituida por el canto lánguido y melancólico que ahí tiene lugar. Pero enfocándonos otra vez en la partitura, podemos decir que es una imitación de los temas anteriores, por acentuación que a la vez surge como otra nueva idea totalmente fresca, pero que no se separa en ningún momento de la obra como un todo. No solamente por su tempo presto (o prestísimo si es así el gusto o la habilidad del intérprete) sino por su mística melodía interna, este movimiento bien podría haber sido una pieza aislada. Comienza con un tema que se va intercalando de una manera repetitiva a lo largo de toda la pieza, sirviendo como conexión entre las múltiples variaciones. Nos presenta también una progresión descendente muy interesante dentro la escala menor de d, que también es una de las articulaciones principales de este segmento de Koyunbaba. Fig 14.

Fig. 14

*Ragunbaba, Carlo Domeniconi* 15

**IV**

Presto

Notas del canto, dentro del arpeggio. Por la velocidad a la que es tocado la imagen auditiva de arpeggio ostinato se transforma en melodía pura, como si fuera un canto monofónico

Tema inicial, “conector” entre todas las subsiguientes variaciones del movimiento.

Aunque el ostinato pedal de los graves y la voces intermedias, también llevan un canto repetitivo, la atención auditiva va más orientada al canto de las notas agudas y éste se transforma en un gran soporte armónico rítmico.

Las variaciones se van concatenando y enlazando, como ya lo expusimos por medio del primer tema conector, después de dos variaciones aparece, la segunda “articulación” de la pieza que es la escala descendente en progresión.

Fig 15.

Fig.15

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. In both systems, the treble clef staff contains a melodic line with several notes circled in red. The bass clef staff contains a bass line with fingerings and dynamics. The first system has a treble clef staff with notes circled in red and a bass clef staff with fingerings (1, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 0, p) and dynamics (p). The second system has a treble clef staff with notes circled in red and a bass clef staff with fingerings (0, 4, 2, 2, 1, 1, 0, p) and dynamics (p). There are arrows pointing from the red circles to a text box on the right.

Segunda articulación fundamental en la estructura del cuarto movimiento ,pues va conectando los siguientes temas variados

Las siguientes variaciones llevan una estructura totalmente análoga, con respecto a los arpeggios anteriores, pero conducen la melodía por registros más agudos, además se repiten para dejar más asentado su paso por la pieza, como si ésta tuviera un carácter de repetición “ad infinitum”, solo por las articulaciones conectoras ya mencionadas podemos descansar de esa idea, ya que éstas frenan esa intención en las variaciones. Fig. 16

Fig. 16

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems of staves. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a repetitive rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line contains melodic phrases with various ornaments and dynamics. Annotations include:

- Red ovals highlighting specific melodic phrases in the vocal line across all systems.
- A blue oval highlighting a phrase in the piano accompaniment of the second system.
- A green oval highlighting a dynamic marking in the piano part of the third system.
- Arrows pointing from text boxes to these highlighted areas.

El canto se dirige hacia los registros agudos, en movimientos cíclicos ascendentes y descendentes con repeticiones.

Dibujo casi idéntico del pedal ostinato, en la voz intermedia y grave.

Repeticiones indicando dirigirse hacia los puntos conectores ya descritos.

Antes de llegar a la coda que es precisamente el principio y final del primer movimiento, nos encontramos, con un punto climático, de armónicos rítmicos y agresivos con repetición, que hace hincapié en el carácter popular y minimalista de la obra, como lo es la música turca, o por lo menos el tipo de folklor que abordó el maestro Domeniconi en Koyunbaba. Fig. 17 y 18.

Fig. 17

*Koyunbaba, Carlo Domeniconi* 19

The musical score consists of four systems of music. Each system has a treble clef and a 7/8 time signature. The first system includes markings for 'atm. 7' and 'rasgueado'. The second system has a '2' marking. The third system has an 'atm. 5' marking. The fourth system has 'c. s.' markings. Red ovals highlight specific rhythmic patterns in the first three systems. A green oval highlights a section in the fourth system. Arrows point from these ovals to explanatory text boxes.

Sección, climática de armónicos; Una parte agresiva pero a la vez dulce y que estructuralmente, podría interpretarse como un puente de reposo, que resuelve a la reexposición y posteriormente coda final.

Nuevamente a los temas conectores

Fig. 18

Segundo tema del primer movimiento.

Respuesta del segundo tema del primer movimiento.

Juego con el tema del primer movimiento.

Coda final de la obra, elaborada intercalando temas del primer movimiento.

Tema idéntico al principio y final del primer movimiento, dejando claro el carácter minimalista de la obra.

#### 4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

En esta bella obra del maestro Carlo Domeniconi, la emulación de la guitarra turca se hace presente, y denota toda la influencia que esta música inspiró al autor. Aparentemente compleja en su aspecto técnico, diría yo que más bien es una obra donde he tenido que destacar los aspectos interpretativos por encima de las digitaciones. Al principio como toda obra, la he abordado con toda cautela, puesto que las peticiones de digitación son muy diferentes a todo el material abordado anteriormente (aunque debo aceptar que la similitud técnica, se basa más bien en el estilo técnico personal) por lo que Además de seguir las anotaciones de la partitura, he tenido que realizar adecuaciones a mi manera de tocar.

##### I

Este movimiento de una cadencia bella y espectacular, debido esto también a la afinación especial de la guitarra (re menor, ya comentado en el análisis estructural) requiere a mi parecer, de un tratamiento en la digitación delicado pero con mucha expresión y profundidad, tratando también de redondear el sonido sin caer en excesos estilísticos academicistas, pues no hay que olvidar que es una obra que evoca los timbres de otro instrumento: la guitarra turca, la cual tiene un timbre muy pero muy metálico. El fraseo de los temas trato de ejecutarlo de una manera fluida sin grandes pausas y calderones, pero si moviendo el tempo con discreción agógica. Intento dar prioridad a las resonancias y a los colores, para darle un carácter místico a la obra, pues Koyunbaba hace referencia también a un lugar mágico. Los momentos climáticos y de temas en repetición, los vario con timbres distintos y en ocasiones con ligeros rubatos.

##### II

En este movimiento la digitación para los arpeggios la manejo con anular, medio índice y descansando el pulgar para después usarlo en ataque con bajos y notas repetidas en tercera cuerda. Los timbres son jugados de metálico a suave pero con profundidad.

Destaco las melodías principales de la primera cuerda, apoyando con anular y algunas veces según el temperamento exagero ese apoyado para darle un carácter más dramático y expresivo a las frases; creo que Koyunbaba, es una obra que se presta para eso todo el tiempo para una improvisación interactiva

con el ambiente humano, espacial y temporal, de hecho, Domeniconi, concibió esta obra primero como mera improvisación, para darle forma posteriormente.

### III

Las cadencias en los arpeggios se hacen presentes otra vez y esto me da la oportunidad de aprovechar los recursos técnicos dinámicos y agógicos, de una forma natural, relajada y expresiva. Me parece que utiliza menos apoyados sólo hasta el final que más bien son arpeggios simultáneos de acordes climáticos. La digitación que sugiere Domeniconi para la mano derecha (en mi caso como guitarrista diestro) es precisa y muy cómoda, destacando aquí un lenguaje guitarrístico claro, expresivo y cómodo para su interpretación. Como lo he dicho anteriormente, esta obra, fetichizada por algunos, como “difícil” sería más bien catalogada a mi parecer como lo contrario, pues su sencillez consiste en un estudio cuidadoso de todas sus partes siempre imprimiéndole el carácter libre, que hará relajada su interpretación de una forma más que natural. Espero que estos humildes consejos ayuden a los intérpretes que se den el gusto de tocar Koyunbaba.

### IV

La figueta (técnica de pulsación basada en pulgar e índice o bien medio de una manera constante en movimientos más bien rápidos) es el centro de atención en cuanto a digitación se refiere este movimiento. A la más pura influencia turca, Domeniconi, sobrepasa estilos e influencias y crea esta pieza, que ya se ha vuelto un clásico de todos los tiempos en el mundo de la guitarra. Aunque pareciera de primera impresión, que la velocidad es el factor más importante para lograr una interpretación digna de este último Presto, a mi manera de ver no es así. Creo que la velocidad es un factor aleatorio que se da de una forma natural y lo más trascendente es hablar el lenguaje de Domeniconi, un lenguaje expresivo y esotérico hasta cierto punto, pues el movimiento constante de la figueta llega a hipnotizarnos después de un rato de estudiar la pieza. Habría que manejar cierta relajación o meditación “secreta”, durante su interpretación, pues sin darnos cuenta el presto de Koyunbaba, nos llevará a ese lugar mágico del viejo pastor de ovejas y no por su velocidad sino por su luz. Tal vez volemos espiritualmente en lugar de simplemente mover los dedos a todo lo que dan.



# *Chicuace Mecatl*

2006-



## *Mecahuehuetl inic Mihqui*

*(Guitarra para nuestros muertos)*



## **5. Cuarteto Chicuace Mecatl**

**(2006-)**

### **Mecahuehuetl inic Mihqui**

**(Guitarra para nuestros muertos)**

#### **5.1. Contexto histórico**

En este atribulado México que vivimos actualmente, con problemas de todo tipo, con elecciones fraudulentas y una de las etapas más violentas que se han vivido en este principio de siglo, las actividades culturales y artísticas se ven gravemente disminuidas por la falta de atención y presupuesto por parte del estado. Aún así, el trabajo esforzado de artistas de varias disciplinas sigue siendo de vital importancia para el desarrollo de la sociedad mexicana actual. Es precisamente en este contexto sin duda complicado, que el trabajo del músico mexicano, tiene dos vertientes: la primera sería la de entregar su arte y su esfuerzo creativo al servicio del estado con todo lo que esto conlleva y viéndose reducido en su aspecto ideológico y por lo tanto artístico, haciendo obras que vayan destinadas a enaltecer los aparatos de manipulación y de comunicación masiva. Por otro lado la segunda opción sería la del artista independiente que con sus propios medios y encontrándose gravemente disminuido en el aspecto económico pero favorecido por la libertad de crear y recrear con el reflejo directo de la sociedad donde se desenvuelve – ya que no tiene que rendir “cuentas” al aparato cultural en el poder- tiene la posibilidad de hacer música pensante con una búsqueda y un mensaje, que no sólo sirva para llenar las arcas de la comercialización y la cultura de masas.

El siglo XXI, plantea todo un reto en cuanto a creación musical nos referimos no sólo en nuestro país, sino que a partir del fenómeno socioeconómico político de la globalización, el camino es escabroso más no imposible. Nuevas corrientes y manifestaciones alternativas, surgen día con día, no solamente en los centros de enseñanza musical, sino en los barrios y suburbios. De hecho la crisis acentúa la creación, al no haber otra alternativa de crecimiento, la gente toma la opción de la música, como medio de expresión legítimo, ante una sociedad desensibilizada y minimizada. Los intentos de cambios democráticos

por parte de grupos vanguardistas que reivindican la justicia, la libertad y los derechos humanos, son contundentes en estas nuevas corrientes de expresión, que si bien son variadas en cuanto a estilos y formas, también encuentran un hilo conductor y de identificación, lo cual vuelve más rica su propuesta.

Hay mucho que hacer todavía, pero optar por el convencimiento de una nueva era donde se rescate tanto la ecología, como la justicia social así como una sociedad más igualitaria, son los puntos clave para un trabajo musical en este entorno de nuestra atribulada historia actual mexicana y mundial.

## 5.2 Aspectos biográficos

El cuarteto se formó a principios del 2006 . El nombre del cuarteto Chicuace Mecatl , en náhuatl significa, *chicuace: seis y mecatl: cuerads.*

El cuarteto está integrado por: Ricardo Padilla Moncayo, José Luis Lomán Adata, Ricardo Salgado Andrade y Mauricio Pineda Curiel; todos egresados de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

La historia de Chicuace Mecatl se remonta al año 2004, cuando se formó la primera orquesta de guitarras formal en la Escuela Nacional de Música, la cual fue comandada, por el pianista Néstor Castañeda y León (¿- 2010) quien desde un principio incitó a tod@s l@s guitarrist@s que conformaban la orquesta a formar también pequeños ensambles, que fueran como réplicas miniatura de ésta con cada una de las secciones de las guitarras, con la finalidad de que se reforzara el gran ensamble final.

