



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

BACH, MERTZ, PONCE Y RODRIGO

NOTAS AL PROGRAMA
QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-

SUSTENTA:
MANUEL ALEJANDRO JORDÁN ESPINO

ASESOR:
LUIS ALFONSO ESTRADA RODRÍGUEZ



ENM
UNAM

Distrito Federal, México 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

Agradecimientos

A mis padres.

A mis hermanos.

A Paola por su cariño desmesurado.

A mi amigo y maestro Carlos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al Dr. Luis Alfonso Estrada Rodríguez por el interés y empeño puestos en este trabajo.

A los maestros Juan Carlos Laguna, Néstor Castañeda, Francisco Viesca, Alejandro Salcedo y David Domínguez.

Al Lic. Óscar Silva Zamora.

La experiencia más bella que tenemos a nuestro alcance es el misterio.
Esta es la emoción sustancial que se halla en la cuna del auténtico arte
y de la verdadera ciencia.

Albert Einstein

índice

1. Johann Sebastian Bach · 13

- 1.1. Síntesis biográfica · 15
- 1.2. Suite para laúd en do menor BWV 997 · 18
 - 1.2.1 Preludio · 19
 - Análisis · 20
 - 1.2.2 Fuga · 23
 - Análisis · 25
 - 1.2.3 Sarabanda · 31
 - Análisis · 32
 - 1.2.4 Giga · 34
 - Análisis · 36
 - 1.2.5 Doble · 37
 - Análisis · 37

Sugerencias para la interpretación · 38

2. Johann Kaspar Mertz · 45

- 2.1. Síntesis biográfica · 47
- 2.2. Elegía · 49
 - 2.2.1 Estructura y armonía · 49
 - 2.2.2 Elementos de unidad · 51

Sugerencias para la interpretación · 55

3. Manuel María Ponce Cuéllar · 61

- 3.1. Síntesis biográfica · 63
- 3.2. Sonata III · 66
 - 3.2.1 La obra para guitarra de Manuel María Ponce · 66
 - 3.2.2 Sonata para guitarra sola número III · 66
 - 3.2.3 Análisis · 67
 - I. Allegro moderato · 67
 - II. Chanson · 73
 - III. Allegro non troppo · 76

Sugerencias para la interpretación · 79

4. Joaquín Rodrigo · 81

4.1. Síntesis biográfica · **83**

4.2. Invocación y danza · **85**

Análisis · **85**

Sugerencias para la interpretación · **92**

Bibliografía · 99

Nota sobre las gráficas de los capítulos 2 y 4 · 103

Anexo · 105

Programa

Suite no. 2 para laúd BWV 997

Johann Sebastian Bach

(Transcripción de las fuentes originales de Tilman Hoppstock en la menor)

(1685 - 1750)

Preludio

Fuga

Sarabanda

Giga - Doble

Duración aprox. 22'00"

Elegía

Johann Kaspar Mertz

(1806 - 1856)

Duración aprox. 8'00"

Sonata III

Manuel María Ponce

(1882 - 1948)

I. Allegro Moderato

II. Chanson

III. Allegro non troppo

Duración aprox. 17'00"

Invocación y Danza

Joaquín Rodrigo

(1901 - 1999)

Duración aprox. 9'00"

Johann Sebastian Bach



Suite para laúd en do menor BWV 997

Prelude

Fuga

Sarabande

Gigue

Double

Johann Sebastian Bach

1.1 Síntesis biográfica

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en el distrito independiente de Eisenach, Thüringen. Sus padres fueron Johann Ambrosius Bach (1645 - 1695) y Maria Elisabeth Lämmerhirt (1644 - 1694), hija de un peletero y consejero de la ciudad en Erfurt. (Wolff 2010: 10)

Entre 1694 y 1695 Johann Sebastian quedó huérfano y se vio en la necesidad, junto con su hermano Jacob, de mudarse con su hermano mayor, Johann Christoph, alumno de Pachelbel y organista en Ohrdruf. (Forkel 1966:38)

A su llegada a Ohrdruf fue enviado junto con Jacob al liceo donde cursó la educación básica. Sebastian estudió allí hasta marzo de 1700, año en que Johann Christoph falleció. Después de dejar la escuela se marchó a Lüneburg. (Wolff 2010: 10)

En Lüneburg, la Michaeliskirche poseía dos escuelas: la Ritteracademie para jóvenes nobles y la Michaelisschule para plebeyos. En la escuela, Bach estudió arduamente luteranismo ortodoxo, lógica, retórica, latín, griego, aritmética, historia y poesía alemana. (Wolff 2010: 10) La pasión de Bach por el clave y el órgano seguía siendo tan ardorosa como lo fue en su niñez, lo que lo impulsó en varias ocasiones, aún siendo estudiante, a viajar de Lüneburg a Hamburgo con el fin de escuchar al célebre organista de la Katharinenkirche, Johann Adam Reinken.

La Ritteracademie era una escuela donde se cultivaba la esgrima y la danza. El maestro de danza era Thomas de la Selle, quien fuera empleado como violinista de la orquesta de la capilla auspiciada por el “francófilo” duque Georg Wilhelm de Brunswick-Lüneburg. En el obituario se lee que “el joven Bach tuvo la oportunidad de escuchar a la entonces famosa orquesta de Celle, compuesta predominantemente por franceses; así él pudo conocer y sentir una profunda simpatía por el gusto francés, lo que en esa región, en aquel tiempo, era algo bastante nuevo”. (Boyd 2000: 14)

Sebastian audicionó para una corte en Weimar donde se le contrató como músico durante la primer mitad de 1703. Bach abandonó este empleo para ocupar la plaza de organista en la nueva iglesia

de Arnstadt. (Wolff 2010: 10)

Bajo el cargo de organista en la Neuekirche¹ se esperaba que Bach acompañara los oficios en domingo, días festivos y en ocasiones de culto público. De igual modo le fueron asignados alumnos del *Gymnasium*. El ayuntamiento resolvió cesar a Bach en sus labores con los alumnos debido a problemas extraescolares. (Boyd 2000: 20 - 21) Poco después Bach pidió un permiso para ausentarse durante cuatro semanas debido a un viaje a la ciudad norteña de Lübeck. El propósito de su viaje era escuchar y aprender de Dietrich Buxtehude aunque, probablemente, una segunda intención era explorar la posibilidad de suceder a este famoso organista de 68 años. Otro de los atractivos de Lübeck fue una serie de conciertos nocturnos que Buxtehude organizaba anualmente en la Marienkirche. El hecho fue que Sebastian se ausentó por cuatro meses.

Por otra parte sus esfuerzos debieron ponerlo dentro de la atención pública por lo que le ofrecieron varias oportunidades de trabajo simultáneas. Entre ellos estaba el de organista de San Blasius en Mülhausen, que aceptó en 1707. En ese mismo año Bach se casó con Maria Barbara Bach (1684 - 1720), hija de Johann Michael Bach y Catharina Wedemann. Al año siguiente se mudó a Weimar. (Wolff 2010: 10)

Durante su estancia Weimar compuso la mayoría de sus obras para órgano y ocupó la posición de *Hoforganist* y *Cammermusicus*. Igualmente colaboraba en el diseño y construcción de órganos con el constructor Heinrich Nicolaus Trebs. (Boyd 2000: 39)

Bach obtuvo un aumento en su salario y fue promovido a *Konzertmeister*. En su nuevo puesto debía componer una cantata por mes. Bach renunció más tarde a sus deberes en Weimar. Finalmente aceptó una oferta de trabajo realizada por el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen.

En mayo de 1720 Bach acompañó al príncipe a Carlsbad dejando a su esposa en casa para cuidar a sus cuatro hijos pero cuando volvió, en julio, ella había muerto.

En diciembre de 1721 Bach se casó nuevamente. Anna Magdalena era la joven hija de Caspar

¹En 1581 la Bonifatiuskirche, junto con otras construcciones, fue consumida por el fuego. Fue hasta 1676 que se inició su reconstrucción y fue completada en 1683. Entonces se le conoció como la Neuekirche.

Wülcken, un trompetista de la corte de Weissenfels. Anna fue una dotada cantante que recibió instrucción de su padre y un tío materno, Johann Siegmund Liebe. Después, en Leipzig, continuó su carrera como copista de Johann Sebastian. (Boyd 2000: 70 - 74)

En Leipzig ocupó el puesto de cantor de la Thomaskirche y además se hizo cargo de la dirección del *Collegium Musicum* desde abril de 1729 hasta 1737. El *Collegium* fue fundado en 1702 por Telemann y estaba formado por músicos profesionales y estudiantes universitarios, y realizaban conciertos públicos semanales por temporadas.

En el verano de 1737 Bach renunció temporalmente a la dirección del *Collegium Musicum*. Volvió a la música de teclado, trabajando en la segunda parte de *Das wohltemperirte Clavier* y en la tercera parte del *Clavier-Übung*, Bach también se dedicó más que antes a la enseñanza privada a finales de la década de 1730. Durante esos años Bach tuvo ochenta alumnos privados aproximadamente.

En octubre 1739 Bach volvió a ocupar la dirección del *Collegium Musicum*, pero se retiró de éste de nuevo en 1741. Con la muerte del señor Gottfried Zimmermann el 30 de mayo de 1741 el Colegio había perdido su propietario y organizador y sin él no podría seguir con sus actividades, al menos como lo había sido hasta la fecha.

La música instrumental una vez más salió a la luz durante la década de 1740. Bach había empezado a retomar corales anteriores para órgano de entre 1739 y 42, esto probablemente tras la finalización de *Clavier-Übung III*. Por otra parte Bach mantuvo su interés en la construcción de órganos. También había tomado cierto interés en los pianos que construía Gottfried Silbermann durante la década de 1730.

A finales de marzo de 1750 de Bach fue sometido a una operación de la vista realizada por el oftalmólogo inglés John Taylor. La intervención tuvo un éxito parcial y se repitió durante la segunda semana de abril. La segunda operación también fue fallida y debilitó el estado físico de Bach considerablemente. En los próximos dos meses la salud de Bach se habría deteriorado de modo que el 22 de julio tuvo que tomar su última comunión en casa. Murió sólo seis días más tarde, en la noche del 28 de julio, después de un accidente cerebrovascular. Fue enterrado dos o tres días más tarde en el cementerio de la Johanniskirche. Ana Magdalena lo sobrevivió diez años y murió en la pobreza extrema en 1760. (Wolff 2010: 10)

1.2. Suite para laúd en do menor BWV 997

La suite es un género instrumental que consiste de una sucesión de piezas. de carácter dancístico. En su conjunto, dichas danzas se escribían en el mismo tono y en ciertos casos estaban ligadas temáticamente. Otros términos fueron usados en diferentes países y periodos para describir obras análogas a la suite como la *sonata*, la *partita* o *partie*.