Fue así pues, gracias a esa gran formación que nos dio la oportunidad de experimentar con el maestro Néstor, como nace Chicuace Mecatl. Las actividades como cuarteto, se acrecentaron, por lo que se tomó la decisión de abandonar a la orquesta a finales del año 2005, para dedicarnos más al trabajo propio. En un principio adoptamos obras que ya tocábamos en la orquesta, como el cuarteto de Telleman o el percusion de Gerardo Taméz, mismos que grabamos en el primer cd que produjimos con el sello discográfico independiente Tlaxcalli Records. Posteriormente, Chicuace Mecatl realiza giras nacionales

y una internacional a Valencia del estado español, participando ahí también en el concurso de ensambles de la Ollería, quedando como semifinalistas al lado de los mejores ensambles de guitarra de Italia y Alemania.

Chicuace Mecatl continuó con su trabajo, de llevar la música de cámara de guitarra a todos los rincones posibles, no importando que no fuera una sala de conciertos, por ello su estilo se ha hecho más variado. En 2009 graban su segundo cd titulado Xantollo ( primer movimiento de la obra presentada en este programa) y en el recrean la cosmogonía cultural mexicana por medio de la cultura guitarrística mexicana.

Actualmente Chicuace Mecatl, prepara otra gira internacional en 2011 y más trabajo nacional en festivales culturales en todo el país, así como el impulso de talleres con jóvenes intérpretes y creadores guitarristas.

Paralelamente cada integrante realiza diferentes actividades ya sea como solista o también dentro de diferentes agrupaciones musicales.

## **Propuesta**

Difundir las obras y transcripciones para cuarteto de guitarras. Dar un concepto diferente de lo que es la música de cámara, así dentro de su programa interpretan música mexicana, música latinoamericana y música europea de distintas épocas, como música barroca hasta música del siglo XX.

Que el público se sienta identificado y que tenga un acercamiento con los diferentes géneros musicales, así como también tenga la oportunidad de escuchar la música de compositores contemporáneos y poco conocidos.

## **5.3 Análisis de la obra**

### Sonatina en tres movimientos para cuarteto de guitarras

La idea de componer una obra que no solamente reivindique nuestra cultura, sino que la ponga en práctica desde cualquier ámbito en este caso la música, no era un reto, sino una necesidad. Si bien el origen de la guitarra, es de alguna manera más del mundo occidental, de este lado del planeta la hemos hecho nuestra y en el caso particular: mexicana. Pues con esos antecedentes y sintiendo el imperioso afán por decirnos a nosotros mismos quienes somos y de donde venimos, surge Mecahuehuetl Inic Mihqui, cumpliendo a la vez la función de integración cultural y cosmogónica con la muerte y con todos los seres que ya han partido, dicho más formalmente Mecahuehuetl, es un homenaje musical, y no un solemne réquiem post mortem.

### **5.3.1 Comentarios generales de la obra**

En nuestra cultura Mexica Anahuca, nuestros ancestros nos han enseñado a jugar con la muerte, a reírnos con ella a verla como proceso natural de nuestra vida terrenal, en ese momento empezamos a jugar con nuestras guitarras y a crear una comunicación más que necrofílica, humana y puente esencial comunicante con el espíritu. Los recursos, son variados y retomamos tanto formas mexicas como universales. Rítmicamente, transformamos a nuestras guitarras en los ancestrales huehuetls de los abuelos y los teponazhtles de las abuelas; las melodías presentadas son reproducciones inconcientes de nuestra experiencia musical en todo momento, sin formalismos o marcadas influencias. Las armonías se entretajan de formas idiomáticas que parten de la improvisación y ese “juego” en el cual nos divertimos creando como guitarristas en un cuarteto de cámara. Ha sido pues toda una experiencia jugar creando o crear juegos guitarrísticos mexicas para dar vida a Mecahuehuetl, sonatina en tres movimientos: Xantollo, Mictlan y Zempaxochitl. La festividad es celebrada en las huastecas, donde los vivos conviven con los muertos y el

carnaval de seres ataviados y pintados con pinturas vegetales hechas a la vieja usanza. Es un día especial y no es un día, es un carnaval dedicado a nuestros muertos es el “Xantollo”. Ellas y ellos ya han partido, ya se han ido, no sabemos con certeza a donde, pero nuestros abuelos, nos hablaron de un lugar mágico, que nos ayudarían a cruzar el río de obscuridad los chichimes (perritos) para llegar hasta él, y ahí estaremos reunidos con todos ellos, tal vez como seres de luz, tlazokamate Omoteotl (gracias gran dualidad) hemos llegado al Mictlan. Las ofrendas se están elaborando con cariño y arte profundo de la belleza popular, la Nonatzin Tlali (Madre tierra) nos da sus frutos, sus calabazas y sus camotes y sus flores, bellas flores anaranjadas sus Zempaxochimes, Zempaxochitl en singular, para adornar los altares donde se sentarán a comer con nosotros y nos recordarán, que como ellas y ellos un día habremos de despertar del sueño de nuestra vida terrenal y volar dejando aquí al menos nuestros cantos y las flores de Zempaxochitl, como nos lo contó el querido rey poeta Nezahualcóyotl.

Ese es el viaje que proyecta Mecahuehuetl Inic Mihqui, un viaje al que todos, sin importar clases sociales ni razas ni cultos estamos invitadas e invitados y nuestros navíos son las guitarras o mecahuehuetls (tambores con cuerdas) que llevarán a nuestros espíritus virtualmente a ese estadio que será permanente sin que nosotros sepamos cuando llegue el momento o la fecha exacta.

### 5.3.2 Análisis estructural

#### *I Xantollo*

La pieza comienza con acordes aumentados, posicionando las guitarras en planos multisonoros, en un diálogo de timbres y politonalidades. El tempo es moderado y la introducción va formando el ámbito en el que se desenvolverá el movimiento. Los temas que se presentan son variados no se entienda propiamente variaciones, puesto que son contrastantes unos de otros y nos van recreando una atmósfera universal y mística. La tonalidad es politonal en un principio y después comienza un tema sustentado por los demás temas de las guitarras en arpeggios y en acordes ritmados. El tema melódico que se presenta por primera vez da un aspecto claro de bitonalidad, pues los acordes que lo acompañan son acordes aumentados con falsa relación de octava, C#, B,A y V de A, mientras que esta melodía está dentro de la tonalidad de D, veamos la Fig. 1 y la Fig. 2:

Fig. 1

**Sonatina**

Chicuaace mrcatl

Acordes contrastantes sin una tonalidad definida, presentan una introducción De tensión armónica, con una clave rítmica como de son.

Fig. 2

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 19 and the second at measure 27. Each system contains four staves: a vocal line (top), a guitar line (second), a guitar line (third), and a guitar line (bottom). The score is annotated with colored ovals and arrows pointing to text boxes. Yellow ovals highlight the vocal line and the top guitar line in both systems. Green ovals highlight the second guitar line in both systems. Red ovals highlight the third and bottom guitar lines in both systems. Blue ovals highlight the third guitar line in the second system. Arrows point from these annotations to text boxes explaining the musical choices.

Continúa el arpeggio introductorio, con acordes aumentados, pero ahora en función más armónica.

Melodía en D, que crea un ambiente bitonal, pero a la vez, muy cantable.

La guitarra tres mantiene un vínculo armónico más estrecho con la cuarta guitarra que lleva el tema melódico. Se presenta en un modo homónimo (d).

La guitarra 1 hace una función de voces intermedias, también más apegadas a la línea melódica de la guitarra 4. También está en modo homónimo.



Continúa el movimiento después de la presentación de los principales temas arpegiados y melódico, con un cambio radical y un puente primero de reposo y luego cromático en descenso por E, acompañado de adornos melódicos, que derivará en un desarrollo monotemático, basado en E pero con intervenciones de las otras tres guitarras, que anuncian un descenso en escala modal eólica en e, como intermedio y pasar a la parte climática otra vez con rasgueos aumentados y un pedal ostinato, para continuar con un rompimiento que tiene como prelude a un bajo de son y un tumbao en a, reafirmando el carácter pluricultural de la obra. Fig. 3 y Fig. 4 y Fig. 5

Fig. 3

The musical score for Fig. 3 consists of three staves. The first staff (treble clef) shows a melodic line with a chromatic descent. The second staff (treble clef) shows a rhythmic pattern that imitates the fourth staff. The third staff (treble clef) shows a progression with a vocal-like quality. The score is annotated with three text boxes: 'La guitarra 2 empieza a imitar a la 4 en un dibujo arpegiado en c#' (pointing to the second staff), 'Progresión con voz intermedia en la guitarra 3' (pointing to the third staff), and 'Cambio súbito, la melodía había cesado y continuaba una reminiscencia de los arpeggios, cuando surge esta siguiente idea, con el descenso cromático por E.' (pointing to the first staff).

Cambio súbito, la melodía había cesado y continuaba una reminiscencia de los arpeggios, cuando surge esta siguiente idea, con el descenso cromático por E.

La guitarra 2 empieza a imitar a la 4 en un dibujo arpegiado en c#

Progresión con voz intermedia en la guitarra 3

Fig. 4

Guitarra 1 y 2  
concluyendo el  
descenso hacia  
E.

5

Musical notation for measures 62-66. Measure 62 features a melodic line in the first staff circled in green. Measures 63-66 show a descending melodic line in the fourth staff circled in red, with triplets and accents. A 'gliss.' marking is present above measure 65.

El  
descenso  
culmina en  
un ostinato  
en E con  
acentos y  
síncopas de  
armónicos.

Musical notation for measures 67-70. Measure 67 features a chordal accompaniment in the second staff circled in yellow. Measures 68-70 show a rhythmic ostinato in the fourth staff circled in blue, with triplets and accents. A 'gliss.' marking is present above measure 69.

Guitarra 2  
con  
adornos  
sincopados  
disonantes.

Musical notation for measures 71-75. Measure 71 features a chordal accompaniment in the second staff circled in yellow. Measures 72-75 show a rhythmic ostinato in the fourth staff circled in blue, with triplets and accents. A 'gliss.' marking is present above measure 73.

Adornos de la  
guitarra 3 en trinos  
esporádicos, que  
mantienen un  
diálogo permanente  
con la guitarra base.

Fig. 5

Concluye el descenso modal en contrapunto de primera especie como un tuti

Después del ostinato en E, llegamos a éste descenso contrapuntístico de primera especie en forma modal como intermedio, para continuar con el desarrollo del ostinato pero ahora con acordes disonantes aumentados en acentos de tresillo de octavos, esto concluirá a la conexión abrupta con un son, que será anunciado por un bajo sincopado de la guitarra 4 y un tumbao en la 1.

La presentación del son que es el siguiente tema es súbita y tiene como articulación vinculante al tema anterior el diminuendo del ostinato en E de tresillos. Fig. 7. La inclusión del son es revestida con percusiones de las cajas acústicas de las guitarras 2 y 3, mientras que guitarra 1 y 4 respectivamente hacen el tumbao y el bajo en a.

Fig. 7

109

Golpe sobre la tapa

Tumbao de guitarra 1 sincopado con todo el estilo del son cubano.

Y ¡viene el ritmo! con las percusiones a manera de ensamble latino de las cajas acústicas de guitarra 2 y posteriormente de 3, emulando congas bongos y clave.

Cambio súbito al son después del diminuendo del ostinato, con la presentación del bajo en a en guitarra 4.

A manera de coda con “fadeout” (término que se utiliza en los estudios de grabación para bajar progresivamente el volumen al final de una mezcla) se presenta después del son también en un cambio súbito un tema con reminiscencias árabes, con una escala que dibuja la melodía y un ostinato en las notas agudas de guitarra 1, mientras que 2 hace un contrapunto al ostinato de 1 y 3 ejecuta un bajo metálico en pizzicato que podría asemejar el riff de una pieza hardcore. Este último pasaje es el prelude para los siguientes dos movimientos, donde se entrecruzan y fusionan diversos estilos con una estructura más definida, dejando atrás los cambios abruptos de que es dotado Xantollo. Fig. 8

Fig. 8

10

128

Musical score for measures 10-128. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two guitar staves (Guitar 1 and Guitar 2). The Soprano staff has a blue oval around it. The Alto staff has a red oval around it. The Guitar 1 staff has a blue oval around it. The Guitar 2 staff has a red oval around it. Arrows point from the text boxes to these ovals.

Tema en oposición contrapuntística a la melodía de guit. 4, también con influencia árabe.