Aunque este término no apareció sino hasta mediados del s. XVI la forma se remonta hacia los siglos XIV y XV donde un patrón recurrente era agrupar dos piezas, la primera de compás binario en tiempo lento sucedida por una de compás ternario en tiempo rápido. Ambas podían usar el mismo material temático o al menos contener algún motivo melódico o rítmico en común. Los primeros ejemplos de estas agrupaciones fueron escritas para instrumentos de teclado y laúd. (Nagley 2010: 1)

Respecto de las suites para el laúd compuestas por Bach, actualmente, se consideran cuatro aunque dos de éstas son arreglos casi literales de otras obras para otros instrumentos; éstas son: la suite con el número de catálogo BWV 995 en sol menor basada en la suite para chelo número 5 en do menor, misma que llega hasta nuestros días (la versión para laúd) por medio de dos manuscritos. El primero con dos títulos: en la portada *Pièces pour la Luth a Monsieur Schouster par J. S. Bach* y por dentro, *Suite pour la Luth par J. S. Bach*. El segundo manuscrito está titulado *G mol Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach*, escrito en tablatura francesa. La otra es la suite con número de catálogo BWV 1006a, está basada en la partita número 3 para violín solo y la encontramos en dos manuscritos de los cuales destaca uno que resguarda la Academia de Música Musachino en Tokio, Japón, que es de los inicios del siglo XIX y que lleva el título *Suite pour le Clavecin compose par Jean Sebast. Bach. Original*. (Koonce 1989: V - IX)

La suite BWV 997 fue compuesta entre 1737 y 1741 pero pudo haber sido compuesta antes. (Little y Janne 1991: 145) De esta suite no sobrevive o no se ha encontrado ningún manuscrito del propio Bach y es conocida hoy día gracias a los manuscritos de J. F. Agricola, J. Ph. Kirnberger, J. C. Weyrauch, H. A. Werner y otros manuscritos anónimos del siglo XIX. (Koonce 1989: V - IX)

Existe cierta especulación sobre si esta obra estuvo compuesta por tres movimientos en un principio y la fuga y el doble fueron agregados posteriormente por el mismo Bach. Otro aspecto que no ha quedado del todo claro es si la suite completa fue escrita para un instrumento de teclado

(posiblemente para el laúd-clavecín) ya que, debido a la amplitud del registro, es imposible ejecutar los cinco movimientos en el laúd sin alterar el texto. (Hoppstock 2001: 20)

1.2.1 Preludio

El preludio es una pieza instrumental de carácter improvisatorio que precedía a alguna otra pieza y su modo o tono estaba diseñado para funcionar como una introducción.

Los preludios más antiguos que hoy se conocen están escritos para órgano y fueron usados como introducción de música vocal religiosa, poco después se escribieron para otros instrumentos de cuerda como el laúd. También tuvieron fines pedagógicos al ofrecer modelos de improvisación para aprendices y al estar relacionados con aspectos de la técnica instrumental.

En el norte y centro de Alemania encontramos este tipo de piezas bajo el nombre de *praeludium*, el cual también es equivalente a nombres como *Praeludium toccata* de Sweelinck y la *Toccata vel praeludium* de Matthias Weckmann. El *praeludium pedaliter*, para órgano, fue el más elaborado del género del preludio en el barroco e inició su desarrollo en la generación de los alumnos de Sweelinck en el norte de Alemania. La cumbre de este desarrollo fue el gran *praeludia* multiseccional de Buxtehude en el que contrastan las libres y virtuosas florituras con secciones fugadas minuciosamente elaboradas.

Corelli asoció el preludio con una suite con características de sonata. Sus sonatas de cámara (1685 y 1694) inician con un preludio *Grave* o *Largo* como sus sonatas de iglesia. Los variados preludios de sus sonatas para violín (1700) proveyeron modelos para los movimientos iniciales de las sonatas del barroco tardío.

Una de las más grandes muestras de la variedad del preludio como género es *Das wohltemperirte Clavier*, compuesto en 1722 por Bach. En el libro segundo de *Das wohltemperirte Clavier*, completado en 1742, añade formatos binarios de gran escala que en aquel entonces eran más comúnmente llamados *sonata*. (Ledbetter y Ferguson 2010: 1)

Análisis

El preludio se puede dividir en tres secciones: la sección A (compases 1 a 16), sección B (compases 17 a 32) y la sección C (compases 33 a 56). Las secciones B y C son están elaboradas con los materiales presentados en A y varían sólo en extensión e inician en la región de la dominante y subdominante, respectivamente.

Se puede señalar que la sección A está dividida a su vez en cuatro frases diferenciadas por su carácter, ritmo, ritmo armónico y movimientos armónicos como inflexiones o dominantes dobles. Estas cuatro frases se denominaran I, II, III y IV.

I es el tema principal, compases 1 al 5, las frases II (compases 5 al 8) y III (compases 9 al 13) forman el desarrollo del tema principal y la frase IV (compases 13 al 16) es la *codetta*.

Ejemplo 1.

En el ejemplo 1 se ilustra el tema principal, lo dividimos en i y ii. La semifrase i está compuesta por dos elementos importantes: un arpeggio ornamentado del acorde de tónica, motivo que se repite en tres ocasiones, y una escala descendente. La semifrase ii está formada a partir de la escala de la voz inferior en disminución y concluye con el motivo do re mi^b de los primeros compases en retrógrado. En el compás 5.1 la armonía se puede entender como i grado o como preparación de la modulación a la mediente (vi -> M).

¹Este motivo es importante debido a que el preludio, la fuga y la sarabanda inician con esta misma célula.

Ejemplo 2.

La frase II está escrita sobre la región de la mediantes, el ritmo armónico varía en cada tiempo, e inicia con la misma estructura rítmica de la semifrase ii del tema principal. Podemos señalar en el compás 8 el uso de un diseño de contrapunto escondido ya que en la misma voz figura la escala del tema principal (notas articuladas) como se presentará en la sección B y lo que puede ser el final de una conducción melódica del VII al V grado de la mediantes (notas con signo +).

La frase III es de contraste respecto de las frases anteriores ya que se sitúa en la región del v menor por medio de dominantes dobles, además destaca el cambio de ritmo de los dieciseisavos continuos de la voz superior a un ritmo sincopado. Si el tema principal es una tesis entonces estos compases forman su antítesis. Podemos señalar también la presencia del motivo do re mi b señalado con los cuadros (ver ejemplo 1).

Ejemplo 3.

La frase IV se fusiona con la frase III debido a que inicia con su característico ritmo sincopado pero se hace diferenciar debido a que retorna a la región de tónica por unos compases. En el ejemplo 4 se

ilustra el proceso de modulación al v grado para la reexposición de toda la parte A. Destaca la presencia del motivo do re mib en retrógrado en los compases 13, 14 y 15, el último en modo mayor.

Ejemplo 4.

La sección B del preludio es una repetición de la parte A pero a partir del v menor. Por lo que el motivo (do re mib) ahora es: sol la sib y la escala es: fa mib re do sib.

Algunas variantes significativas las encontramos en lo que corresponde a la frase II ya que se extiende de 4 a 8 compases. Encontramos una sucesión de acordes por cuartas ascendentes: fa menor, si bemol menor, mi bemol mayor, la bemol mayor y re bemol mayor; se ilustra en el ejemplo 5. Este pasaje termina con una inflexión a la subdominante menor.

Ejemplo 5.

En la frase III, lo que correspondería a la antítesis, llama la atención que no emplea el ritmo sincopado sino dieciseisavos continuos. En el sistema 1 del ejemplo 6 se observa el uso de los acordes de dominante y sensible de la subdominante menor.

29 sd

31

V sen. V sen.

i Np. sen./iv sen. i V i

Ejemplo 6.

La sección C parte de la región de la subdominante y el tema principal se presenta sintetizado con variaciones rítmico-melódicas.

La frase IV de C (coda) va desde el compás 49 hasta el final. Está elaborada igual que la *codetta* de de A y B. Entre los compases 54 a 56 se restablece el tono principal por medio de una *cadenza* que elabora con una dominante doble a la tónica. Bach resuelve todo con una cadencia perfecta.

De manera general se puede decir que el preludio está dividido en tres secciones y éstas se diferencian por la región tonal en la que se desarrollan y por su extensión. Este es un preludio monotemático ya que se desarrolla a partir de un sólo motivo.

1.2.2 Fuga

La fuga es un tipo de composición contrapuntística escrita para un número en particular de partes o voces “originada como un método para iniciar o desarrollar una composición por medio de ir “liberando” una frase o motivo a lo largo del discurso ya sea al inicio, al final o en la sección media.” (Dickinson 1979: 8)

Lo característico de la fuga, dice el diccionario Oxford, es que las voces entran sucesivamente imitándose la una a la otra. La primera voz entra con una melodía o frase conocida como *sujeto*. “Bach posee un factor constante respecto de los *sujetos* que utiliza. No son ni muy cortos, ni muy

largos. Los *sujetos* pueden ser largos si son balanceados y no sean sobreutilizados.” (Dickinson 1979: 61) Cuando el *sujeto* ha entrado por primera vez en todas las voces la *exposición* ha concluido. Después, usualmente, procede un *episodio* o un pasaje de textura polifónica entre todas o casi todas las voces; comúnmente un desarrollo de algún elemento, o parte de éste, presentado en la *exposición* y que conduce a otra entrada u otra serie de entradas del *sujeto*. Así hasta el final de la pieza: entradas del *sujeto* y *episodios* alternados.

Los contrastes de tono constituyen un elemento importante en la constitución de la fuga. En la *exposición* el *sujeto* primero se presenta en tónica, la segunda voz entra una 5ª ascendente o 4ª descendente, en la dominante, a esto se le llama *respuesta*. La tercera aparición es una repetición del *sujeto* en una octava más alta o baja. Entonces, se van presentando sucesivamente: *sujeto* y luego *respuesta* en tónica y dominante, respectivamente; así aparecen alternadamente de acuerdo al número de voces. Una vez terminada la *exposición* no es considerado necesario que las últimas apariciones del *sujeto* deban alternar en tono.

Una de las funciones de los *episodios* es la de efectuar modulaciones de modo que las nuevas apariciones del *sujeto* pueden variar en tono también.

En adición al *sujeto* existe a menudo un *contrasujeto* en la *exposición* y probablemente en otros momentos de la fuga. Hace la fusión de acompañamiento melódico para el *sujeto* y las *respuestas*. La voz que ha terminado de cantar el *sujeto* o la *respuesta* entonces empieza con en el *contrasujeto* mientras que la siguiente voz está cantando la *respuesta* o el *sujeto* y así.

A veces, en las *entradas* posteriores, se dan superposiciones del *sujeto*. Cada voz que presenta el *sujeto* no espera a que las presentaciones previas del *sujeto* acaben, entran prematuramente por así decirlo. Este recurso, llamado *stretto*, tiende a incrementar la tensión emocional de la *entrada* en curso.

Después de la *exposición* y posiblemente antes del primer *episodio* hay una *contraexposición* que se desarrolla en las mismas regiones tonales que la *exposición*. Alan Edgar Frederic Dickinson explica lo siguiente sobre la *contraexposición*:

“Un *sujeto* con mayores posibilidades de explotación ya sea literal o figurada puede

tener una segunda serie de *entradas* [...]. Las *entradas* pueden ser consecutivas o estar libremente distanciadas manteniendo la cohesión de maneras diversas. No existe en este momento la necesidad de que cada voz haga una entrada del *sujeto* o de que sólo una lo haga. [...].” (Dickinson 1979: 171)

El Diccionario de música de Oxford continúa diciendo que las apariciones del *sujeto* en la *exposición* o en otros lugares a veces están separadas por algo que tiene naturaleza de *episodio*, pero más corto llamado *codetta*.

Existen dos tipos de fuga con dos *sujetos* o *fugas dobles*, una con los dos *sujetos* apareciendo juntos desde el principio y otra en la que el primer *sujeto* se trata un tiempo y el otro aparece a continuación y asimismo es tratado, después de lo cual ambos son combinados. En algunas fugas existe una parte instrumental de carácter libre, *fuga acompañada*. El recurso del *pedal* a menudo es empleado en las fugas, especialmente cerca de su fin.

Existen casos en los cuales la *respuesta*, en vez de ser una réplica exacta del *sujeto* (*respuesta real*), se ha modificado ligeramente en uno o dos intervalos (*respuesta tonal*), resultando, respectivamente, en una *fuga real* o *tonal*.

Análisis

Esta es una fuga doble, la relación contrapuntística es tonal y es uno de los diseños que cuenta con *Da Capo*. Este movimiento no se encuentra en la transcripción en tablatura de Johann Christian Weyrauch (1694 - 1771). En cambio sí aparece en los manuscritos que indican que la obra es para instrumento de teclado. Las versiones de la fuga que emplearemos para su estudio son las de Johann Friedrich Agricola (1720 - 1774) y Johann Philipp Kirnberger (1721 - 1783) que no presentan diferencias sustanciales entre sí.

Iniciaré por describir los elementos principales de esta fuga como lo son el *sujeto 1* (*s1*), el *sujeto 2* (*s2*) y el *contrasujeto* (*cs*); todos ilustrados en el ejemplo 7.

El *s1* es una escala de do menor que pasa por dos pasos cromáticos en la parte del cuerpo además de un cambio de registro de Sol6 a La5. El *s1* es acéfalo y en cuanto a su constitución lo podemos

dividir en: cabeza, cuerpo y cola como se ilustra en el ejemplo. Vale señalar que el *s1* inicia con el motivo do re mi b, un motivo muy recurrente del preludio.

El *s2* está formado por tres pequeñas escalas o conducciones descendentes que resuelven por bordado al segundo, tercer y primer grado respectivamente. El *s2* tiene una función complementaria respecto del *s1*. El *s2* entra un compás después que el *s1*, su cabeza y cuerpo coinciden con la parte cromática del *s1* por lo que no es estático armónicamente. En la cola observamos el motivo do re mi b en retrógrado.

El *cs* está formado por tres partes de las cuales la cabeza es la única que se mantiene idéntica en todas sus presentaciones: saltos y pasos cromáticos en dieciseisavos. El cuerpo y cola adaptan su movimiento y extensión al movimiento en conjunto de las otras voces.

The image shows a musical score for three voices: S1, S2, and CS. Each voice part is divided into three sections: Cabeza (Head), Cuerpo (Body), and Cola (Tail). The sections are highlighted with colored boxes: Cabeza (orange), Cuerpo (green), and Cola (blue). The score is written in 6/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The S1 part begins with a motif of D4, E4, F4, G4. The S2 part enters one measure later. The CS part enters later still. The Cola sections of all three parts feature the D4, E4, F4, G4 motif in retrograde.

Ejemplo 7.

La estructura de la fuga la consideraremos como ternaria ABA donde A es la sección de la *fuga* como tal y B es un *divertimento*.

En la gráfica 1 se muestra la disposición general de la parte de la *fuga*. En el diagrama sólo se indican las regiones tonales y algunas inflexiones a través de las cuales se mueve la estructura armónica general y no están indicadas la infinidad de alteraciones y algunas otras inflexiones ya que tienden a desembocar en la región armónica en la que inician o en aquella en la que está escrita la frase o frases siguientes. Además se muestran las apariciones del *s1*, *s2* y *cs* en la voz que aparece y en su orden sucesivo.

cc.	1 Exposición		12	17 Contraexposición			27	Reexposición 44	48 49
V1		S1 CS	EPISODIO 1		S2	EPISODIO 2	S1 CS	CODA	
V2	S1 CS	S2		S2	S1 CS		S2		
V3	S2 CS	CS		S1 CS					
R-T	tónica	v menor	t	t	Inflexiones		t	tónica	t
					III	v	v	iv	

Gráfica 1.

No está de más destacar que las presentaciones del *s1* y el *s2* se presentan en *stretto* desde el principio como se ilustra por medio de la superposición de los cuadros que indican las entradas correspondientes.

En la *exposición* observamos un patrón en el que los elementos principales se mueven de manera ascendente entre las voces. A su vez esto tiene relación con el movimiento armónico: conforme el *s1* y *s2* se presentan en voces relativamente más agudas la armonía tiende a la región del v menor.

El *episodio 1* está elaborado, básicamente, con el ritmo y saltos melódicos de la cabeza del *cs*. Este breve episodio inicia en la región del v menor pero resuelve a la región de la tónica. Las conducciones melódicas provocan pocas inflexiones armónicas pero son los retardos y anticipos aunados a un ritmo sincopado los que provocan la tensión armónica.

En la *contraexposición* observamos el mismo patrón ascendente de la *exposición* y su relación con la armonía.

En la ejemplo 8 se ilustra el inicio del *episodio 2*, que está construido con las cabezas del *s1*, *s2* y *cs*. Podemos señalar que en la voz superior las primeras dos conducciones hacen saltos de registro de la quinta a la sexta nota como el *s1*. La melodía de la voz inferior es una variación del *s1* por su dirección melódica aunque omite el salto de séptima. La voz intermedia presenta escalas

descendentes que resuelven por bordado como el s2. El ritmo del cs es fácilmente identificable en la voz superior en intermedia.

Ejemplo 8.

El ritmo cambia por dos lapsos pequeños a conducciones en dieciseisavos continuos en la región de la tónica (compases 33 a 34 y 41). A partir del compás 33 la armonía es muy estable y no existen inflexiones muy disonantes, lo que puede ser una razón de los cambios en el ritmo.

En el ejemplo 9 se ilustra una conducción de gran impacto expresivo. Este fragmento está escrito en la región de la tónica y será utilizado en el divertimento, marcado en la gráfica 2 como “Cadencia”. Contrasta por el carácter pesado de su ritmo (está después de figuras de dieciseisavo) y por su tesitura. También podemos señalar que contiene el motivo do re mi b en retrógrado en la voz superior.

ejemplo 9.

La *reexposición* está en tónica nuevamente y sólo presenta s1, s2 y cs en soprano y contralto.

La *coda* está hecha a partir de la cabeza del cs y con las alteraciones del modo menor melódico; las últimas tres notas de la voz superior son mi b re do.

La parte B está elaborada con el material de los tres elementos principales de la fuga (A) y se encuentran de manera literal o figurada utilizando recursos como movimiento contrario o presentando los temas en polifonía oculta. Asimismo observamos un desarrollo más elaborado del *cs* y nuevas elaboraciones contrapuntísticas a partir de los sujetos.

cc.	49	55		67	75	79	83	85	88	93	95	101	105	108
V1		S2	S1 MC	CS MC	CS			S1 MC-CE	Desarrollo S1	Cadencia	S1 MC-CE	CS	Desarrollo CS	S2
V2				S1 MC	CS MC			S1 MC-CE			S1 MC-CE			
V3		S1 CE				S2 CE	Desarrollo CS	Cadencia	S2	Desarrollo S1	Cadencia	S2 CE	S2 CE	Desarrollo CS
R-T	t	v	Inflexiones D T		sd	t	sd	v menor	D/D	t	D	sd	t	

Gráfica 2.

En la gráfica las variantes en contrapunto escondido se ilustran con “CE” y con “MC” las que están en movimiento contrario.

The image shows a musical score for Example 10, starting at measure 55. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Labels 'S1' and 'S2' are placed above and below the notes to indicate specific musical subjects or motifs. 'S1' is associated with the lower voice (bass clef) and 'S2' with the upper voice (treble clef).

Ejemplo 10.

En el ejemplo 10 se ilustra una de las variantes más recurrentes de contrapunto escondido en la parte B. En la voz inferior observamos que el cuerpo del *s1* se presenta con el ritmo de dieciseisavos y destaca que hace dos conducciones por semitonos: a partir de do y de mi \flat . Esto último anticipa otra variante de contrapunto escondido que se presentará al final del *divertimento*.

Ejemplo 11.

En el ejemplo 11 se ilustra con las notas articuladas una variante en contrapunto escondido del *s2* en la voz inferior. Esta variante se presentará, también, del compás 95 al 100.

Del compás 85 a 87 y del 95 al 99 encontramos las variantes más elaboradas del *s1*. En el ejemplo 12 se ilustra una de las presentaciones del *s1* en movimiento contrario con las notas articuladas a partir del *do7*. En la misma voz superior encontramos entre el contrapunto otra versión del *s1* (notas no articuladas) a partir de *mi6*; éste posee características relevantes: la nota *la5* becuadro del compás 85 nos puede conducir, primero, hacia la nota *sol6* de la misma voz superior: *sol la si do*. En segundo lugar podemos pensar que esta presentación del *sujeto* cambia o salta de voz del *la5* al *sol5* de la voz intermedia con valores de cuarto con puntillo. Otra presentación del *s1* inicia en la voz inferior desde *re4* hasta el *mi4* en la voz intermedia.

Podemos entender que el *s1* se presenta cuatro veces en *stretto*: dos presentaciones en el contrapunto escondido de la voz superior, la presentación que inicia en la voz superior y salta a la voz intermedia y la presentación que inicia en la voz inferior y salta a la voz intermedia.

Ejemplo 12.

Se han mencionado e ilustrado las características más sobresalientes de la fuga. Podemos concluir que en efecto es una fuga doble donde los dos *sujetos* se presentan y tratan desde un principio pero que en algunas partes el *s1* goza de un protagonismo especial: primero porque el episodio 2 de A está elaborado a partir de éste y segundo, por las entradas en *stretto* en la segunda mitad de B.

El *s2* es sólo complementario respecto del *s1*. En cambio el *cs* posee características rítmicas y melódicas que le posibilitan un mayor desarrollo.

El *cs* predomina sobre todo en las elaboraciones contrapuntísticas de B pero donde su presencia tiene un mayor impacto es en la cadencia final ya que ésta se elabora sólo con el material del *cs* y con las notas del motivo *do re mib* en retrógrado.

1.2.3 Sarabanda

Louis Horst escribió que el origen y derivación de la palabra sarabanda puede ser árabe-moro ya que éste explica la etimología en ciertos casos como proveniente del persa *serbend*, canto, o *sarband*, cinta para el tocado de una mujer; o del moro *zarabanda*, ruido. Según Horst otros la relacionan con la palabra española *sarao*, entretenimiento de danza. (Horst 1966: 49 - 50)

Desde sus probables orígenes en la Nueva España y en sus artes populares era una danza acompañada de cantantes e instrumentos. También se le conoció en Italia a principios del XVII como una danza colorida, tempestuosa y exótica. Era acompañada por castañuelas y guitarra o guitarras tocando variaciones cíclicas de una serie armónica donde los acordes eran acentuados por el ardiente rasgueado. Algunas personas le describían como un baile lascivo.

Los franceses “suavizaron” la sarabanda al menos en teoría. En su forma aristocrática en la corte francesa las coreografías sobrevivientes revelan una danza que parece calmada, seria y a veces tierna pero ordenada, balanceada y constante. Los pasos son generalmente los mismos que aquellos usados en el resto de las danzas como el *temps de courante*, *pas de bourée* o varias formas del *coupé*. No existe un paso particular que se asocie a la sarabanda. Muchas coreografías incorporan elegantes “gestos” con las piernas como *battements* y *pirouettes* que pueden ser impresionantes aún a un tiempo lento. (Little y Janne 1991: 92)

Durante el reinado de Felipe II esta danza estuvo prohibida, sin embargo resurgió como una forma más “pura” desempeñando un papel importante en los dramas religiosos.

El ritmo de la sarabanda consiste en una frase rítmico-armónica de doce tiempos organizados en cuatro compases. Los patrones comunes de movimiento y reposo, *arsis* y *thesis*², en la sarabanda son aTAT³ o aaAT.

La regularidad métrica es una característica importante de la sarabanda y rara vez se encuentran frases que no están construidas a cuatro u ocho compases. Esta “arquitectura” transparente guió a los autores en la experimentación de técnicas y estilos. Tanta variedad no fue catalogada ni estudiada por los académicos.

Análisis

La estructura de esta sarabanda es binaria AB.