Dibujo de guitarra dos con ornamentos cromáticos en a.

130

Musical score for measures 130-180. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two guitar staves (Guitar 1 and Guitar 2). The Soprano staff has a blue oval around it. The Alto staff has a yellow oval around it. The Guitar 1 staff has a blue oval around it. The Guitar 2 staff has a red oval around it. Arrows point from the text boxes to these ovals.

Dibujo melódico de la guitarra 4 con una escala árabe, con semitono y segunda aumentada. En la tonalidad de a.

Figura en bajos ostinatos pizzicatos, Dando soporte rítmico y armónico.

132

Musical score for measures 132-180. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two guitar staves (Guitar 1 and Guitar 2). The Soprano staff has a blue oval around it. The Alto staff has a green oval around it. The Guitar 1 staff has a green oval around it. The Guitar 2 staff has a red oval around it. Arrows point from the text boxes to these ovals.

## II Mictlan

El movimiento comienza con guitarra 2 como solista, con un tema estructurado sobre acordes disminuidos de tensión sobre la tonalidad de a. A pesar de su claro estilo atonal, se puede apreciar una melodía perfectamente cantable y conexiones de progresiones que dan agilidad rítmica y armónica, sin dejar de lado su intención de describir el estado de transformación hacia una vida nueva en el Mictlan, que repito crea un estado de tensión al rechazar momentáneamente la muerte. De esta subjetiva explicación podemos partir para encontrarnos después como el Mictlan se transforma en calma y otra vez cíclicamente comienza una nueva transformación en la repetición. Fig. 9

Fig. 9

**Mecahuehuetl inic Micqui**  
SONATINA  
II Mictlán  
Chicuace me  
José Luis Lomán (1978)

Tema solista de presentación disonante pero muy cantable en a.

La guitarra 3 se une a la conclusión del tema solista al final, en contrapunto de primera especie

El hilo conductor del movimiento es un ostinato de la guitarra 1 que en tonalidad de a, juega con la 5ª. Bemol, la guitarra 4 hace una secuencia armónica cíclica que reivindica el carácter disonante de la obra, mientras que guitarra 2 y 3 se encargan de dibujos melódicos en contrapunto. Este gran desarrollo culmina en un estado de transición y reposo con ritenuto por parte de la guitarra 4, para dar paso a un pasaje relajado (que ya había

mencionado como de aceptación) para continuar otra vez con un puente en E que dará paso a la reprise y coda final. Fig. 10. El tempo de la pieza es ligeramente más movido que el el anterior movimiento, en sus cualidades rítmicas, se mueve con dibujos rápidos de dieciseisavos, dándole un carácter sorpresivo y dramático.

Fig. 10

Ostinato rítmico melódico de guit. 1, con bordado en 5ª. Bemol.

Sustento armónico rítmico de guitarra 4, con sendos movimientos súbitos de dieciseisavos.

Contrapunto de guitarra 2 y 3 al unísono imprimiéndole fuerza a la melodía

El tema relajado como un puente va a cargo de la guitarra 1 que anteriormente llevaba el ostinato. Es de apreciarse, como las mismas partes de cada guitarra son contrastantes en

ellas mismas no solamente con respecto a las demás, esto nos da una variedad tímbrica y posibilidades de interpretación, que estarían más alejadas si las guitarras se estereotiparan, como por ejemplo en guitarra de acompañamiento o melódica.

La parte de puente solista en guitarra 1 es un claro estado de reposo para conectar con un nuevo tema de suspensión en E y después la reprise. Fig. 11

Fig. 11

The image shows a musical score for three guitars. The first staff (Guitar 1) is circled in red and contains a melodic line starting at measure 76. The second and third staves (Guitars 2 and 3) are circled in blue and contain rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings: *p* (piano) for the accompaniment and *f* (forte) for the bass line. Two text boxes with arrows provide annotations: one pointing to the red circle and another pointing to the blue circle.

Puente solista de reposo en a, conexión intermedia para la repetición.

Respuesta de puente, con melodía en bajos y voz intermedia, mientras que guitarra 2 y 3 hacen bordados a manera de sustentación rítmico armónica.

El movimiento termina con la repetición desde el daccapo, así que otra vez escuchamos la guitarra solista, dejando claro el sentido cíclico de la existencia.



Fig. 12. De una forma figurada el Mictlan, podría describirse como círculo inevitable de vida y muerte conectados y eternizados, es por eso que la idea podría nunca terminar, lo cual se queda en el subconsciente, pues pareciera que este movimiento se siguiera escuchando en el siguiente y aún terminada la obra, claro que todo esto es una visión bien subjetiva y no pretende alterara en lo más mínimo la apreciación del ser que la escucha.

Fig. 12

Fig. 12

The image shows a musical score for a piece titled 'El Mictlan'. The score is written for four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 97. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The second ending is circled in red and includes the instruction 'D.C. al fine' and 'rall.'. An arrow points from the bottom of the red circle to a text box containing the text 'El Mictlan cumpliendo su ciclo.'

### *III Zempaxochitl*

Cuentan que la flor de muerto que solo se da en el mes de noviembre es como una plaga que se abre paso en la tierra y por eso debe ser cosechada con prontitud para cuidar los demás cultivos. Así este movimiento empieza tan

sutil, pero a la vez con una fuerza de la naturaleza

indescriptible...Fundamentado en tonalidad de A, tenemos como prelude el llamado a los cuatro vientos de los atecocolis, que es representado por glisandos en las guitarras. Fig. 13.

Estos glisandos o llamados de caracol conectan inmediatamente con la danza a Tezcatlipoca, el señor de los espejos humeantes, que será ataviado entre flores de zempaxochitl que en un principio serán de una sutileza casi imperceptible. Fig. 14

Fig. 14

Llamado a los cuatro vientos de los atecocollis: Nahui hollín.

### Mecahuehuetl inic Mihqui Sonatina III Zempaxochitl

Tempo ♩ 67

Atecocollis

Chicuaace Mecatl

Huehuetls y teponaxtlis

UNA SOBRE CUERDA 6

GOLPE SOBRE CAJA CON PALMA

GOLPE EN COTILLA

GOLPE SONORO TAMBORA

7

9

Danza a Tezcatlipoca, señor de los espejos humeantes esperando ser ataviado con flores de zempaxochitl.

Cuando empieza a surgir el arpeggio en A surge también una melodía y una contramelodía, que representarían el nacimiento de las flores en la madre tierra y que poco a poco van llenando el paisaje de su color naranja. Fig. 15

Fig. 15

Melodía representando a las zempaxochime poblando la madre tierra

Arpegio como base melódica, representaría la tierra donde las flores van germinando.

Flores más alejadas de la vista del paisaje en la contramelodía y por ende no menos importantes.

Base rítmica sustentado a la melodía y dando fuerza con una percusión simultánea en los tiempos 2 y 4 (doblado el compás) en la caja de la guitarra 4, representando al señor Huehuetotl, o señor de los tambores.

Cuando las flores han nacido tenemos el periodo de crecimiento y después de abundancia, como describiendo el ciclo de nuestra madre tierra. En el período de crecimiento tenemos un tema en piano con armónicos que se va definiendo hasta llegar al impetuoso desarrollo final, donde dos guitarras, solean a contrapunto en terceras de primera especie y las otras dos, hacen un sustento rítmico y armónico con percusiones y bajo Fig. 16 y 17.

Fig. 16

The image shows a musical score for guitar, divided into two systems (measures 37 and 38). The score is annotated with several text boxes and colored lines:

- Top system (measures 37):**
  - Green oval:** Encloses the first staff, with an annotation: "Este arpeggio saturado, representaría a las zempaxochitl expandiéndose ya de una manera tajante sobre la madre tierra." (This saturated arpeggio would represent the zempaxochitl expanding in a sharp manner over the mother earth.)
  - Blue oval:** Encloses the second and third staves, with an annotation: "Dibujos de guitarra 2 expresan a la tierra acomodándose a los diseños del zempaxochitl" (Guitar drawings 2 express the earth adjusting to the designs of the zempaxochitl).
  - Red oval:** Encloses the fourth staff, which features a complex rhythmic pattern with many notes.
- Bottom system (measures 38):**
  - Yellow oval:** Encloses the first three staves, with an annotation: "Puente piano con armónicos representando el crecimiento del zempaxochitl" (Piano bridge with harmonics representing the growth of the zempaxochitl).
  - Red oval:** Encloses the fourth staff, which has a rhythmic pattern with "pizz." (pizzicato) markings and "tr" (trills) markings.
  - Bottom annotation:** "Base rítmica en transformación. La percusión ha desaparecido, podría representar la parte humana en espera de la cosecha del zempaxochitl" (Rhythmic base in transformation. The percussion has disappeared, it could represent the human part waiting for the harvest of the zempaxochitl).
- Left annotation:** "Flores que empiezan a madurar, serían las más tempranas." (Flowers that begin to mature, would be the earliest.)

Fig. 17

The image shows a musical score for guitar 1 and 3, measures 66-68. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system (measures 66-67) has a blue oval around the first staff and yellow ovals around the second and third staves. The second system (measures 67-68) has a red oval around the first staff and yellow ovals around the second and third staves. The third system (measures 68-69) has a red oval around the first staff and yellow ovals around the second and third staves. There are also red ovals around the first staff of each system. Arrows point from text boxes to these ovals.

Parte climática con sustento rítmico armónico, representando la simbiosis y catarsis entre naturaleza y seres humanos.

Los zempaxochitls en su máxima expresión representados por las melodías contrapunteadas de guitarra 1 y 3.

El señor Huehuetotl, o señor de los tambores, ...percusiones en caja acústica de guitarra 2.

Al término de esa gran exposición encontramos un paro súbito con la percusión y el bajo para ir al daccapo, que sería a la vez la semicoda y una coda con rallentando final y un anexo conclusivo en un tutti. Fig. 18

83 **molto rall.** 15

El zempachochitl va muriendo y pronto cumplirá un nuevo ciclo.

Anexo final de la coda, en cierta forma, representa la fusión y condensación de la obra en un solo compás, haciendo alusión a los contrapuntos masivos de primera especie, y terminando en una cadencia de engaño en G 13.

## 5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

La obra propone de entrada una interpretación completamente libre, para esto habría que nutrirse de la música mexicana que llevamos en nuestras raíces. Bastaría dar un paseo por el zócalo capitalino un sábado o domingo y escuchar a los danzantes ataviados, maestros de las percusiones con huehuetls y ayakashtles, para regresar al lugar de ensayo y darles toda esa energía a mecahuehuetl.

Las cuatro guitarras podrían tener toques y timbres disímolos unas de otras y eso enriquecería aún más la obra. No se trata de llevar un tempo rígido y tecnicado sino por el contrario relajado y agógico. Las dinámicas pueden ser muy interactivas con el estado de ánimo de los integrantes del grupo o del público. No propone la obra inalterables criterios agógicos y dinámicos, más bien propone que los intérpretes exploren sus posibilidades técnicas interpretativas, para llegar a hacer su versión propia de mecahuehuetl. Los juegos contrapuntísticos entre las guitarras se llevan a cabo con técnicas variadas de digitación adaptándose al estilo personal de cada guitarrista. Las melodías que se ejecutan en varias de las líneas de las diferentes secciones, pueden ser tocadas de una manera cantada pero firme, pues se emula a instrumentos como flautas y ocarinas, claro que como ya se ha dicho, deja la obra la libertad de crear a los intérpretes.

Las percusiones, que se presentan y efectos sobre cuerdas y cajas acústicas de las guitarras, pueden también adaptarse en digitación y timbres al gusto, tratando de emular nuestros instrumentos mexicanos, como los huehuetl y los atecocolis (tambores y caracoles). La gran variedad de estilos que plantea por ejemplo Xantolli, da pie a soltar la imaginación y que cada quien aporte su ingenio al estilo que se presenta en cada sección, como en el caso del son y el final con la música árabe.

Mictlan, pide un poco más de precisión para lograr que el ensamble cause el objetivo de este movimiento que es el más ácido. La guitarra que lleva el ostinato propone un movimiento de dedos minimalista, hipnótico pero muy musical sin caer en un tecnicismo frío y sin expresión. Las melodías de las otras guitarras y el acompañamiento de una más, tendrán la libertad de su ejecutante para sacar el mayor provecho de la propuesta melódica y rítmica, así como también que se busque en ellas la claridad del fraseo, esto reiterando con la digitación y posibilidades propias.