La sección A (cuadro de abajo) es un periodo binario que va de los compases 1 a 16, se puede dividir en dos frases de 8 y éstas en dos semifrases de 4 compases cada una.

cc.	1 - 5.1	5.2 - 8.1	8.2 - 12	13 - 16
R. T.	t	iv - t - D	V - secuencia	t - M

En la primera semifrase encontramos, en primer término, el motivo principal que se ha venido presentando en los números anteriores de la suite: do re mi b (ver ejemplo 1), enseguida encontramos su imitación en la voz inferior pero octavado (compases 1 y 2 respectivamente). En los compases 3 y 4 el ritmo de la voz superior empieza a concentrarse en dieciseisavos acompañados por el acorde de sensible. En el compás 5.1 prepara la inflexión al iv grado. El ritmo armónico de los compases 1 a 4 es por compás.

²*Arsis, thesis*. Términos usados, respectivamente para tiempos tensos y relajados. Originalmente se usaba para referirse a subir o bajar el pie en la antigua danza griega. (Walker 2010: 1)

³Las mayúsculas y minúsculas indican mayor y menor grado de tensión o relajación respectivamente.

La segunda semifrase inicia en el acorde de iv grado y en el compás 6 regresa al i grado. Esta semifrase es más “activa” melódicamente: desde saltos de tercera hasta trecena. Desde el compás 7 inicia la inflexión a la dominante por medio de su acorde de sensible.

La primera semifrase de la segunda frase se ilustra en el ejemplo 13. Sobresale que en el compás 9 utiliza parte de la escala que se presentó en el preludio: do sib lab sol (notas articuladas); y una secuencia por sextas a distancia: i - VI - iv.

Ejemplo 13.

La segunda semifrase forma la *codetta* de la parte A e inicia en el iv grado y en el compás 14 inicia la modulación al III grado por medio de su dominante.

La parte B está constituida y distribuida de la misma manera que A. La primera frase es la resolución de una modulación al III grado.

cc.	17 - 20.2	20.3 - 24.1	24.2 - 29.1	29.2 - 32
R. T.	M - v / t	v menor / t	(t) V ⁷ - iv V ⁷ - III	t

En la primer frase de B (compases 17 a 24.1) se replica el tema principal con su imitación en la voz inferior. En el compás 18 modula a la región del v menor del tono principal

La segunda frase (compases 24.2 a 32) inicia con una inflexión al iv grado por medio de su acorde de séptima de dominante que resuelve en el compás 27 y en el 28 prepara una inflexión al III grado también con su acorde de séptima de dominante.

La última semifrase (compases 29.2 a 32) funciona como la coda. No hace inflexiones, el movimiento melódico no cesa en ningún momento sino hasta el acorde final. El ritmo armónico en los compases 30 y 31 es de medio con puntillo y observamos en el mismo compás 30 el uso del recurso *style brisé*⁴ sobre el iv grado. La sarabanda termina con una cadencia auténtica perfecta.

1.2.4 Giga

La palabra se originó probablemente en Escandinavia, *jig*. Existió la *Geiga* en Islandia, la cual pasó por el *gigge* que derivó en *gig* del inglés moderno. William Chappell, en su *Old English Popular Music* dice: “La palabra *jig* deriva del anglosajón y en la literatura inglesa antigua su aplicación se extiende más allá de la melodía en sí a cualesquiera rimas inquietas o saltarinas que puedan ser cantadas con tales melodías.” De diferente modo el Dr. Jamieson en su *Etymological Dictionary of the Scottish Language*⁵ dice que “*to jig*” significa tocar el *fiddle*. (Pulver 1913 - 14: 78)

En Francia, Godefroi escribió, en el *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française*, que la *gigue* es un instrumento de cuerda, usualmente de tres órdenes y tocado con arco pero que el verbo *giguer* significa retozar o saltar. Un *Nominale* del siglo XV da a la palabra el mismo significado de instrumento y a *gigator* como al ejecutante de éste. (Pulver 1913 - 14: 75) En Normandía no se usaba como sustantivo pero sí como verbo, *giguer*, saltar o bailar. (Pulver 1913 - 14: 75 - 76)

Tiempo después la palabra fue cobrando diferentes significados. Hallywell a mediados del siglo XVI escribió que la *jig* literaria es “una composición métrica ridícula, a menudo con rima, cantada por el payaso, el cual ocasionalmente bailaba acompañado por el tamboril y la flauta.” (Hallywell en Horst 1966: 62)

Sabemos, por otra parte, que en los albores del teatro inglés era costumbre terminar con una *giga* acompañada de danza y representación. “La *iyg* al final de un interludio, donde se representa alguna picardía bonita”. En aquellos días *jig* significaba no sólo una danza sino también un conjunto de

⁴El *style brisé* es una característica de la música para laúd del siglo XVII en la cual las notas de un acorde no eran atacadas simultáneamente sino arpegiadas. A finales del siglo XVII y principios del XVIII esta manera de tratar los acordes tuvo una influencia considerable sobre compositores que escribían para instrumentos de teclado como Couperin, d'Anglebert o Bach. (Latham 2010: 1)

⁵Este estudio está basado en diferentes investigaciones y artículos de diferentes especialistas, sin embargo en algunas ocasiones no escriben fechas de edición ni editoriales de los recursos que emplean.

versos libres. En 1650 Thomas Mace escribió: “Las *jiggs* son livianas, satíricas, adecuadas sólo para gentes de cabeza fantásticamente ligera; y llevan cualquier clase de compás.” (Mace en Horst 1966: 62)

Johann Mattheson en *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739) escribió:

“Las *gigas* comunes o *inglesas* tienen como rasgos distintivos una pasión ardiente y fugitiva, una furia que pasa velozmente. Las *gigas* italianas, que no están hechas para ser bailadas, sino para ser tocadas en el violín, se ven impulsadas casi hasta un extremo de velocidad y ligereza; sin embargo, en su mayoría revisten una modalidad fluida y no violenta, algo así como la corriente pareja y rápida de un arroyo. Con una *giga* se pueden expresar cuatro emociones principales: furia o pasión, orgullo, simple ansiedad y temperamento superficial.” (Mattheson en Horst 1966: 62)

En 1694 Menage, en su *Dictionnaire Etymologique* (1694), escribió que la *giga* es una pieza musical de una naturaleza alegre y festiva, y agrega que en Escocia la palabra era usada para referirse a una muy alegre danza de aire. (Pulver 1913 - 14: 76)

Para el estudio siguiente tomaremos en cuenta únicamente las composiciones de Johann Sebastian Bach y dividiremos nuestro actual objeto de estudio como lo dividen Meredith Little y Natalie Janne en su libro *Dance and the Music of J. S. Bach*: *giga francesa*, *giga I* y *giga II*. (Little y Janne 1991: 143)

Los tres tipos de *gigas* generalmente poseen frases de longitud predecible, textura imitativa y cadencias internas escasas. Las características principales de la *giga II* son cambios armónicos al nivel métrico de la subdivisión ternaria, un tiempo moderado con ornamentación y variedad en el agrupamiento de los dieciseisavos por medio de ligados, un ritmo uniforme de octavos, fraseo balanceado, uno o dos tiempos por compás, son más largas y complejas que las *gigas francesas* y pueden estar escritas en una gran variedad de compases. (Little y Janne 1991: 164 - 168)

Veinte muestras de giga II se han encontrado dentro de las composiciones de Johann Sebastian Bach, si es que se cuentan el arreglo para laúd BWV 1006a de la tercera partita para violín BWV 1006 y el doble de la suite para laúd BWV 997. (Little y Janne 1991: 145)

Análisis

Este es el único ejemplo de giga II en que el ritmo punteado de la giga francesa aparece ocasionalmente. Varios ornamentos franceses están ya escritos con altura y ritmo, y otros están indicados con símbolos. (Little y Janne 1991: 145)

La giga es una danza de forma binaria AB en compás ternario, en este caso de 6/8 con inicio en anacrusa. La sección A está formada por dos frases de 8 compases cada una. La primera frase, en general, está escrita sobre la región de la tónica: inicia en el I grado, llega al V en el compás 5, regresa al I en el compás 8 y en el compás 14 modula por dominante doble a la región de la dominante. El ritmo armónico es de cuarto con puntillo salvo en los compases 8 y 16, donde es de media con puntillo.

Como sucede usualmente, la parte B es más larga y, en parte, está compuesta por variantes de las dos frases de A. Inicia en el compás 17 en la región de la tónica pero en el compás 18 modula a la subdominante, a partir de este compás encontramos varias dominantes dobles sobre la subdominante hasta el compás 22.2 donde inicia una inflexión al III grado en el compás 23.2. En el compás 24 prepara la cadencia a la mediante mayor medió de su acorde de dominante en todo ese compás.

La segunda frase inicia en el relativo mayor. Encontramos cadencias auténticas a cada tiempo entre los compases 25 y 26. En el compás 28 regresa momentáneamente al acorde de tónica por medio de su sensible. Entre los compases 29 y 31 encontramos dominantes dobles una tras otra que resuelven al III grado de la tónica en el compás 32. La semifrase complementaria de estos compases inicia en la región de la tónica pero encontramos una gran cantidad de inflexiones. La frase termina en el compás 36 en el acorde de dominante.

La última frase recapitula literalmente la primer semifrase de la parte A (compases 1 a 4). Entre los compases 44 y 46 encontramos varias inflexiones a la subdominante y dominante. La giga termina con una cadencia perfecta i V i.

1.2.5 Doble

Término francés (*Double*) utilizado en los siglos XVII y XVIII para una técnica de variación en la cual se añade ornamentación en mayor o menor grado a la melodía, motivo o tema principal mientras q las armonías de apoyo siguen siendo las mismas. Por extensión, la melodía adornada era conocida en sí misma como *double*, la melodía sin adornos era llamada *simple*. En la música vocal la técnica del *double* se utilizó como método para “embellecer” o adornar el *air de cour*. Los conceptos de *simple* y *double* parecen haber aparecido originalmente de pasos utilizados en las danzas del renacimiento como la pavana y el *branle*, y en la música instrumental del XVII y XVIII el término *double* se usó principalmente para referirse a variaciones de las danzas. (Garden 2010: 1)

Análisis

El doble trata el material de la giga en *tiratas*⁶ y acordes arpegiados, el manejo de estos elementos hacen que esta variación pueda ser perfectamente otra giga en sí misma. (Little y Janne 1991: 145) La relación que mantienen ambos movimientos se ilustra en los compases transcritos en el ejemplo 14. En el ejemplo se observa que el contorno melódico es muy parecido entre la giga y el doble al igual que la línea del bajo. Lo único que varía, esporádicamente, es la armonía como se muestra en el compás 3.2, sin embargo en ambos casos resuelven i grado. En el resto de los casos las variantes armónicas o melódicas del doble terminan por regresar al modelo proporcionado por la giga.

Ejemplo 14.

⁶La *tirata*, *slide* o *schleifer* del siglo XVIII están fuertemente relacionados a acordes quebrados que incorporan notas de paso. (Kreitner 2010: 8)

Sugerencias para la interpretación

Introducción

La decisión de tomar como perspectiva el análisis retórico radica primordialmente en una necesidad de comprensión y de comunicación. El método consiste en encontrar analogías entre las figuras literarias y las frases musicales para explicar, desde esta perspectiva, cómo es que está construido el discurso musical y cómo es que tiene sentido.

La figura retórico-musical, al igual que la figura literaria, es una operación que “desvía”¹ la expresión musical del “uso gramatical común”. Es una variación respecto de las normas habituales de la música. Las figuras retórico-musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales como repeticiones, imitaciones, ornamentos, interrupciones, silencios, progresiones, cambios de registro, afinación, etc.