En zempaxochitl, las percusiones primeras, podrían proponer un ritmo poderoso con las cuatro guitarras, pues emulan a los grandes huehuetl guerreros de los teyahucihuanis (guerreros mexicas), para esto se sugiere tocar en las cajas pero abarcando en cada ejecutante diferentes áreas y timbres.

La melodía contrapuntística dulce del primer tema y exposición propone una digitación ligada y fraseada muy cantada, para después entrar de lleno a la parte agresiva, con escalas de blues y rock, que piden de la ejecución precisión y gusto al tocarlas, por lo tanto la digitación podría estudiarse primero lento e ir gradualmente aumentando la velocidad, esto puede practicarse individual y grupalmente.

Todas las aportaciones que los grupos intérpretes hagan a Mecahuehuetl inic Mihqui, son bienvenidas tomando en cuenta, que esta obra fue concebida como una improvisación grupal lo que la vuelve más interactiva y participativa.

## Conclusiones

Después de este pequeño pero sincero análisis del programa, debo decir que mi éxito principal, ha sido el aprendizaje. Recuerdo cuando mi asesor el Dr. Felipe Ramírez Gil, me dijo: “me gusta lo que escribes sólo hace falta organizar tu trabajo”. Qué sabio ha sido, en decirme eso y esas palabras las recordaré siempre. Creo que en todo trabajo la organización y la investigación son primordiales, para comprender más a fondo algo. En mi caso: a mi instrumento, la Guitarra. Ahora creo que lo que tengo en conocimiento, es un poquito más claro y podría decir con seguridad, que mi hacer como profesional de la música y la guitarra, siempre tendrán como compromiso, analizar las obras que aborde ya sea como intérprete o como compositor. De esta manera pienso que puedo ofrecer, un arte mas libre pero a la vez más consciente, no solamente del arte por el arte mismo, sino de uno que esté vinculado totalmente con la sociedad donde me desenvuelvo y con una diversidad cultural, que no podemos dejar que se extinga avasallada en buena manera por el capitalismo voraz.

Si bien concluir una carrera de licenciatura en guitarra, para una gran cantidad de personas más interesadas en logros mercantiles, no es una gran proeza, creo que como universitario, debo valorar en todo momento, tanto mi paso por la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, como mis subsiguientes pasos en la gran y espectacular universidad de la vida. Para no desviarme de estas breves palabras conclusivas, quiero decir que la música como yo la concibo, tiene que ver en todo momento con el

hacer creativo y de búsqueda permanente. Como lo hizo nuestro querido Kantor Bach, cuando mencionaba: “Ad maiorem gloriam dei” ( a la mayor gloria de dios) siendo muy humilde y reconociendo aún él con su gran genialidad fuera de serie que su conocimiento estaba limitado como ser humano. La música es universal, Vasta e infinita; la música está en nosotros y en las guitarras, la música es descubrirse a sí mismo en una obra cuando la ejecutamos, la disfrutamos la percibimos. Todo estos puntos de vista personales, los expongo mas detalladamente en el anexo “Vibrando con la guitarra” que incluyo al final de este trabajo (referirse al índice).

El guitarrista bien podría ser reflejo inequívoco de que no solo los seres humanos en este planeta llamado tierra, sino todo ser vivo trae música, hace música y es música...vaya pues esta reflexión -a manera de conclusión del análisis a las notas al programa-, que un día dejaría mi padre el Profesor Froylán Salgado Álvarez en sus libretas Atlántida, en un libro que sin editarse, escribió día con día hasta el final de su vida terrenal:

“De las cosas que vemos y recolectamos a lo largo de nuestra existencia, sólo obtenemos pequeñas instantáneas de las mismas, por lo tanto el conocimiento del todo quedaría simplemente ignorado”.

Y agrego esta frase que tradujo mi Madre la Maestra María Andrade “Macuil Xochitl”, de la bella poesía de nuestro rey poeta Nezahualcóyotl:

“Acaso así he de irme, acaso así he de despertar del sueño?...sembremos al menos flores dejemos al menos cantos”...

Tlazokamate  
Mexica Tiahui

Mexico Tenochtitlan, septiembre de 2010

## Bibliografía

- Adolfo Salazar, *Juan Sebastián Bach*. Alinaza Editorial Madrid 1985
- Albert Schweitzer, *J.S.Bach, el músico poeta*. Ricordi Americana, Buenos Aires, CR: 1960.
- Alberto Basso. *Historia de la Música 6. La Época de Bach y de Haendel*. Turner Music. Génova 3 28004 Madrid.
- Atlas Cultural de México. Música.*, México: Grupo Editorial Planeta, 1988
- Colliers Enciclopedia*.P:F: CCollier & Son Corporation, Newyork Toronto. 1959. Volume 18
- Corazón Otero. *Manuel M.Ponce y la guitarra*. Edamex, México 1997
- Díaz Cervantes, Dolly R. de Díaz, *Ponce Genio de México*. Derechos reservados Reg. Num. 95106. 1998. Editorial Ujed. México.
- Eloy Cruz, *La casa de los once muertos*, Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela nacional de Música, México 1993,
- Emilio Díaz Cervantes, Dolly R. de Díaz, *Ponce Genio de México*. Drechos reservados Reg. Num. 95106. 1998. Editorial Ujed. México
- Hans t. David and Arthur Mendel. *The Bach Reader.. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*.W.W.Northon Company.Inc. New York. CopyRight 1945
- Jorge Barrón Corvera, *Manuel María Ponce. A bio-biography*, 2004, Greenwood Publishing Grupo
- José Luis Cornellas (1995). *Nueva historia de la Música*. Ediciones internacionales Universitarias. ISBN 84-87155-55-3.
- Malcolm Boyd, Bach, *The Master Musicians*. Oxford University Press, Copyright 2000, Printed in USA

Michael Stimpson, *The Guitar, A guide for students and teachers*. Oxford University Press, Copyright 1988. Oxford New York.

Miguel Ángel Angulo Cortés. *Notas al Programa*. Mayo 2005. ENM, UNAM. México D.F.

Nikolaus Harnonkourt, *Baroque Music today: Music as speech*. Rinhard G.Pauly, Ph.D. General Editor. Amadeus Press Portland Oregon. Copyright 1982.

Philipp Spitta. *Johann Sebastián Bach. His work and influence on the music of Germany*. Translated from the German by Clara bell and J. Fuller-Maitland. Novello & Co. London, Copyrit 1951 by Dover Publications

Ramón Macías Mora, “Las seis cuerdas de la guitarra”. Secretaría de cultura de Jalisco. ISBN 970-624-283-x. CR. 2001, México

Robert Donington. “The interpretation of early music”. New revised edition. Copyright 1989, W.W. Norton & Company. Newyork London.

Varios autores (2000). *Suplemento libros de la Vanguardia "Pasión por Bach"*, La Vanguardia.

# Anexo

## Vibrando con la guitarra. Interpretación y creación

Ricardo Salgado Andrade

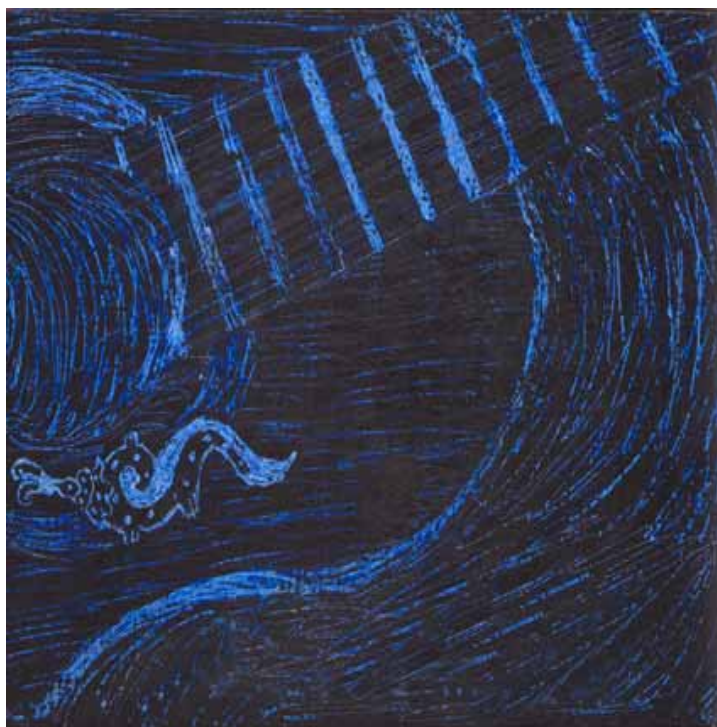


Ilustración: José Luis Lomán Adauta

## 1. ¿Por qué toco guitarra?

### 1.1 Razones generales

La música como legado universal no sólo de la humanidad, sino también de la naturaleza (pues la podemos escuchar en los sonidos de la flora, la fauna y el medio ambiente) es una de las artes más intrínsecamente ligadas con nuestra existencia. Cuando hablamos de la música, nos referimos a una cantidad de sonidos infinito e inagotable, tal vez la música sea parte misma del universo. De hecho, cobra fuerza la propuesta de algunos científicos que han especulado que el sonido del Big Bang comenzó como *un* intervalo majestuoso de tercera mayor que ha disminuido a través de los años hacia una melancólica tercera menor. Recientemente, los astrónomos afirman haber descubierto que un agujero negro ha estado emitiendo la nota re bemol en un registro bastante grave desde hace *alrededor* de 2 500 millones de años.<sup>1</sup>

Podríamos tener un buen número de teóricos en nuestra contra con estas suposiciones, pues las definiciones que se dan de la música se orientan, más bien, al sistema o sistemas de ordenamiento y clasificación tonal y rítmica en una cultura determinada. Más allá de todo eso que entendemos por “Música”, nos encontramos con la música que llevamos dentro, con la cual nacemos, nos reproducimos y morimos.

No va a ser este proyecto un análisis de la formas ocultas musicales, ni mucho menos pretendo encontrar el hilo negro, pues en el momento que habláramos de la zona cerebral, comprobada científicamente, para las actividades musicales,

---

<sup>1</sup> Ángel Calcines, “La música, el infinito y Leo Brouwer”, *Opus Habana*, noviembre de 2007.



entonces tendría que haber abordado este humilde y breve proyecto sobre la interpretación y la creación en la guitarra, desde otro punto de vista. No, el cometido de este estudio no es averiguar los misterios de la música, que son muchos, y dudo que aun con la vertiginosa ciencia que vivimos hoy día pueda ser revelado siquiera una infinitesimal parte de lo que es la música y su significado.

Como decía anteriormente, una definición teórica de la música sería: “el ordenamiento y clasificación tonal, armónica y rítmica de una cultura determinada”. Inevitablemente una definición de este calibre, nos deja un vacío existencial y espiritual, pues siempre hemos vivido con música, entonces nos preguntamos: “¿donde está el sentido estético y artístico?... Pues precisamente ahí, en el punto donde las explicaciones e investigaciones naufragan, en la emoción que nos provoca escuchar música. El hombre desde tiempos inmemoriales ha intentado reproducir sonidos y manifestar emociones, con su voz y su cuerpo y después inventa instrumentos rudimentarios, que eran más bien su interacción con lo que tenía alrededor, piedras, madera, agua, fuego, viento, etc.

Conforme va avanzando la historia esos instrumentos se vuelven más complejos y sofisticados, pues el lenguaje musical humano aumenta. La necesidad de comunicación con lo divino, con lo intangible, lleva a la humanidad a explorar los sonidos y sigue creando artefactos que reproduzcan esos sonidos. Crea instrumentos percusivos, de viento e instrumentos cordófonos. “Hablar de los antecedentes de la guitarra, es hablar de los cordófonos y en especial del laúd, ya que tal instrumento se inscribe en la historia del arte sonoro occidental como el cordófono más importante de cuantos precedieron a la guitarra, tanto en el ámbito de la música popular como en el de la académica, aunque sufriendo algunas

modificaciones en su construcción con el paso del tiempo”.<sup>2</sup> Dentro de este grupo nos encontramos a la guitarra, pero para llegar a ella tenemos una gran cantidad de antecesores, que hasta nuestros días siguen siendo contruidos por lauderos especializados y tocados por ejecutantes de diversos tipos de Música. Las cuerdas, cuerpos vibrantes, que al ser estirados y tensados, producen autónomamente tonos, por moléculas de aire que desplazan y chocan entre sí. Sí maravillosamente esos cuerpos vibrantes son puestos por los ancestrales lauderos en receptores acústicos de diferentes materiales, incluso conchas de animales como tortugas y armadillos, después se prefirió la madera para lograr este objetivo, construyendo las primeras cajas acústicas encontradas en ancestrales sitars .

Pecaría de cronista pragmático al decir que la guitarra estaba en proceso embrionario, pues esos instrumentos antecesores, o más bien representantes de una familia y una cultura musical siguen estando vigentes. Por el contrario, la guitarra es un instrumento más en la construcción humana que sigue enriqueciendo la creación y la interpretación musical, pero no por esto es el instrumento más avanzado de una familia de cuerdas, aunque sí en buena manera actualmente se le ha dado mucha prioridad con respecto a otros. Esto no debería verse negativamente, tomando en cuenta la necesidad primaria de la expresión, creación e interpretación musical, sin desdeñar y por el contrario, revalorar a otros instrumentos que enriquecerían el camino de la guitarra eternamente y el suyo propio.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. Miguel Ángel Angulo, Notas al Programa, Escuela Nacional de Música UNAM, México D.F. 2005, p.1

<sup>3</sup> “No pretendo que desde alrededor de 1500 a la fecha un solo instrumento haya sufrido una serie de cambios para convertirse en la guitarra moderna; sin embargo sí intentaré probar que a lo largo de la historia, diversos instrumentos, de características similares y reconocidos en su momento como muy cercanos miembros de la misma familia, han sido y son reconocidos como “guitarra”, y que ese fenómeno

Hablar del significado de la guitarra en términos artísticos, sería hablar del instrumento que nos da la posibilidad de expresar todo un universo infinito de matices y emociones, tonales melódicas y rítmicas, que al entrelazarse nos llevan a otro estadio espiritual, tanto para el ejecutante, creador o público espectador. Su arquitectura musical le permite ser un instrumento tanto armónico, melódico y rítmico, todo esto de forma simultánea. Por lo mismo la guitarra puede acompañar codo a codo una interpretación vocal o canción, o a otros instrumentos, sin perder sus cualidades antes dichas y estaríamos a expensas de la obra para explotar en cantidad y en calidad sus atributos. Y entre estos atributos no podríamos dejar de mencionar que la guitarra es sin duda un instrumento de gran arraigo popular, al mismo tiempo que representa un instrumento internacionalmente reconocido y con un amplísimo y siempre creciente repertorio.<sup>4</sup> Claro que no me refiero a la categorización de las obras y composiciones para guitarra solista o con otros instrumentos, de acuerdo con el grado de complejidad o cantidad de tonalidades, melodías y rítmicas de ésta, sino a la claridad de expresión composicional con que es manejada la guitarra, que en eso habría infinitos criterios y es el tema inagotable de controversias estéticas y teóricas. Más adelante quisiera abordar este tema en cuanto a la creación propiamente dicha.

---

tiene vigencia en la actualidad. Por lo tanto el significado del término guitarra debe ampliarse; para incluir no sólo el instrumento de Andrés Segovia sino todos los que son, ya de hecho (a pesar de afirmaciones apriorísticas en contra) y de manera cotidiana designados como guitarra. “

Cfr. Eloy Cruz, *La casa de los once muertos*, Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela nacional de Música, México 1993, p.16

<sup>4</sup> “Guitar”, en *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com))

En un interesante artículo en torno a la guitarra y su vinculación con la historia social, Uribe Valladares<sup>5</sup> sostiene que la guitarra ha estado presente en toda nuestra historia de herencia española; es el referente obligado si se aborda la vida social campesina o la música del salón hasta comienzos del pasado siglo. Este instrumento ha estado asociado a una serie de aspectos de la vida social que exceden el hecho puramente estético o discursivo. La guitarra, como protagonista de nuestra historia, ha acompañado cada cambio experimentado por nuestra sociedad y ha pasado por distintos grados de vigencia o aceptación.

Mucho se ha hablado también de la forma femenina, que la guitarra tiene, para mi manera de ver y de acuerdo a varias fuentes, esta forma correspondería más cercanamente a la ergonomía del instrumento con respecto al cuerpo humano -es decir que resulte cómoda para tocarse- que a una relación directa con las formas femeninas, aunque no podríamos descartar la gran relación guitarra-mujer-hombre inclusive con otras especies (por sus cualidades sonoras) u otras formas de objetos y seres vivos de la naturaleza. Recordemos que la guitarra, como todos los instrumentos, es un resultado de la necesidad extensiva del ser humano para reproducir sonidos, de ahí su anatomía debería ser similar. La riqueza musical de la guitarra a groso modo podría ser representada por la incontable cantidad de obras de diferentes extensiones, estilos y formas que para ella han sido escritas o plasmadas solamente.

Como instrumento popular –si se pudiera hablar de un instrumento que no fuera popular- la guitarra y su familia cordófono han acompañado la historia cantada de los pueblos,... guitarras de diferentes encordaduras, sencillas, dobles, triples, de

---

<sup>5</sup> Christian Uribe Valladares, “La guitarra en los escritos de la historia musical chilena”, en *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, Julio-Diciembre, 2004, N° 202, p. 26.

diferentes afinaciones, de diferentes formas tanto en la caja de resonancia como el brazo, diferentes maquinarias, incluso diferentes materiales, no sólo madera, guitarras con receptores magnetofónicos o pastillas que se conectan a amplificadores, encordaduras metálicas, orgánicas, plásticas e híbridas y rasgos culturales en su construcción que nos muestran de manera determinante las condiciones culturales, sociales, políticas, económicas y por qué no psicológicas de un pueblo o grupo determinado.

Ante tanta variedad, resulta difícil precisar las cualidades que distinguen a las guitarras de otros instrumentos de la familia de cordófonos, pues el nombre de guitarra ha sido aplicado a instrumentos que presentan amplias variedades en su morfología y en sus técnicas de ejecución.<sup>6</sup>

No es igual acústica y tímbricamente hablando, la elegante guitarra de un famoso luthier europeo, que pulsa un ejecutante concertista en una sala de concierto, a la sencilla, humilde pero no menos valiosa en los mismos criterios, guitarra huapanguera de un campesino artista de la sierra de Puebla. Las dos son instrumentos que comparten algunas cualidades: las dos expresan, las dos guitarras cobran vida una vez que son ejecutadas por la manos musicales de sus guitarristas... ¿Entonces, qué las hace diferentes?

Durante muchos años me pregunté si existía diferencia abismal entre diversos tipos de música, conforme he ido creciendo y mis años se han acumulado, he llegado a una conclusión: No la hay. Aquí tal vez mi asesor, el lector, mi miedo o quien sea dirán, ALTO...estas notas al programa para obtener tu título no son el lugar para

---

<sup>6</sup> "Guitar", en *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

decir esto o estás fuera de foco...pero honestamente no creo que eso suceda...como no creo que haya diferencias...alguna vez en la clase de seminario de tesis el profesor me preguntó: usted cree que es lo mismo un bolero de Manzanero a una invención de Bach?...y yo respondí que sí, pues las dos formas musicales tenían armonía, ritmo, línea melódica y dinámica<sup>7</sup> y a fin de cuentas trataban de expresar algo...el profesor indignado me dijo que lo único que aceptaba de mi respuesta era mi tremenda ignorancia... Cito este ejemplo vivencial , porque al mencionar las dos guitarras en diferentes escenarios, estratos económicos y sociales, culturas e incluso emociones, las dos cumplen un cometido universal: ¡expresan!

Creo honestamente que ese el sentido de tocar un instrumento y por lo tanto ese instrumento es nuestra extensión para lograr ese objetivo. De esta manera, tanto la guitarra del luthier europeo, como la del campesino artista hecha por otro artista constructor también campesino, pueden tener diferencias acústicas y tímbricas pero serán idénticas guitarras cumpliendo su objetivo de hacer música pulsadas por sus ejecutantes. De esta manera los criterios para clasificar diferentes guitarras serían los rasgos culturales, sociales, políticos y económicos, primero de sus constructores y después de sus ejecutantes, escenarios y medios de reproducción desechando el de por sí desgastado criterio imperialista capitalista de “guitarras finas” y “guitarras corrientes”.

Otra vez no puedo ir más allá del cometido de este breve análisis de un repertorio de guitarra, pero es justo mencionar esto para ubicar una posición ideológica que

---

<sup>7</sup> Cualidades que según Alan Belkin dan al oyente indicaciones de que todos los elementos musicales se han completado (Alan Belkin, *Una guía práctica de composición musical*)

[www.armario.cl/docencia/documentos/bibliografía.doc](http://www.armario.cl/docencia/documentos/bibliografía.doc)

tiene que ver no sólo con el significado y el porqué de tocar la guitarra y no otro instrumento sino la elección del repertorio y la creación de una obra para cuarteto, que ya se verá más adelante. Es entonces la guitarra un instrumento diametralmente polarizado por el sistema capitalista; por un lado forma parte de los instrumentos más populares por así decirlo, pues su adquisición (recuérdese la guitarra huapanguera) está al alcance de las mayorías proletarias y por otro lado la flamante guitarra de maderas preciosas (la de la sala de concierto, del afamado luthier europeo) y maquinaria de precisión que sólo puede ser pulsada por manos académicas expertas “muy alejadas de la cultura del campesino artista” y que sólo pueden estar en los sueños de algún pasante de la licenciatura de guitarra de la ENM como yo, por su costo exorbitante.

Es la guitarra, entonces, como muchos otros instrumentos, absorbida por los tentáculos imperialistas de la mercancía y la ganancia: la respuesta es SI rotundo. Cual es la posición como guitarrista ante este dilema,...bueno creo que es algo que va más allá del control humano, si acaso nos quedaría retomar nuestras guitarras como un instrumento en contra del sistema de explotación del hombre por el hombre, teniendo la conciencia de que en cada cuerda pulsada y pisada va nuestra esencia humana inalienable e incondicionable. Actualmente en el momento que escribo esta investigación, tengo un gran compañero y guitarrista Martín Valencia que también escribe su investigación, sobre cómo nos impusieron en México la guitarra europea y se descartó a la “guitarra séptima”<sup>8</sup>, tanto como instrumento como a sus valiosos compositores enterrando su obra por intereses de las editoras del siglo XIX que sólo querían que se vendieran sus obras escritas para guitarra

---

<sup>8</sup> Instrumento posee dimensiones más pequeñas que una guitarra estándar, su resonancia es menor y posee 14 cuerdas encordadas en 7 órdenes de doble cuerda. *Atlas Cultural de México. Música.*, México: Grupo Editorial Planeta, 1988

española por compositores europeos y que incluso fue instrumento de corridistas prerrevolucionarios y revolucionarios. Así que, vaya si es infinito hablar de la guitarra, como infinito es pensar en algo más de lo que nos propone o nos da por así decirlo la “oportunidad” este sistema de opresión.

Regresando a nuestro tema, la música que produce la guitarra o la música producida para guitarra, en sus combinaciones, rítmico melódicas y armónicas hay una veta inagotable de posibilidades, que desde hace mucho tiempo compositores de todo el mundo han explorado hasta nuestros días, surgiendo con nuevas propuestas interpretativas y composicionales, nuevas técnicas, uso diverso de dedos, percutir en su caja con uñas y sin éstas, uso de otros objetos como pequeños plectros o plumillas, uñetas, incluso objetos que no tienen que ver aparentemente, como arcos de violín, tubos slides, para hacer glissandos, agujas de coser, copas tequileras, etc. Todo está permitido, afortunadamente una de las consecuencias del camino humano es la experimentación y la guitarra está inmersa en ésta.