El estudio siguiente se enfoca en analizar únicamente una de las cuatro *virtudes* que conforman la *elocutio* retórica en función de la estructura musical: la *decoratio* u *ornato* musical. Cabe aclarar que este enfoque de análisis es sólo una manera de tantas que pueden ser implementadas para organizar, describir, explicar y comprender una serie de eventos musicales. Se emplearán los criterios de la retórica literaria y sólo algunas terminologías empleadas por algunos tratadistas barrocos que expresen con mayor claridad el funcionamiento y la morfología del elemento en particular.

En este caso me ha resultado prudente realizar el análisis de la *decoratio* musical sólo sobre el preludio ya que repetir el mismo estudio sobre el resto de los movimientos puede resultar tedioso y poco provechoso. Por otra parte vale recordar que no sólo es posible abordar una obra en función de la *decoratio* sino que es viable estudiar cualquier música en función de las otras etapas que comprenden la retórica en general.

¹Tzvetan Todorov escribió: ¿Toda figura es realmente un desvío? [...] Por ejemplo el *asíndeton* es una coordinación por yuxtaposición, el *polisíndeton* es una coordinación por conjunciones repetidas. ¿Cuál es el desvío: el primero, el segundo, ambos? En realidad comprobamos que el desvío pasa a ser de causa de origen a causa final: muchas figuras no son desvíos sino con relación a una regla imaginaria, según la cual “el lenguaje debería carecer de figuras [...], las figuras, fuera de toda duda, no son raras ni incomprensibles, ni un privilegio absoluto del lenguaje literario” (Todorov en López 2000: 110)

La *decoratio* musical en el preludio de la suite para laúd en do menor BWV 997

I La tesis

The musical score shows the first section of the prelude. The treble clef part starts with a melodic motif (Apotegma) and is followed by a series of notes. The bass clef part features a descending scale (Escala en paralelo y disminución) and a series of notes (Escala - Auxesis). The score is annotated with Roman numerals (i, vi, iv, iv, V7, i) and brackets indicating the structure of the thesis.

Ejemplo 1.

En ejemplo 1 se ilustra un fragmento de importancia predominante debido a que como lo notamos anteriormente se reafirma en la región de la dominante (sección B) y después se hace alusión a éste en la región de la subdominante (sección C). En lo subsecuente le denominaremos *tesis*.

Como lo destacamos en líneas anteriores, la *tesis*, está compuesta por dos elementos básicos: el motivo (do re mi**b**) que desde ahora llamaremos *apotegma*² y la escala descendente de la voz inferior (sib lab sol fa mi**b**) que tiene un efecto de *auxesis*³, en este caso agrupa en una sola idea las apariciones del *apotegma* y así las repeticiones de éste resultan reafirmativas. La segunda parte de la *tesis* (compás 4) que está compuesta por la escala en *paralelo*⁴ y disminución. La *tesis* termina en el compás 5.1 con una *epanadiplosis*⁵ del *apotegma* en retrógrado, por este motivo, y a pesar de la aparente asimetría del diseño de la *tesis*, ésta se escucha bien definida y su conclusión resulta lógica y reiterativa.

Este manejo del discurso lo podemos interpretar como la exposición de algún suceso en la parte i de la *tesis* y como su aceptación irremediable en lo subsecuente (ii).

²apotegma m. Dicho memorable, máxima.

³auxesis Es el aumento progresivo de la complejidad de la armonía que acompaña a un mismo fragmento melódico que se repite una a más veces de forma idéntica.

⁴paralelismo m. *Lit.* Procedimiento consistente en la repetición sucesiva de frases, pensamientos o estructuras sintácticas idénticas, con ligeras variaciones, o antitéticos.

⁵epanadiplosis f. *Ret.* Figura que consiste en repetir al final de una cláusula o frase el mismo vocablo con que empieza.

En este estudio las secciones II, III, y IV serán llamadas *Argumentos*.

II Argumentos que explican la tesis

Ejemplo 2.

El primer grupo de entonaciones inicia con una *anadiplosis*⁶ del esquema rítmico del final de la *tesis*, así no se pierde la continuidad del ritmo ni resulta abrupto el cambio de figuras rítmicas. Encontramos el *apotegma* en tres ocasiones (marcado con signo + en el ejemplo). Destaca que las elaboraciones en dieciseisavos parten del *apotegma*.

El *paralelismo* rítmico en el compás 6 lo podemos entender como si estuviera reafirmando lo que dijo anteriormente: si mi intención es ratificar cierta idea entonces debo o puedo tomar elementos de aquello que deseo ratificar, en este caso el elemento que se mantiene es el ritmo. En el compás 7 usa una serie de *reduplicaciones*⁷ de un motivo de naturaleza contrapuntística de bordado con nota tenida, esto se puede entender como la insistencia por enfatizar algo.

La última fase de esta idea se escribe en *epanadiplosis*, notamos que en la voz inferior se hace una alusión al *apotegma* en retrógrado y con esto forma una *epanadiplosis* que encierra los *argumentos que explican la tesis* y así se entiende, nuevamente, como una conclusión lógica de esta serie de elaboraciones; recordemos que la *epanadiplosis* también se usa para concluir y dar unidad a la *tesis*.

Todos estos compases están unidos por las alusiones a la escala de la *tesis* entre el movimiento del contrapunto indicado con las notas articuladas.

⁶anadiplosis f. *Ret.* Figura que consiste en repetir al final de un verso, o de una cláusula, y al principio del siguiente, un mismo vocablo.

⁷reduplicación f. *Ret.* Figura que consiste en repetir consecutivamente un mismo vocablo en una cláusula o miembro del periodo.

Los detalles en común que hemos encontrado nos dan la certeza de que estas ideas derivan del tema principal, es decir que estas elaboraciones están relacionadas directamente con la *tesis* debido a su armonía, similitudes rítmicas, alusiones y correspondencias; además de su sucesión temporal evidente.

III Argumentos en contra de la tesis

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 9 and is labeled "Pero". The second system starts at measure 11 and is labeled "Por lo tanto" and "Concluyo que". The score includes treble and bass staves with various annotations such as "Antítesis", "Distributio recapitulativa", and harmonic symbols like "i", "v2", "V", "i7", "i6", "V6", "V7", "i", "V7", "V6", "V", and "i6". There are also plus signs (+) indicating accents or specific rhythmic markings.

Ejemplo 3.

Es en los compases 9 y 10 (ejemplo 3) propone el contraste de ideas por medio del cambio de ritmo e inflexiones armónicas. El choque que suscitan estas síncopas y las dominantes dobles provocan que esta parte tenga un carácter antagónico a la *tesis*. Una vez que se ha completado la modulación (compás 11) entonces retoma el ritmo de dieciseisavos constantes para plantear la *antítesis* (compases 11 a 13.3), ésta incluye al *apoteagma*, marcado con los signos de + en el ejemplo. En este caso la idea de *antítesis* está encerrada con una *distributio recapitulativa*⁸ a partir de la figura rítmica de síncopa, un arpeggio de dominante similar a los arpeggios de los compases 11 y 12, y el *apoteagma*.

⁸Es una repetición breve, a manera de sinopsis condensada, de fragmentos musicales expuestos o desarrollados con anterioridad. (López 2000: 143)

Debido a estos hechos se podría pensar que este fragmento no contradice a la *tesis* por su contenido como tal sino al manejo que se hace de éste. Podemos mencionar dos diferencias en el manejo que esta sección da al *apoteagma* en comparación del que se le da en la *tesis*: ahora el *apoteagma* se presenta también tres veces pero distanciadas entre sí y aunque el *apoteagma* se presenta en su tono original está inmerso en el contexto armónico de la dominante.

IV Refutación de los argumentos en contra

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 13-15) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. Labels above the treble staff include 'Dices que' (measure 13), 'Conciliación' (measures 14-15), and 'Por eso' (measure 15). A blue box highlights the melodic line in measures 13-15, and another blue box highlights the bass line in measure 14. A blue arrow points from the 'Conciliación' label to the 'Por eso' label. The second system (measures 15-17) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. Labels above the treble staff include 'Por lo que concluyo que' (measures 16-17). A blue box highlights the melodic line in measures 16-17. Harmonic symbols are placed below the bass staff: i_6 , ii , vi_6 , v_6 , V_3 in the first system; v , III , $dis.$, V/V , i^7 , V^7 , i^7 in the second system.

Ejemplo 4.

En el ejemplo 4 se ilustran la *refutación de los argumentos en contra de la tesis* (compases 13.4 a 15) y la *conclusión* (compases 16 a 17.1).

En primer lugar podemos señalar que esta sección está en la región de la tónica, lo que produce una sensación de descanso o relajación. Luego notamos que inicia con las figuras rítmicas usadas en la sección III, este último detalle se puede entender como una *conciliación*⁹, se vale, propiamente, de

⁹Figura que consiste en aprovechar un argumento contrario, o que proviene del adversario a favor de su propia causa; o en hacer que una proposición que en apariencia contradice a otra, en realidad la complete o la aclare; o en el empleo de argumentos que parecen ser hostiles a la propia causa.

repetir el patrón rítmico-melódico generado en los *argumentos en contra* al grado de exceder su registro o sus posibilidades de desarrollo. Esta figura se conoce como *hypobole*¹⁰ y la encontramos en los compases 14 y 15.

En el ejemplo 5 se ilustrar un supuesto desarrollo de los *argumentos en contra de la tesis* a partir de un supuesto modelo de progresión elaborado a partir de dichos argumentos.

Ejemplo 5.

V Conclusión

Para realizar las conclusiones (ejemplo 4) retoma el *apoteagma* y una variante de la escala de *auxesis* (notas articuladas).

En las reexposiciones subsecuentes encontramos los mismos materiales y notamos que la diferencia básica es que las argumentaciones se *amplían*¹¹.

En función de lo que se ha descrito y observado se puede suponer que el *apoteagma* debe presentarse en un ambiente armónico a partir del que éste esté escrito: si el *apoteagma* se presenta a partir del generador del acorde de tónica (do re mi) el acompañamiento debe estar en tónica y si el *apoteagma* se presenta a partir del generador del acorde de dominante (sol la si) el acompañamiento debe estar en dominante.

¹⁰hypobole es un fragmento que excede el límite inferior normal del ámbito de una voz. (López 2000: 158)

¹¹Es cuando una obra se extiende de manera indirecta, es decir, por medio de la elaboración o reforzamiento de los elementos que acompañan a un sujeto o tema.

Johann Kaspar Mertz



Elegie

Johann Kaspar Mertz

2.1 Síntesis biográfica

Johann Kaspar Mertz nació en Pressburg, actual Bratislava, Eslovaquia, el 17 de agosto de 1806 en el seno una familia de recursos escasos. Johann fue un virtuoso guitarrista y flautista precoz. Igualmente tocaba la mandolina, el violonchelo y la cítara. Ya para el año de 1840 vivía en Viena, donde tuvo un gran éxito como intérprete y compositor; además gozaba del patrocinio de la emperatriz Carolina Augusta y realizaba numerosas actuaciones en esa ciudad capital.

Las giras por Moravia, Polonia y Rusia, donde se presentara en el castillo del príncipe Urosoff, fueron seguidas por conciertos en Berlín y Dresden. Fue en la última ciudad donde conoció a Josephine Plantin, con quien realizó una gira.