En el campo electrónico, la guitarra se ha fusionado, adquiriendo nuevos matices y sonoridades, como en el rock el uso de saturadores y distorsiones, y procesadores de efectos como flanger, chorus, delays , reverbs y también fusiones en el campo midi con pickups para volver a la guitarra un sintetizador, que incluso pueda disparar samplers... en fin la lista es larga y mi guitarra para intentar tocar a Bach y crear, es acústica; uso la mal llamada guitarra clásica, esto se lo debemos tal vez a todo ese reduccionismo que las mismas escuelas de música han promovido por ignorancia o tal vez facilismo para descartar y separar tajantemente a la guitarra “popular” de la guitarra “académica”. Aquí puedo decir con seguridad que Bach, que si bien no escribió para guitarra –que no existía en ese tiempo- escribió para



laúd (en cierta forma abuelo de la guitarra) extraía sus temas de fragmentos de piezas populares y 150 años de olvido de su obra, demuestran la gran ignorancia de un sistema donde los grupos en el poder –que no siempre son los más cultos- clasifican e invalidan según sus intereses económicos a la música, el arte y la cultura en general. “Bach no escribió ninguna suite para órgano. Las partitas [...] son variaciones sobre temas de coral. Las sonatas a trío son calificadamente sonatas en la fase de desarrollo propia al periodo barroco”.<sup>9</sup>

## **1.2. ¿Qué significa para mí tocar la guitarra?**

La interpretación en la guitarra se ha nutrido en los últimos años de una gran riqueza, que, si bien es resultado de las nuevas técnicas compositivas e interpretativas, no podemos negar que éstas son resultado de las profundas transformaciones culturales, sociales, políticas, económicas y por supuesto tecnológicas.

Mi experiencia personal, que trataré de plasmar en estas notas al programa, brevemente dicho, data de los primeros años en que pulsaba por primera vez una guitarra, que fomentado esto por mi padre y mi madre –cabe mencionar que ellos no eran músicos profesionales, sino maestros normalistas- que tenían la inquietud de que la vieja guitarra tres pinos, que tenía mi padre colgada detrás del librero, fuera un pasatiempo para mi, pero no pensaban en que pudiera ser mi carrera profesional o mucho menos mi medio de vida para poder desarrollarme en la sociedad como un ser activo y productivo.

---

<sup>9</sup> Adolfo Salazar, *Juan Sebastián Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 96

Como todo niño “normal”, pues tenía que seguir con una escuela tradicionalista, el deseo primero de mi querida madre era que yo fuera médico. Hace más de tres décadas en México y creo que en todo el mundo, querer estudiar música y peor aún decir quiero ser guitarrista era como un desafío y pararse de frente al precipicio de las tradiciones familiares, mucho peor sin tener antecedentes de músicos en el árbol genealógico y los pocos que había pues eran en mi caso del “primo Germán”, un “bohémio alcohólico” que teniendo talento y tocando guitarra en tríos y una voz privilegiada, sus conciertos eran en cantinas por unos cuantos pesos, pues sus momentos de gloria habían pasado hacía ya tiempo...así que por ningún motivo debía yo de pensar en una actividad tan parásita, mal vista y poco productiva como la música o peor aún la guitarra.

Curiosamente a más de un compañero estudiante guitarrista o de otro instrumento le sucedió algo similar, los prejuicios sociales sin duda agrandaban las dificultades para tomar la decisión de estudiar guitarra<sup>10</sup>. Creo que también tiene que ver esto con estratos económicos y culturales, sin caer en generalizaciones herméticas, podría afirmar que estudiar guitarra sigue siendo casi un lujo en los sectores más

---

<sup>10</sup> “No es de sorprender que con tal desarrollo y diversidad, la guitarra ha venido paulatinamente ha incorporársela sistema educativo. El trabajo de base para la entrada de la guitarra en la educación, fue llevado a cabo en los años 50s, cuando la guitarra clásica fue enseñada por primera vez en un colegio de música. Para finales de los 60s, la guitarra fue más ampliamente reconocida por los colegios de música, se otorgaban diplomas para el ejecutante y el maestro y empezaba a ser examinada por cuerpos colegiados como la Asociación de Royal Schools of Music en 1967. El resultado fue que para los 80s, todos los Colegios de Música, tenían departamentos que aceptaban alrededor de cuatro alumnos al año y el número de candidatos que hacían su examen de aceptación era ya comparable al de otros instrumentos tales como oboe, viola corno y canto.

Cfr. Michael Stimpson, *the Guitar, A guide for students and teachers*. Oxford University Press, Copyright 1988. Oxford New york. Editors Preface vii.

desprotegidos de la sociedad, esto aunado a lo que ya me refería antes sobre las pocas expectativas que el entorno social detecta para un músico guitarrista.

Afortunadamente, los tiempos han cambiado y creo que para bien, actualmente existen más instituciones públicas que enseñan música y guitarra así como otros instrumentos, claro que sigue siendo limitada económicamente la profesión del guitarrista, pero qué profesión no pasa por ese cauce actualmente?...claro no en todos los casos nos quejaremos de las pocas oportunidades que tenemos los guitarristas; si consideramos que un violinista o un fagotista tienen más oportunidad de tener un atril en la orquesta sinfónica que un guitarrista el panorama se pone aún más negro...recuerdo ahora con cariño haber pertenecido a una de las pocas orquestas de guitarras en México y en el mundo dentro de la ENM; puede entonces hablarse de creatividad y pasión para ejercer la actividad guitarrística... en lugar de quejarme como guitarrista sin oportunidades debería explotar todos los campos interpretativos, de creación y actualmente de producción donde nuestras guitarras pueden sonar...vibrar...recuerdo que cuando daba mis primeros pasos en el estudio de la guitarra académica y con esto me refiero a interpretar una partitura de un estudio o una pieza corta ya con el intento de aplicar la técnica de mi mano izquierda y derecha que el profesor me indicaba, así como una posición “correcta” para tocar, era algo que me emocionaba y me motivaba, después de que había empezado con los acordes que había aprendido del “Guitarra fácil”, y los 2500 acordes de Ramírez Ayala, los dos proporcionados por mi querido padre así como los boleros que mi madre me enseñaba desde hacía unos años y las canciones que me enseñaba Raúl, un amigo de mi hermana.

Sí, era como descubrir con pasión y naturalidad que la guitarra era precisamente el lugar mágico que yo me imaginaba que existía y a donde quería dirigirme, en esos

tiempos en que no existía el Internet por ejemplo, era un hecho extraordinario escuchar una versión del concierto de Aranjuez de Rodrigo, en un viejo acetato de algún amigo, interpretado por el joven talento Yepes, o ver en tv al trío De Lucía, McLaughlin, Meola...sin duda era algo que me impactaba y por pláticas con los hermanos guitarristas de mi generación también dejó una huella en ellos, que hasta la fecha reconozco que forman parte de mis influencias en toda mi actividad guitarrística.

Pero las formas musicales y estilos son infinitos y la guitarra también, así que mientras repasaba los primeros estudios de Leo Brouwer, mi inquietud por explorar otros campos de la guitarra aumentaba, años más tarde esa hambre de tocar más espontáneamente sin una partitura enfrente me hizo abandonar la Escuela, para tener la experiencia de la calle, de los bares de la música “popular” que tocaba también para sobrevivir...sorpresivamente ahí también encontré limitaciones, pues no podía desarrollarme libremente teniendo que tocar 10 o 20 veces en una noche una cumbia porque el cliente lo pedía, además de la frustración que provocaba ya en mí que ese mundo mágico que había pulsado en las cuerdas de mi primera guitarra de estudio, se diluyera en una realidad musical funcionalista, práctica, donde lo que importaba no era el descubrir, el experimentar, el crear, sino fatídicamente sólo el sobrevivir.

Pero creo fervientemente en ese tal vez repetido hasta el cansancio dicho de que “cada quien es arquitecto de su destino” y en mi caso cambiaría “destino” por “guitarra” y “música”. Fue entonces que decidí entregar mi vida a la ejecución y a la creación con una guitarra en las manos, no me importó si iba a tener para comer o no, no me importó el reconocimiento, no pensé en volverme rico con la guitarra, simplemente mi pasión fue y sigue siendo tocar una guitarra. Cuando llegué a esa

conclusión- comprensión, entendí también que sólo disfrutando de un estudio dedicado del instrumento, podía aspirar a rasguñar ese mágico mundo que detecté cuando niño, tocara el estilo que tocara desde rock hasta barroco, de clásico a contemporáneo, intentando crear obras y canciones, me convencí de que sólo la dedicación y la pasión por un instrumento como la guitarra pudieron conducirme hasta el momento en que escribo estas notas-análisis al programa, que si bien no es la culminación de mi existencia como músico y menos aún como ser humano, sí cierra una etapa de búsqueda insaciable guitarrística y abre otra que espero afanosamente siga estando llena de pasión por las seis cuerdas en caja de madera y música del alma.

### **1.3. ¿Por qué “Vibrando con la guitarra”?**

Decidí llamarle a este pequeño proyecto “Vibrando con la guitarra, interpretación y creación”, porque precisamente hay una acción física cuando nuestro cuerpo interactúa con el instrumento, pero a la vez vibran nuestra mente y emociones para interpretar y crear con la guitarra. Así como nuestro maravilloso sistema auditivo recibe las vibraciones de las cuerdas que pulsamos, amplificadas por la caja resonante del cuerpo de una guitarra, nuestra capacidad sensitiva emotiva, produce estimulaciones cerebrales, capaces de llevarnos a estadios que solamente con la música podríamos lograr y sentir.

Estéticamente hablando, el guitarrista se fusiona con su instrumento, hasta lograr una comunión perfecta, que junto con su adiestramiento técnico, conduzca a éste a lograr la calidad interpretativa personalizada que cumpla con el requisito inequívoco de transmitir emociones al escucha y a él mismo. Coincidimos con Raúl

Rodríguez cuando, enfático, aconseja: “lo que queda es probar y escuchar [...] dejad que la madera os hable, seguro que alguna os va a sorprender”<sup>11</sup>

Podría decirse que se traslapa la condición meramente mecánica de mover los dedos, de acuerdo a una estructura planteada por la partitura, que en su caso un guitarrista vidente, traducirá el lenguaje musical en una compleja actividad física cerebral, que a su vez mandará las instrucciones debidas a nuestros dedos para pulsar con precisión las notas establecidas y sus valores rítmicos; en el caso de un guitarrista invidente el proceso no empieza por una actividad visual (que algunas veces desaparece casi totalmente de un guitarrista con su capacidad visual normal) sino táctil, ya sea que lea partituras braille o que simplemente pulse directamente las cuerdas de una guitarra, de esta manera podemos ver como nuestros diferentes sentidos perceptivos interactúan, para ejecutar o crear en nuestro instrumento.

Nuestras emociones guitarrísticas, hablando más directamente, serían un reflejo de nuestras emociones humanas, como tales, pues es bien cierto que lo que nos ha llevado al lado de una guitarra, es precisamente la incontenible ansiedad que nos da tocarla, y esto es precisamente una emoción encauzada. Pero qué pasa si sólo nos convertimos en intérpretes pasivos, repetidores de una partitura que hemos practicado cientos de veces, hasta el cansancio y que ni siquiera nos damos la libertad de improvisar, de jugar un poco con el material musical, de darle un giro que ajuste a nuestra propia visión interpretativa de las cosas, de la vida, de la guitarra, o peor aún, que ni siquiera nos preocupemos por crear a partir de lo que hemos aprendido técnica y musicalmente, aniquilando nuestro potencial

---

<sup>11</sup> Raúl Rodríguez, “La madera el alma de la guitarra” (<http://www.ispmusica.com/articulo.asp?id=1206>)

renovador musical y no permitiéndonos entrar en el campo del enriquecimiento musical aportando nuestras ideas y pensamientos.

Es en ese momento cuando nuestra capacidad creativa nos toca a la puerta diciendo: ¿por qué no? ...”pero tu carrera es interpretativa”, en tu licenciatura dice bien claro: “Licenciado Instrumentista en Guitarra”, ¿no puedes componer entonces? Sólo si estudiaste Licenciado en composición?... Yo creo que esto no debe ser así sinceramente... todo músico que posea herramientas del lenguaje musical y conocimientos adquiridos o no en una escuela, tiene y siente la necesidad alguna vez en su vida de componer, de crear!...crear sin descartar, es decir interpretar hasta su máximo obras que se hayan estudiado durante una carrera guitarrística, retomando de éstas estructuras composicionales e influencias, que nos lleven a desarrollar nuestro propio lenguaje, de esta manera interpretación y creación se fusionan en un mundo más rico, más completo para el enriquecimiento espiritual y artístico.

En mi paso por la Escuela Nacional de Música, abordé y estudié varios géneros, desde el renacimiento hasta contemporáneo, pasando por barroco, clásico, nacionalismo, folklor, etc., después de estudiar un género o un autor, siempre quedaba en mí la influencia, el color y las texturas armónicas, rítmicas y melódicas, que me proponían expresarme a partir de mis propias ideas. Creo que en mi caso el componer para guitarra parte más de una necesidad que de una curiosidad. La parte que más ha tenido influencia en mi creación es la iniciativa para llevar a cabo el trabajo, como solista o en grupo (en este análisis presento la obra “Mecahuehuetl Inic Mihqui” , obra para cuarteto, de la que ya hemos hecho su respectivo análisis).

Considero que la creación en la guitarra es una experiencia que ningún guitarrista debería perderse, sin abandonar, como ya lo expuse su aspecto interpretativo, por el contrario, enriquecer nuestra interpretación con nuestra creación. Afortunadamente, en mi camino por la licenciatura encontré la influencia directa de varios excelentes profesores, tales como mi querido y gran profesor Alejandro Salcedo de quien siempre recuerdo su convencimiento de que “se le debe dar al alumno oportunidad de crear.

Quisiera también referirme a la ópera Ambrosio, del Dr. José Antonio Guzmán Bravo,) en la que no sólo se incluye la guitarra, sino que se le da un lugar prominente en varios pasajes de la obra. Me parece que éste es un ejemplo extraordinario en cuanto a la versatilidad de la guitarra, y al potencial de la creación musical que debe estar en constante innovación y búsqueda de nuevas propuestas.

Así mismo, me encontré la convivencia de compañeros guitarristas creadores, como el compañero y hermano José Luis Lomán (talentoso joven compositor de quien he tenido el orgullo de grabar e interpretar su “Quinto Poema” y “Mictlan”, segundo movimiento de la sonatina Mecahuehuetl Inic Mihqui, que forma parte del programa) Miguel Ángel Angulo (tuve la fortuna de interpretar algunas de sus piezas de jazz) o el compañero Guillermo Soriano, quien además de componer realiza un encuentro guitarrístico anual, llamado “Palo escrito”, que además reúne a compositores para guitarra de varias partes del mundo. Todo esto ha retroalimentado mi necesidad creativa, que se incrementa con el paso de los años y espero poder contribuir con mi granito de arena al ya de por si vasto y extenso repertorio para guitarra.



También tuve la oportunidad de tocar obras nuevas e inéditas de compañeros compositores como la obra “la mulata que arrebató” de otro gran amigo y compositor Omar “Peje” cuando formé parte de la orquesta de guitarras de la ENM, fundada y dirigida por el emérito Profesor Néstor Castañeda, fue una de las mejores experiencias de mi formación guitarrística, confrontar cuerda con cuerda, acorde con acorde, guitarra a guitarra con mis compañer@s de la carrera, muy enriquecedor sin duda alguna.

## 2. Criterios para la selección de las obras que componen el programa

### 2.1 La versatilidad de la guitarra

Como ya lo he mencionado, la versatilidad de mi estudio guitarrístico durante la licenciatura de la ENM, fue vasto (al menos para mí, pues creo que la extensión del repertorio para guitarra es incontable), pues tuve la inquietud de tocar diferentes estilos por épocas musicales, así como transcripciones, (como en el caso de la Partita 2 de J.S. Bach original para violín), obras con carácter folklórico como los vales Venezolanos de Lauro, obras de un lenguaje nacionalista y complejo pero de una arquitectura técnica y musical perfecta como las obras de Barrios Mangoré, por supuesto las obras de compositores mexicanos (Tamez, Oliva, Flores Méndez , Juan Manuel Espino, Soriano, Lomán, Omar “el Peje”, estos últimos compositores jóvenes) de los cuales retomo el más relevante -sin opacar la importancia de compositores como los mencionados- para mi programa: Manuel María Ponce, quien como compositor mexicano marcó toda una historia importante; “basado en la tonalidad, su propuesta musical combinó su naturaleza romántica, así como su inclinación nacionalista”.<sup>12</sup> En su gran talento y capacidad creadora utilizó a la guitarra con gran importancia en sus varias sonatas, de alto contenido innovador para su tiempo sin quedar en el pasado, pues siguen aportando a la formación técnica e interpretativa de miles de guitarristas profesionales en todo el mundo. En su tiempo Ponce fue interpretado exclusivamente y casi invariablemente estrenando sus obras por Andrés Segovia, quien también aportó su estilo personal a la bella obra de Ponce...

---

<sup>12</sup> Cfr. Jorge Barrón Corvera, *Manuel María Ponce. A bio-biography*, 2004, Greenwood Publishing Grupo, p. 29.

Segovia sugería al maestro adaptaciones técnicas para librar mejor los pasajes que Ponce escribía, sería esto tal vez porque Ponce era pianista y no guitarrista. De cualquier forma no se puede caer en el chauvinismo de que suena mejor una composición para guitarra hecha por un guitarrista que una que no lo es, pues las dos aportan colores insospechados, que dejan claro la expresión creativa del compositor así como sus propuestas técnicas, que si bien no pertenecen a ese instrumento, permiten que el intérprete, busque formas de adaptar su ejecución, para lograr destacar los matices del autor y esto directamente lleva al crecimiento del repertorio para guitarra en calidad y cantidad. Tenemos el caso por ejemplo de Leo Brouwer, quien en una entrevista declaró: “La guitarra no desaparece, se transforma. Es el instrumento portátil más completo”.<sup>13</sup> Este afamado compositor y guitarrista cubano ha compuesto obras muy trascendentes para guitarra incluso a nivel didáctico, como lo son sus 20 estudios simples, pero también tiene obras exclusivas para otros instrumentos como su obra para flauta ...

En fin, todo lo anterior, repito, es la representación acumulativa de experiencias musicales guitarrísticas que en mi caso, me llevaron a pensar en la selección de las piezas que integrarían este programa de titulación, como una forma de abordar lo más que se pudiera, técnica, creativa y estilísticamente hablando,...dice la frase popular: “el que mucho abarca poco aprieta”, estoy de acuerdo con ese dicho de la sabiduría popular, pero en este caso quise hacer una excepción, puesto que mi cometido como guitarrista y la misión personal que me he trazado es dar a conocer diversos estilos así como la composición en la guitarra y transmitirla a un público que más adelante pueda escoger con más elementos la música que más le agrade, sin los atavíos comerciales y/o prejuicios académicos, de parametrar los estilos con

---

<sup>13</sup> Ángel Calcines, “La música, el infinito y Leo Brouwer”, *op. Cit.*

cuestiones meramente técnicas olvidando que desde cualquier tipo de música está reflejado el espíritu humano y su cultura.

## **2.2. El interés por vencer retos musicales**

No está de más mencionar que la guitarra permite (como cualquier otro instrumento, todo está en el compositor y el músico ejecutante) una infinita variedad de sonidos, timbres, matices, ritmos, que dentro de las composiciones se ven automáticamente reflejados, para dar forma y continuidad a la obra; ahora bien, si destacamos el poderío autónomo que la guitarra posee, como ya lo habíamos planteado anteriormente, de ser un instrumento, que es rítmico armónico y melódico, simultáneamente, la capacidad sonora de ésta, no digamos que depende, sino que es definida por el ejecutante, pues no sería justo calificar una obra solamente por su “grado de complejidad”, si tiene más escalas y tiene que ser tocada presto, o posiciones de acordes que requieren varias extensiones, o ritmos complejos....no, en todo caso esas “dificultades técnicas”, serán sorteadas con el estudio y la práctica, pero entonces, bajo que criterio podríamos hablar de una pieza más compleja que otras...en realidad no hay una escala de complejidad o dificultad para la guitarra, desde la aparentemente más sencilla pieza de estudio o un preludio pequeño, hasta la suite más larga y compleja, como dicen por ahí: todas tienen su chiste! Podría darse el caso de una ejecución pobre en cuanto a interpretación de una obra compleja y por otro lado una magistral ejecución de una pequeña pieza aparentemente sencilla....

Creo que es precisamente el punto medular de la interpretación, crear con ella, darle a cualquier obra o pieza suelta, un carácter personal que identifique al autor,

a su contexto y que por medio de nuestras emociones logre transmitir al público el mensaje musical, que traspase el simple momento de tocar un instrumento con un público determinado. Creo que puede haber algo de magia en todo esto, pero para llegar a esa magia, sería necesario en todo caso, la permanencia de la idea, de que cada minuto de estudio tenga un objetivo interpretativo y creativo, aunando estos dos factores a nuestro desarrollo técnico. Hablando de sus posibilidades sonoras, la guitarra en una sala grande de unas mil butacas, puede envolver la acústica ambiental de una manera hipnótica, o al menos así lo he sentido en la experiencia personal,-de paso menciono que yo era fan de las guitarras electroacústicas amplificadas, sin embargo he llegado a admitir que proyectan otra dimensión sonora basada no en la resonancia natural de los abanicos dentro de una caja de resonancia, sino a través de una pastilla de condensador- obviamente nunca se comparará con la potencia de un piano, pero es más sutil, sus sonidos viajan agudos y ágiles, al igual que sus graves, pueden crear ciclos de onda que atraparían al oído más exigente en cuestión de audición.<sup>14</sup>

En estos momentos que escribo, acabo de regresar de la ENM y tuve un ensayo personal del recital que preparo en la sala magna “Xochipilli” y confirmo esto, el sonido de mi guitarra me envolvió, después de unos minutos y no hubo ningún tipo de amplificación. Como nos lo decía, el Doctor José Antonio Guzmán Bravo, en su clase de estética: “prefiero los conciertos acústicos, son más íntimos, en una

---

<sup>14</sup> “La ausencia de equipos sofisticados de amplificación sonora redundaron en el desarrollo de una marcada tendencia segoviana, a realizar un ataque poderoso, que permitiese hacerse escuchar sin dificultad en grandes foros. Esto por supuesto tiene sus limitaciones, todo aquel que ha tocado la guitarra, sabe perfectamente que a mayor fuerza aplicada, sobre las cuerdas, menor oportunidad de desplazamientos rápidos y más posibilidad de error.

Cfr. Ramón Macías Mora, “Las seis cuerdas de la guitarra”. Secretaría de cultura de Jalisco. ISBN 970-624-283-x. CR. 2001, México. Consideraciones acerca de la técnica segoviana. P. 90

guitarra por ejemplo si se amplifica pierde esa intimidad pues escuchamos más el amplificador , que el sonido natural de ésta”...pues totalmente de acuerdo con ese criterio, creo que la amplificación sólo debería usarse en situaciones donde el espacio y la cantidad de público rebasen las capacidades de transmisión sonora de una guitarra para cubrir un escenario y el escucha pueda percibir la ejecución claramente.

En muchas ocasiones, los armónicos que destila una guitarra, se propagan mezclándose en el aire formando una interesante atmósfera armónica, una vez pulsadas las cuerdas al aire solo detendrán su resonancia parcialmente si son ahogadas pisándolas de nuevo en algún traste o impidiendo su resonancia ahogando su sonido, pero aunque eso pase, los armónicos derivados de esa cuerda, quedarán inyectados en la caja resonante de la guitarra y en general en todo su cuerpo (podemos incluso escuchar el sonido pegando nuestra oreja al brazo o a la cabeza de la maquinaria, escuchando en ese momento la guitarra desde sus entrañas, es decir no a través del aire sino de su mismo material orgánico. Sin hacer un doctorado sobre acústica e ingeniería del diseño de una guitarra (lo cual para un luthier , sería casi casi un sacrilegio) podríamos decir que las diferentes clases de guitarras del mundo y sus derivados, son instrumentos “vivos”, donde el sonido nace y se mezcla con el medio ambiente.

Desde el punto de vista histórico, las diversas obras escritas para guitarra reflejan y describen muchas veces de una manera objetiva, un entorno social, político y económico, como en cualquier caso de una obra artística y creativa, por ejemplo las Rosinianas de Mauro Guilliani , basadas en las óperas épicas de Rossini..., o la Tierra Mestiza, de Gerardo Tamez, que propone un pensamiento de fusión cultural en la Nación Mexicana. Así encontramos un instrumento que invita a componer

para expresar, cada compositor en su época y en su momento histórico recreará los sonidos en esas seis cuerdas y mantendrá una posición firme ante su realidad musical. Quien es entregado a la composición sea guitarrista o no tendrá una insondable veta de armonías, acordes, rítmicas, melodías y hasta infinidad de percusiones, que le darán la oportunidad de exponer su ideología musical a través de la guitarra.