Johann y Josephine se casaron en Praga el 14 de diciembre de 1842 pero cuatro años más tarde Johann enfermó gravemente para lo que su doctor le prescribió estricnina¹. Su esposa le suministró las dosis prescritas y Johann empeoró. Luego de dieciocho meses de atenciones regresó a la agitada vida de concertista. (Wynberg 1985: 4)

Una de las personas con quien Mertz mantuvo relaciones profesionales fue el aristócrata Nicolai Petrovich Makaroff (1810 - 1890), guitarrista entusiasta y organizador del concurso de composición de Bruselas de 1856. Nikolai fue también su amigo y admirador. En sus memorias, *Las memorias de Makaroff*, encontramos detalles sobre su amistad, sobre Mertz y su calidad como compositor, intérprete y persona.

“[...] Yo había planeado visitar a Mertz al día siguiente. [...] Cuando se enteró, por Fisher, que yo estaba en Viena y que había manifestado un gran deseo de reunirme con él, me hizo una visita.”

¹Estricnina f. *Bioquim*. Alcaloide blanco, cristalino, amargo y venenoso, hallado en semillas de *Strychnos nux-vomica* y en bayas de *Strychnos ignatii*. Actúa sobre la médula espinal provocando convulsiones tónicas.

“[...] Tan pronto como fue posible le ofrecí mi guitarra y le pedí que tocara algo. Él la tomó con confianza y de inmediato comenzó a tocar. Tocó una gran obra fascinante.”

“[...] la música de Mertz, que yo escuchaba con embriaguez creciente, lo poseía todo: rica composición, [...], excelente desarrollo de las ideas, unidad, novedad y grandeza de estilo, libre de expresión trivial o cualquier multiplicidad de efectos armónicos.”

“Al mismo tiempo allí estaban una clara y sencilla melodía que se mantenía por encima de la creciente superficie de arpeggios y acordes. Los efectos eran brillantes y audaces. [...] Él poseía un profundo conocimiento del instrumento y de todos sus secretos ocultos.” (Makaroff 1946: 14 - 15)

En 1855 ofreció un concierto para Ludwig de Baviera quien, según las historias, se mostraba incrédulo de que un instrumento de apariencia modesta y con sólo diez cuerdas pudiera producir tales efectos.

Mertz falleció poco antes de ganar el premio de composición para guitarra de Bruselas en 1856. Sobre su muerte escribió:

“En octubre [de 1856] me llegó una carta con bordes negros de parte de la señora Mertz con la triste noticia final. Brotaron lágrimas de mis ojos. Incluso ahora, mientras escribo estas líneas, siento las lágrimas cegando mi vista y una profunda tristeza que tortura a mi corazón.” (Makaroff 1946: 23)

2.2. Elegía

2.2.1 Estructura y armonía

Largo

Gráfica 1.

La elegía, en un principio, está dividida en dos secciones: un *Largo* (compases 1 a 23) y un *Andante con espressione* (compases 24 a 70).

El *Largo* se divide en dos secciones (separadas por una coma) y está provisto de una estructura armónica sencilla. Esta sección se mueve en el tono principal (compases 1 a 20) y sobre su dominante (compases 19 a 22); breve y esporádicamente hace inflexiones al iv grado. En la gráfica 1 se muestra la estructura general de esta parte. Destaca un diseño en la voz inferior entre los compases 13 y 14 que se repite hacia el final de la sección. La primera vez que se presenta es dentro de una textura de arpeggios y la última lo encontramos aislado a manera de recapitulación. Las inflexiones más comunes están compuestas por los acordes de sensible del i y V grados. Esto último se ilustra en la gráfica 2.

Gráfica 2.

La estructura del *Andante* la dividiremos en tres secciones, la primera se ilustra en la gráfica 3. Una buena parte del discurso se construye sobre patrones armónicos recurrentes como el que se observa en el marco de una modulación al III grado: la armonía oscila entre las conducciones V - I y IV - I. Entre los compases 37 y 38 retorna al tono original por medio de cadencias V - i. Esta primera sección concluye con la inflexión al V por medio de su acorde de sensible como se ilustra en los últimos dos acordes de la gráfica.

Gráfica 3.

La segunda parte inicia con la resolución al acorde de dominante. Observamos en la gráfica 4 un pedal de mi sobre la voz inferior, fundamental del acorde de V grado.

Gráfica 4.

El final de la obra, parte 3, se divide, a su vez, en dos fases, 3a y 3b. Se dividió así por la estabilidad armónica de 3a comparada con 3b.

El final se sitúa después de la reexposición de la sección 1 del *Andante* (gráfica 3) pero en este caso la sensible del V grado de dicha sección resuelve al acorde de tónica en el compás 64 (ver gráfica 5).

Gráfica 5.

En la gráfica 6 se ilustra la sección 3b que posee una mayor densidad armónica por compás. En esta sección, a diferencia de las demás, no se observan patrones armónicos. Se nota a distancia que la tesitura del acompañamiento se va cerrando entre las voces extremas durante el compás 67. En el

compás 68 se observa que la tesitura tiende a la sección media y grave. La cadencia está reforzada por los calderones donde se presenta el acorde de dominante en posición fundamental, ambos con apoyaturas.



Gráfica 6.

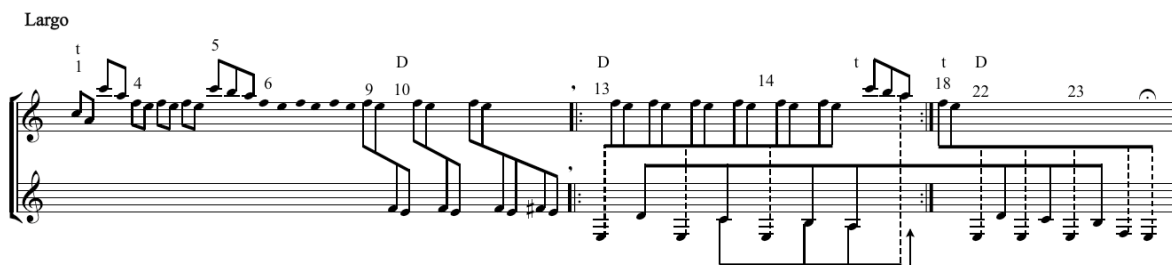
La estructura general de la elegía es, entonces:

<i>Largo</i>	<i>Andante con espressione</i>
1, 2	1 - 2 - 1 - 3
t D D	t D t t

En el diagrama anterior se muestran las secciones en el orden de aparición y la región tonal en la que se mueven.

2.2.2 Elementos de unidad

En la obra existen dos células o motivos principales: do si la y fa mi; serán llamados tema I y tema II, respectivamente. Se han tomado como motivos principales debido a sus recurrentes apariciones y a la existencia de elementos que parecen derivar de estos.



Gráfica 7.

En la gráfica 7 encontramos la distribución de ambos temas en las secciones 1 y 2 del *Largo*. En el compás 1 observamos, aunque figurado, el tema I. En el compás 4 observamos la primera aparición del tema II. Hasta el compás 5 aparece el tema I completo. A partir de este momento observamos una predominancia del tema II al menos hasta el compás 14.1.

En la sección 2 del *Largo* (después de la coma) observamos en la voz inferior la combinación de un pedal de mi⁴ y el tema I. El pedal lo podemos relacionar directamente con el tema II; como una síntesis de éste, por esta razón, en la gráfica se unen por medio de una plica punteada, también puede entenderse como la quinta del acorde de tónica. Generalmente podemos señalar de esta sección que los temas se corresponden entre sí: en la voz superior se alternan y en la inferior se combinan. Esto podría tomarse como un juego de imitaciones entre las voces extremas. En el compás 18 sólo se presenta el tema II y a partir del compás 22 se recapitula el diseño que combina ambos temas. La “última palabra” del *Largo* la tiene el tema II al presentar en la voz inferior con un calderón sobre la nota mi⁴.

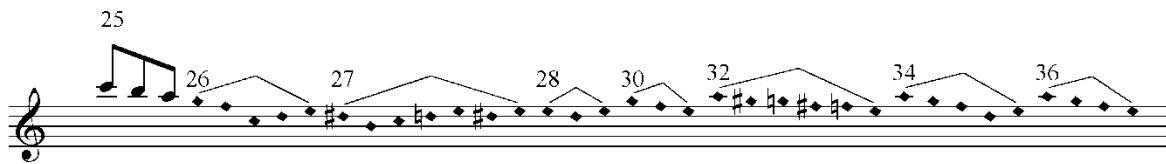
Por otra parte observamos cierta correspondencia entre el tema que predomina en cada sección (“Secc.” en el cuadro) y la región tonal (“R. T.” en el cuadro) en que está inmersa; el recuadro de abajo se representan estas relaciones:

Secc.	1		2					
cc.	1	10	13	14	18	21	22	23
R. T.	t	D	D	t	t	t	D	D
Tema	I	II	II	I	II	II	I	II

En los compases escritos sobre la tónica predomina el tema I y cuando la región tonal es de dominante predomina el tema II. La excepción está en los compases 18, 21 y 22 donde el tema II se encuentra en un contexto armónico de tónica y viceversa.

Los compases 24 al 36 (principio del *Andante*) forman un desarrollo del tema I. La sección inicia con un arpeggio del i grado en el compás 24. En el compás 25 aparece el tema I en la voz superior. Además de las múltiples apariciones del tema I describiremos algunas características de su desarrollo. En la gráfica 8 se ilustra sólo la primera presentación del tema, las demás se dan en los compases 29, 33 y 35. En la gráfica se han representado únicamente los finales de frase y semifrase

(que recaen todos en la nota mi₆), las líneas en forma de ángulo agrupan dichas conducciones finales.



Gráfica 8.

El que cada final termine por llegar a la nota mi es el resultado, en cierta medida, del primer desarrollo del tema I; en la gráfica 9 se ilustra éste. Sobresale una densidad armónica mayor entre los compases 6 y 7. Existe un reposo parcial en la melodía en el compás 7 que se acompaña por una armonía de primer grado en primera inversión. La resolución a mi en el compás 8 está apoyada en un ritmo armónico de unidad sobre el i grado. En este caso el final de la frase se escribe con ritmo de unidad ya que la nota se mantiene como parte de la voz superior y después pasa a las voces intermedias.



Gráfica 9.

Entre los compases 37 y 39, final de la primer parte del *andante*, reaparece el tema II alternado con el tema I; nuevamente coinciden con el cambio región tonal.

La sección 2 del *andante* está elaborada absolutamente a partir del tema II ya que éste se encuentra literal en los compases 44 y 45 además de que el movimiento en la voz superior es por semitono a manera de bordados. En la gráfica 10 se muestran las variantes de los compases 40 y 41.



Gráfica 10.

Lo más notable del final, parte 3 del *Andante*, es su densidad armónica, sin embargo este movimiento vertiginoso se asocia con un movimiento casi nervioso de la voz intermedia y superior. Los temas I y II presentan variantes donde repiten o redoblan algunas de sus notas desde dos hasta doces veces en un movimiento de tresillos de dieciseisavo. Además se empalman el uno con el otro entre los compases 65 y 66. En la gráfica 11 las líneas diagonales sobre las plicas indican las notas que se repiten insistentemente.



Gráfica 11

A partir del compás 67 la nota que más se repite es la, que se puede interpretar como una síntesis del tema I. El tema II aparece por última vez y con toda su fuerza en el compás 69 acompañado por el acorde de V grado y reforzado por un calderón pero debido a su tendencia armónica resuelve al primer grado; éste acorde de tónica acompaña al tema I en el mismo compás 69 y también lo refuerza con un calderón.

El ritmo de tresillos de dieciseisavo de las voces intermedias nunca cesa en todo el final hasta el último acorde. En el compás 69 la alternancia de las notas la y mi en la voz inferior puede entenderse como la presencia de los temas I y II sintetizados pero por la repetición constante del acorde de tónica en la voz superior la podemos entender, también, como una especie de resonancia del acorde de i grado. Termina como ha iniciado: la presentación sintetizada del tema I (do la) en el compás 70.