### **2.3 Autores a los que tuve acceso a mi paso por la ENM**

Puedo decir de manera netamente anecdótica, que no hubo un sistema o *gradus* para ir descubriendo autores, aunque en todo programa académico existirán siempre autores sugeridos para cada período o semestre de los estudiantes. En mi caso esa rigidez, por así llamarla, se distendió por una cuestión más práctica y accidental que pedagógica y sistematizada.

Desde mis primeros pasos en la guitarra académica con los magistrales estudios simples de Leo Brouwer, hasta llegar a piezas de un grado diferente de dificultad sin desdeñar al Maestro Brouwer, como las pavanas de Luis Milán que además de ser un autor de otra época, sus composiciones son actualmente transcripciones del laúd, lo que me fue introduciendo inevitablemente en otra encrucijada de la interpretación en la guitarra tocante a la música antigua, barroca o renacentista.

Bueno, pero estamos hablando “coloquialmente” como escuché en un examen decir al Maestro Laguna de la ENM a un compañero y hermano guitarrista José Luis Lomán; y por qué está irreverencia y sencillez para describir, lo que para mi fue el desarrollo académico musical de Ricardo Salgado en la guitarra? ...pues

precisamente porque así fue, las cosas se fueron presentando y no planificando; recuerdo cuando para hacer el examen que me dio la aceptación a la institución universitaria a la edad de 14 años, adquirí en una tienda de libros musicales y partituras ( ya extinta por cierto) la edición de un estudio de Manuel M. Ponce editado por la casa Ricordi, el cual estudié sin ninguna guía ni maestro alguno, sólo mi instinto y los conocimientos básicos de lectura y solfeo que ya poseía y digo básicos pues quiero ser honesto en cuanto al vasto mundo que conocí ya adentrado en la Escuela. Afortunadamente para mí a los maestros (en ese entonces Alberto Salas, Guillermo Flores Méndez y los grandes maestros Fernando Cruz, Rene Viruega y Alejandro Salcedo, (mi querido maestro a la fecha) vieron en mí a alguien que podía desarrollarse con ímpetu y voluntad en el azaroso mundo del guitarrista académico y así empecé a marchar algunas veces caminando firme otras tropezando, pero siempre con la convicción y el amor por este instrumento.

Más adelante me encontré con los maravillosos estudios de Heitor Villalobos, y sus obras de los hermosos choros el típico y la suite popular brasileña, así con un solo autor de una majestuosidad tal, voy armando las piezas de este rompecabezas infinito tratando de elaborar una técnica aceptable, que me permitiera llegar hasta este momento en donde cotejo el pasado con el presente y el futuro de mi hacer guitarrístico, todo esto por supuesto gracias a la supervisión de mi estimado profesor. Otros autores de suma importancia para mi estudio guitarrístico fueron: Agustín Barrios Mangoré de quien llegué a ejecutar La catedral, monumental obra en tres movimientos como una sonatina y su Choro de Saudade, estudié también por aquellos días los Recuerdos de la Alambra de Francisco Tárrega indispensable en el repertorio no sólo por ser una bella pieza de concierto sino por ser la lección indispensable sobre el estudio y desarrollo del trémolo, técnica española flamenca del pulgar y el índice, medio y anular simultáneos en una cuerda; posteriormente



viré hacia el compositor ruso Nikita Koshkin de quien interpreté el Vals Usher, interesante y virtuosa obra basada en las narraciones de Edgar Allan Poe y la casa Usher. Regresé a mis inicios con Leo Brouwer, pero ya con obras más complejas como su bello Decamerón Negro<sup>15</sup> que nos describe en una música de programa contemporánea con narración estética y musical precisa la obra literaria en tres actos. Fue entonces cuando abordé al Maestro Johan Sebastian Bach pero no con la partita<sup>2</sup> que aquí presento en mi programa final, sino con la suite para Cello no. 3 en C y la suite No. 1 para Laúd, que fueron mi preparación propiamente hablando en el mundo del barroco de Bach, a su vez comprendí la diferencia de estilos tan tremenda que existía entre la interpretación barroca la clásica, la nacionalista y la contemporánea y cuan necesaria es la investigación de la obra y su autor para llegar a mostrar un trabajo con profundidad estilística no sólo como una justificación *per se*, sino transmitir con base en los conocimientos adquiridos una interpretación sólida sin perder la emotividad esencial en la música<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> El **Decamerón Negro** (1981) es una de las grandes composiciones de **Leo Brouwer** para la guitarra, concretamente de su etapa llamada por él "Hiper-romanticismo nacional". Los títulos de cada uno de los tres tiempos que la integran, corresponden a un grupo de leyendas del Africa negra recogidas por el antropólogo alemán Leon Frobenius a principios del pasado siglo, bajo el mismo título de la obra. Fundamentalmente trata de un guerrero que quería convertirse en músico. El particular y poético estilo de Brouwer es perfectamente reconocible en esta notabilísima obra, compuesta para la guitarrista estadounidense Sharon Isbin. Más información en el libro "Leo Brouwer" (Ed. Musical de Cuba) . Fuente Eduardo Garrido foro de discusión e información guitarrística: [guitarra.artelinkado.com](http://guitarra.artelinkado.com) con fecha 2 de mayo de 2005.

<sup>16</sup> "La expresión es la reacción entre lo que el ejecutante trae a la música y lo que encuentra en ella. Si el trae consigo una concepción no muy depurada del estilo, entonces puede caer en equivocadas e ingeniosas interpretaciones de éste, simplemente porque él no conoce que es lo correcto. Si tiene algo de entrenamiento en el estilo, puede echar mano de su conocimiento que hay en su mente y dejar a su propia musicalidad producir la expresión correcta.

Cfr. Robert Donington. "The interpretation of early music". New revised edition. Copyright 1989, W.W. Norton & Company. Newyork London. Chapter xxxiii: Expresión in early music. P. 375

Para el diseño de mi programa tuve a bien cotejar tanto las técnicas de diferentes épocas, como también la necesidad de mostrar un repertorio versátil que diera cuenta de un estilo guitarrístico universal, que el público pudiera asimilar a la vez de disfrutarlo, contribuyendo de esta forma a la cultura musical de una sociedad en constante cambio. Para esta tarea tuve que recurrir a hacer un levantamiento de todos los autores a los que había tenido acceso y aún muchos más -como en el caso de Carlo Domeniconi, de quien habría de conocer poco después de haber terminado el 100% de mis créditos de carrera- a quienes considero que trataré de dar un paseo por sus obras, pues el camino del guitarrista es infinito y gratificante, cada que uno descubre y se topa con nuevos compositores.

Se me hacía pues imprescindible hacer un recorrido por la historia, por lo cual traté de estructurar mi programa con las diferentes épocas: barroco, clásico, nacionalista y contemporáneo. Consideré un reto elegir a Johan Sebastián Bach, como representante del barroco y tomar de él una obra escrita para violín: La Partita II. Si bien trataré de dejar clara mi posición como “intérprete contemporáneo de Bach”<sup>17</sup> en su debido momento a lo largo de este análisis, quiero anotar también que no sólo recurrí a varias fuentes de investigación en cuanto a interpretación de la música barroca se trata (también por supuesto han sido valiosísimas las aportaciones de mi asesor de tesis el Dr. Felipe Ramírez Gil, la Maestra Luisa Durón

---

<sup>17</sup> “Nuestra cultivación en nuestros días de la música histórica, no recrea la de nuestros predecesores.

Hemos perdido el no auto consciente necesario para usar el presente como nuestro estandar; la intención del compositor se ha vuelto para nosotros la máxima autoridad. Vemos a la música antigua por ella misma, en su propio período, por ello nos sentimos comprometidos a tratar de transmitirla fielmente, no por razones curatoriales, sino porque nos parece “la única manera” de presentar la la música antigua de una manera vital y apropiada”.

Cfr. Nikolaus Harnonkourt, Baroque Music today: Music as speech. Rinhard G.Pauly, Ph.D. General Editor.

Amadeus Press Portland Oregon. Copyright 1982. The interpretation of historical Music, P. 15.

(precursora del área de música antigua en la ENM) y por supuesto de mi Maestro de guitarra Alejandro Salcedo; además de eso, traté de hacer una introspección personal para construir mi propia concepción del barroco y de la música Bachiana, pues me parece imprescindible, que como licenciado en interpretación e investigador de las obras, pueda tener mi propia visión estilística renovadora con fundamentos históricos firmes.<sup>18</sup>

Retomo después del barroco de Bach al Maestro Ponce, pues en primer lugar porque es un gran compositor mexicano, uno de los exponentes fundadores del nacionalismo en nuestro país<sup>19</sup>, con su interesantísima y vasta composición para guitarra además de ser un gran pianista, no podía faltar en el programa, pues su profundidad compositiva y el haber adoptado las influencias europeas a un lenguaje eminentemente mexicano, llevan a todo aquel que lo interprete y lo escuche a un mágico viaje histórico eterno en busca de nuestra identidad y raíces. Al compositor Antonio Ruíz Pipó lo elegí, primero y tengo que ser muy sincero, pues yo conocí su danza no. 2 cuando tenía 14 años, pero la escuché en un acetato del grupo Sky, grabado en 1979 donde tocaba John Williams una versión

---

<sup>18</sup> “No hay una razón fundamental, para que las alternativas deban ser limitadas estrictamente a las posibilidades históricas. El único problema es el problema de adaptación. Si un saxofonista encuentra que una sonata barroca hace un excelente efecto en su instrumento, el cual fue inventado en el siglo xix, no hay ninguna actitud del barroco hacia la música que se lo impida hacer.”

Op.Cit.Cfr. Robert Donington, “The interpretation of early music”. New revised Edition. W.W.Norton & Company, Copyright 1989. New York London. P. 504

<sup>19</sup> “En 1912, el venero melódico de Ponce parecía interminable. Lo mismo componía en estilo nacionalista, que en forma de Lied, como lo hicieron Schubert, Mozart o Schumann, sin recurrir al folclore ni al cancionero mexicano; sus “estrellita” y “por ti mi corazón” son un ejemplo; pero las numerosas mazurcas y estudios de concierto para piano, son canciones en estilo europeo.

Cfr. Emilio Díaz Cervantes, Dolly R. de Díaz, Ponce Genio de México. Derechos reservados Reg. Num. 95106. 1998. Editorial Ujed. México. Cap. X, P. 159

modificada, creo que he traído en el subconsciente esa tonada con el pedal ostinato en la de tresillos de dieciseisavos y hoy a 30 años del suceso sigo disfrutando de la obra del maestro Pipó lo que creo más un accidente bello en mi vida guitarrística, que una selección intencionada de la pieza para el programa. También es importante destacar, que así como este incidente me dejó descubrir a un gran autor como lo es Pipó, la vida de un músico está plagada de grandes detalles que nos dejan marcados para siempre en mi caso a una temprana edad donde si bien carecía de una formación académica para analizar e interpretar, ya tenía ese instinto del que nos dota la naturaleza para apreciar con sensibilidad la música que escuchamos desde la infancia y que más adelante será una referencia fundamental en nuestra formación profesional.

Más adelante cuando ya tenía el programa completo (había elegido a Roland Dyens y su Sonatina Libra) casi para concluir decidí hacer un cambio ya que me cautivó el misticismo compositivo de Carlo Domeniconi, y cuando vi en video de Koyumbaba en youtube (como lo mencioné antes ...qué cambios en mis anteriores años de formación musical y guitarrística no existía el Internet) interpretado magistralmente primero por la guitarrista china Lijie, me impactó la belleza de la obra, por los matices que le da la afinación diferente como guitarra turca. Por último desde hace 6 años que fundé junto con mis hermanos guitarristas, un cuarteto de guitarras llamado Chicuate Mecatli (seis cuerdas en Náhuatl), con quienes he compartido momentos incomparables e irrepetibles no sólo artísticos sino de gran valor humano. Con mis compañeros y hermanos de la guitarra: José Luis Lomán, Mauricio Pineda y Ricardo Padilla, desde hace tiempo en la vida del cuarteto nos hemos abocado a la tarea de llevar nuestras ideas propias a la generación de obras; en esta ópera prima -composición colectiva del cuarteto Chicuate Mecatli- que presento en mi programa titulada "Mecahuehuetli Inic

Mihqui” (Guitarra para Nuestros Muertos) sonatina en tres movimientos, tratamos de plasmar nuestro pensamiento cosmogónico cultural mexicana en un lenguaje guitarrístico y empleando técnicas y estilos variados, ligados todos por el eje de la gran cultura anahuaca.