Sugerencias para la interpretación

Las siguientes anotaciones con respecto a la interpretación son de carácter personal y no pretenden ser o representar una manera “correcta” de ejecutar la obra. Estas recomendaciones están sustentadas en los datos arrojados por el análisis y en la propia necesidad de cobrar una conciencia total de los eventos musicales y sus funciones expresivas para lograr un manejo eficaz del discurso musical y así proporcionar al oyente mejores herramientas para una “lectura” clara y absolutamente entendible y lógica.

No enumeraré la infinidad de decisiones que he tomado respecto de la articulación, dinámica, agógica o de color desde el primero hasta el último compás sino que explicaré sólo algunos pasajes que a mi consideración merecen especial atención.

8

i
p

pesante
p

accel.

a tempo accel.

VI
a tempo

Ejemplo 1.

En el ejemplo 1 se ilustra el compás 8 del *Largo*. Lo primero que requiere de una atención especial en cuanto a articulación son los arpeggios en la menor de la voz inferior. Originalmente las únicas indicaciones que encontramos en la partitura son las correspondientes a la dinámica de *piano*.

Las articulaciones de *staccato* en la voz inferior ayudan a remarcar el movimiento melódico precipitado que abarca casi dos octavas. Junto con la articulación puede aplicarse un *rubato* haciendo más largas las primeras dos notas articuladas (mi⁵ y mi⁴) y recuperando el tiempo por medio del *accelerando* en las notas subsecuentes para caer *a tempo* en el tiempo 3.1. Las articulaciones de *tenuto* encontradas a partir del tiempo 3.2 ayudan a acentuar las apoyaturas sobre el arpeggio de la menor, el *rubato* en este caso se puede apoyar de la duración de dichas articulaciones de *tenuto*, haciendo los primeros dos más largos y los demás un poco más cortos cada uno. Las notas con

staccato sobre la repetición del arpeggio de la responden a un “sentido” de coherencia. Si la primera vez se dijo (haciendo una onomatopeya de la articulación): “TAT TAT TA TI TA TII”, se puede esperar que en su repetición adornada, dentro del mismo contexto armónico y rítmico, no se contradiga lo que ya se ha propuesto articulando de una manera diferente.

Sobre el timbre recomiendo utilizar un color cercano a puente de la guitarra (más metálico o brillante) para la voz inferior, esto en función de los matices de *piano* indicados por el autor. El color brillante ayudará sobre todo para que el fragmento no pierda nitidez ya que, debido al matiz de *piano*, en la sala de concierto, si utilizamos un color más dulce u opaco, puede hacerlo sonar poco claro o “torpe”. Por ejemplo, si un pintor desea plasmar un delicado detalle en un lienzo difícilmente escogería un pincel tan ancho como para que éste, por su tamaño y cantidad de cerdas, privara al motivo o detalle de su contorno y relleno. Asimismo escogería para este elemento un color que provocara, en función del contexto, cierto contraste.

Como estudiante de guitarra y aún dentro de la práctica de un ejecutante en ocasiones podemos escuchar que arpeggiar acordes y dejar sonar todas las notas hasta que se apaguen por su causa natural o por un cambio de digitación es una propiedad idiomática de la guitarra. Esta perspectiva de ejecución puede incidir negativamente en el ritmo, diseño melódico o ritmo armónico (por mencionar sólo una minoría de los elementos de la música que pueden verse afectados por esta práctica). Lo anterior no quiere decir que en ocasiones no sea prudente aprovechar esta cualidad técnica del instrumento.

En el *andante* encontramos un fragmento donde vale prestar atención respecto de lo señalado en el párrafo anterior.

En el ejemplo 2 observamos la digitación sugerida por el editor Simon Wynberg para la editorial *Chantrelle*, digitación que encontramos en dos manuscritos: el de la *Bibliotheca Regia Hafniensis*, Copenhague, Dinamarca; y en otro resguardado por la *Kungliga Musikaliska Akademien Bibliotek*, Estocolmo, Suecia.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 2'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various fingerings (4, 3, 1, 0, 4, 1, 4, 0) and a trill marked 'Clz'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and a dynamic marking 'p'. The score is numbered '24' at the beginning.

Ejemplo 2.

Esta digitación es muy práctica ya que reduce al mínimo, en general, todos los movimientos de la mano que pisa el diapasón. Al ejecutar este pasaje, con la digitación sugerida, debemos poner atención y empeño, primero, en no pasar por alto los silencios escritos en la voz del acompañamiento en cada compás. De acuerdo a la digitación, una manera de lograr cada silencio y el valor rítmico estricto para cada nota, sin perder el *legato* en el acompañamiento, puede ser levantando la mano que pisa las cuerdas muy sutilmente cada octavo y así provocar el silencio, la otra manera es ir apagando con la misma mano que pulsa las cuerdas. Un caso particular es el del compás 26.2. Al ejecutar la nota do6 de la voz superior (sistema superior) debemos recordar apagar, con la mano que pulsa, la nota fa6 que le antecede sin que afecte el *legato* en la voz inferior y sin que se mezclen las voces. Una manera de lograr que las voces no se mezclen (debido a que a veces la distancia entre las voces se cierra) en el resultado sonoro final es ejecutando el acompañamiento con un color más oscuro y la melodía con un color brillante; por ejemplo, atacar el acompañamiento con más yema que uña y viceversa para la melodía.

El diccionario Oxford define el *rubato* como la alteración expresiva del ritmo o del tiempo. En una forma de *rubato* se altera la melodía mientras que el acompañamiento mantiene su tiempo estricto. Otra posibilidad implica la flexibilidad rítmica de todas las voces. Ambas originadas como una aportación propia de los intérpretes aunque en algunas ocasiones viene indicado en las partituras. Algunos escritores modernos se refieren al primero y segundo tipos como melódico y estructural, contramétrico y agógico, o unido y libre, respectivamente. (Hudson 2010: 1)

Considero que en ciertos fragmentos vale implementar el recurso de *rubato* del tipo estructurado pero a partir del acompañamiento. Es decir que prefiero subordinar cualquier cantidad de posibilidades en la melodía a las que ofrezca de la línea del acompañamiento para efecto del *rubato*.

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Ejemplo 3'. It consists of a single staff in treble clef with a common time signature (C). The score begins with a measure number '31' and a 'M' marking. The first section features a series of triplets (marked '3') with a '(poco rit.)' instruction. This is followed by a section with a 'VI' marking and a triplet, then a section with an 'I₆' marking and a triplet, and another '(poco rit.)' section. The next section has a 'V' marking and a triplet, followed by '(a tempo)'. A section with a '3' marking and a triplet is followed by a 'rit.' marking and a section with a '6' marking and a sextuplet. This is followed by a 'pp' marking and a section with a '3' marking and a triplet, and finally a section with a 'p' marking and a triplet. The score ends with a section marked '1' and a triplet, and a final section with a '6' marking and a sextuplet.

Ejemplo 3.

Una manera de ejecutar las voces inferiores es reteniendo un poco el tiempo (*poco rit.*) hacia cada *tenuto* del acompañamiento en los tiempos pares y regresando el tiempo robado hacia los tiempos nones. De este modo damos al acompañamiento un impulso extra que es útil para mantener la fluidez del discurso y para agrupar mejor cada frase.

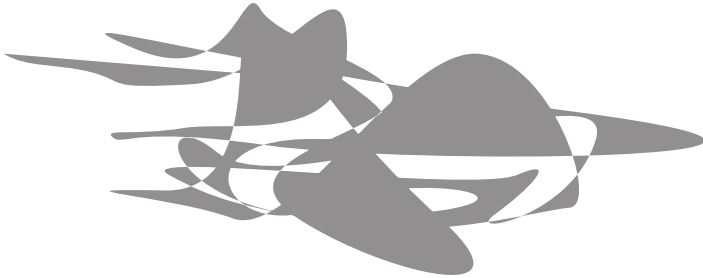
Considero que aún partiendo del aspecto melódico es necesario, siempre, tomar en cuenta la estructura y “flexibilidad” o “movilidad” de su acompañamiento ya que si ejecutamos cualquier clase de matices que afecten el tiempo sobre la melodía de manera indiscriminada puede resultar en la fragmentación parcial o total de las frases musicales o de cualquier intención que estas pudieran tener.

En conclusión, creo, que cualquier clase de decisiones sobre cómo interpretar lo que está escrito en el papel debe o debiera responder la virtud del conocimiento e intuición y no a una carencia de estos o a factores meramente idiomáticos, ya que lo más “sencillo” no siempre puede resultar ser lo mejor para la música. Además de lo anterior debemos prestar la necesaria atención de las decisiones sobre la articulación o timbres que vamos tomando para no contradecirnos a nosotros mismos. Es decir, si un pasaje determinado lo tocamos con ciertas especificaciones de agógica, dinámica o articulación es prudente, y nos puede ahorrar tiempo, ejecutar de la misma manera o de manera semejante aquellos pasajes que se van presentando en el transcurso de la obra que sean iguales o que sean producto directo o indirecto del pasaje original. O al revés, si los pasajes subsecuentes son de carácter

contrastante respecto de dicha primera idea, entonces podemos pensar en ejecutar estos pasajes antagónicos utilizando matices contrarios a los que utilizamos en la primera idea.

Con lo anterior no quiero decir que esa es la manera “correcta” de iniciar nuestro estudio de la música pero creo puede ser un buen principio.

Manuel María Ponce Cuéllar



Sonata III

I. Allegro moderato

II. Chanson

III. Allegro non troppo

Manuel María Ponce

3.1. Síntesis biográfica

Originario de Fresnillo, Zacatecas, nació el 8 de diciembre 1882. Nacido en una familia con tradición musical, Ponce, comenzó sus estudios con su hermana Josefina y con Cipriano Ávila. Alrededor de 1893 se incorporó al coro de San Diego, Aguascalientes, donde se convirtió en asistente de organista en 1895 y organista en 1898. Entre 1900 y 1901 estudió piano y armonía en la Ciudad de México con Vicente Mañas y Eduardo Gabrielli respectivamente. Este último le animó a continuar sus estudios en Europa y se ofreció a presentarle a Marco Enrico Bossi, director del *Liceo Musicale de Bologna*.

Llegó a Bolonia en 1904 con la intención de estudiar composición. Según la investigadora Yolanda Moreno Rivas éste fue su primer enfrentamiento con otras realidades. La reacción de Bossi al escuchar unas bagatelas y el quinto estudio para piano del joven mexicano representó la primera advertencia: “En 1905 se debe escribir música 1905, incluso música 1930, pero jamás música 1830”. Según Rivas, Ponce, a pesar del consejo, pospuso la “modernización” de su lenguaje musical.

Bossi le presentó a César Dall'Olio (maestro de Puccini), que se convirtió en su maestro durante unos meses en los que Ponce se encerró en la práctica de un academicismo musical con tintes modernos. La escuela italiana que Ponce conoció en ese año no se alejaba demasiado de los estilos que se practicaban en México; en el ambiente italiano poco se sabía de compositores contemporáneos como Debussy o Ravel. También en Bolonia conoció a Torchi, cuya amistad y enseñanzas determinaron la carrera posterior de Ponce como editor y musicólogo.

En diciembre de 1905, tras la muerte de Dall'Olio, Ponce se mudó a Berlín donde se decidió a continuar sus estudios de piano con Martín Krause, discípulo de Liszt. Mas en el conservatorio Stern se encontró de nuevo con una tradición localista que en este caso aún se remitía a Wagner como paradigma de la modernidad. Ponce regresó a México en enero de 1907. (Moreno 1995: 91)

En Aguascalientes fue profesor de piano y al final de ese año se trasladó a la Ciudad de México para ocupar un puesto en la enseñanza del piano: heredó la cátedra del recién fallecido Ricardo Castro en el Conservatorio Nacional de Música.

En 1910 formó parte de un prestigioso panel de jueces que incluía a Pedrell, Fauré y Saint-Saëns en un concurso de composición con motivo del centenario de la independencia de México.

Las dificultades políticas y sociales derivadas de la revolución mexicana lo obligaron a abandonar el país desde 1915 hasta 1917. Al igual que otros artistas e intelectuales mexicanos se fue a La Habana donde ofreció conciertos, conferencias y clases, además de escribir críticas musicales para *El Heraldo de Cuba* y *La Reforma Social*.

De regreso a México tomó posesión de su puesto de profesor de piano en el conservatorio. También dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional de 1917 a 1919, misma con la que acompañó a solistas como Rubinstein y Casals. Desde 1919 hasta 1920 dirigió la primera de sus muchas empresas editoriales, la *Revista musical de México*.

En 1925 se embarcó de nuevo en un viaje a Europa, para octubre de ese mismo año ya aparecía inscrito en la *Ecole Normale de Musique* de París donde estudió composición con el maestro Paul Dukas hasta 1933.

Fundó la *Gaceta musical*, en ella escribían músicos como Villa-Lobos, Alejo Carpentier, Dukas y Milhaud, entre otros. Durante este periodo trabajó en estrecha colaboración con el guitarrista Andrés Segovia, a quien había conocido en México en 1923 y a quien se le deben encargos que dieron como resultado una vasta obra para guitarra. También durante este período, por recomendación de Dukas, la familia Albéniz le encargó la conclusión de la partitura de la ópera *Merlín*.

La estancia de Ponce en París coincidió con un auge musical histórico: en esta ciudad, en esta época, se circunscriben obras de autores como Falla, Antheil, Satie, Ravel, Honneger y Milhaud. De los estudios con Dukas y una exposición constante a la producción musical del momento nació un Ponce cosmopolita combinado con su profundo y entrañable sentido folklórico. (Moreno 1995: 116)

En cuanto otros aspectos fungió como director del Conservatorio Nacional (1933), fundó la cátedra de *folklor* en la Escuela Nacional de Música en 1934 y editó la revista *Cultura musical* de 1936 a 1937, además publicó numerosos artículos sobre temas musicales que van desde la técnica pianística

hasta aspectos relacionados con los medios de comunicación. En 1945 fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música.

Murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948 luego de haber recibido numerosos premios y distinciones. (Miranda 2010: 1)

3.2. Sonata III

3.2.1 La obra para guitarra de Manuel María Ponce

La obra para guitarra de Ponce es, por demás, generosa y vino a enriquecer infinitamente el repertorio para la “guitarra clásica”. Constancia de esta vastedad son sus seis sonatas (todas en estilos diferentes), dos suites al estilo de Weiss, tres grupos de variaciones, treinta y un preludios en total, un estudio, una sonatina, las cinco canciones mexicanas, las piezas Mazurka, Valse, Trópico y Rumba; y varias obras de menores dimensiones. Además de un preludio y una sonata para guitarra y clavecín y un concierto para guitarra y orquesta. Toda esta obra fue compuesta entre 1923 y 1948.

3.2.2 Sonata para guitarra sola número III

El término *tiempo tipo sonata* o *forma sonata* recae generalmente sobre el primer movimiento de la sonata considerada como obra total. La llamada sonata o sonata moderna trabajada arduamente por Haydn, Mozart y Beethoven, globalmente considerada, tiene cuatro o tres tiempos enlazados entre sí por un orden rítmico, parentesco tonal y una construcción particular lo suficientemente característica para ofrecer a cada tiempo una individualidad propia.

La *forma sonata* está conformada básicamente por dos temas. En su forma tradicional se considera al primer tema como un elemento que posee un carácter enérgico y rítmico mientras que el segundo tema ronda el terreno de lo lírico e inviste una disposición básicamente melódica, es más “*cantabile*”.

Ambos temas se desenvuelven en una estructura ternaria que consta de exposición (donde se presentan ambos temas), desarrollo (donde se desarrollan dichos temas) y reexposición (donde se recapitula la exposición de manera literal o figurada). (Llacer 1982: 116 - 120)

Piezas o movimientos en *forma sonata* son encontrados con frecuencia en la música del siglo XX. Algunos de estos ejemplares incluso utilizan la tradicional relación de tonos, sin embargo más a menudo las relaciones armónicas no son las tradicionales. (Kostka 2006: 147 - 148)

La sonata III fue completada, posiblemente, en 1927 y fue, al igual que el resto de su obra para guitarra, un encargo del guitarrista español Andrés Segovia.

3.2.3 Análisis

I. Allegro moderato

En cuanto a la organización podemos señalar que el primer movimiento está escrito en una *forma sonata* como la descrita anteriormente. Este movimiento es tonal y cada tema se presenta en las regiones de tónica y v menor, respectivamente. Sin embargo existen partes en el desarrollo que se alejan parcialmente del sentido tonal debido a la manera en que hace los enlaces y las resoluciones armónicas.

1

6

i sen. i VI⁷ i i ii⁷ → v/vi → VII

Np.

Ejemplo 1.

En el ejemplo 1 se ilustra el tema A, la textura es homofónica, está escrito en tono de re menor y los enlaces armónicos están logrados con recursos propios del sistema tonal. Las conducciones melódicas como notas de paso (parte superior de la voz superior) están resueltas a distancia. El pedal de re en la voz inferior ayuda a establecer el tono principal y en los compases 1 y 3 se ayuda de las notas inferiores de la voz superior: la y fa para acrecentar la noción del re menor.

Asimismo observamos una predominancia del i grado al inicio y del II Np. al final del tema. Sólo hay dos inflexiones: al v y VII grado. Para algunas secciones de este análisis tomaremos en cuenta únicamente los compases 1 ó 2 de este tema..

Después de presentarse el tema A encontramos un desarrollo de éste conformado por varias etapas (compases 9 a 40).

La primera etapa va del compás 9 al 13 y es una variación rítmico-melódica del esquema armónico del tema A. En el ejemplo 2 señalamos estas relaciones¹.

The image shows three staves of musical notation in a single system. The top staff starts at measure 1. The middle staff starts at measure 9. The bottom staff starts at measure 13. Orange boxes are drawn around specific measures: measure 2 in the top staff, measure 10 in the middle staff, and measures 13 and 14 in the bottom staff. Orange arrows connect these boxes: one from measure 2 to measure 10, one from measure 2 to measure 13, one from measure 3 to measure 14, and one from measure 10 to measure 14. Small numbers in boxes (1, 2, 3) are placed above the measures they relate to.

Ejemplo 2.

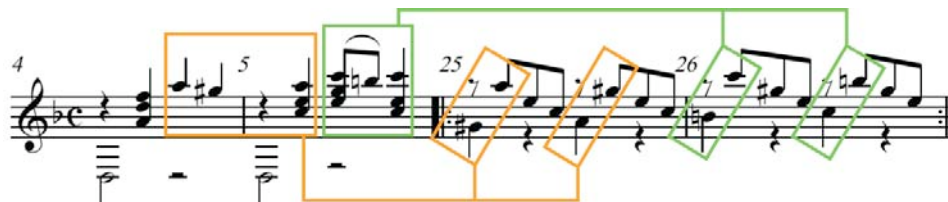
El compás 14 funciona como puente hacia la segunda etapa del desarrollo de A.

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 15 and has a chord annotation 'Fa M' above the first measure. The bottom staff starts at measure 19 and has chord annotations 'Do m' above the first measure and 'Do# m' above the fourth measure. Both staves have a 'V' annotation with an arrow pointing to the right, indicating a cadence. There are also 'Np.' annotations below the staves.

Ejemplo 3.

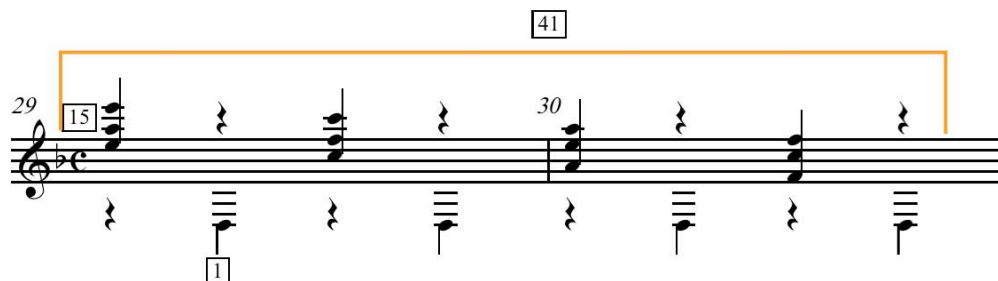
¹Los números arábigos encerrados en un cuadro son utilizados para indicar alguna relación entre el compás en el que están colocados y el número de compás al que se refieren. Ejemplo: si sobre el compás 10 se encuentra el número "2" encerrado en un cuadro esto indica que el compás 10 tiene relación directa con el compás 2 en armonía, ritmo o patrón melódico, etc.

En el sistema 1 del ejemplo 3 observamos una variación armónico-melódica del compás 1 (vea ejemplo 1). En las notas superiores de los compases 16 y 17 notamos una anticipación de la armonía del compás 18 (rebM) que puede funcionar como Np. del do menor del compás 19. También podemos interpretar el compás 18.2 como V grado de do menor. En el segundo sistema del mismo ejemplo encontramos una variación armónica de los primeros dos compases de A y destaca que en este caso el tiempo 1 lo percute la voz superior.



Ejemplo 4.

En el ejemplo 4 se ilustra la correspondencia entre los compases 4 y 5, y 25 y 26. El contorno melódico es muy parecido, lo único que no coincide es la armonía del compás 26 ya que presenta una armonía de do+7 en lugar de do mayor.



Ejemplo 5.

Los compases 29 y 30 son un anticipo del tema B por su textura de acordes y el ritmo del bajo. Al mismo tiempo está emparentado con el tema A y parte de su desarrollo: las notas de cada acorde, leídas horizontalmente, son las mismas que componen el primer acorde del compás 15 (ver ejemplo 3). además la nota re en el bajo alude al pedal del tema A (ver ejemplo 1). El ritmo de la voz inferior es igual al ritmo de la misma voz en el tema B (ver ejemplo 7).

A esta sección le sigue un puente con una textura semejante pero armónicamente ambiguo ilustrado en primer sistema del ejemplo 6. Cabe anotar que los enlaces entre los compases 32 y 34 se pueden

realizar con movimientos paralelos en la guitarra, es decir, puede que la relación entre los acordes sea del tipo idiomática.

The first system of Example 6 shows four chords: Mim, Fam7, Sol#-7, and SibM7. The second system shows a melodic line with fret numbers 25, 26, and 36 indicated above the staff.

Ejemplo 6.

Este puente nos conduce a la repetición del modelo ilustrado en la gráfica 4 pero transportado paralelamente una segunda mayor descendente (ejemplo 6).

The first system of Example 7 shows a sequence of chords: i, vii⁷AR, i, iv. The second system shows: La m, i, vii⁷AR, i, iv, Do m, i. The third system shows: v, iv, III, ii⁷, vii⁷ → La^b M, V⁷.

Ejemplo 7.

La coda del desarrollo de A se ilustra en el primer sistema del ejemplo 7, sobresale la conducción por semitonos hacia el tema B (compases 41 a 47).

El tema B está escrito en tono de la menor y podemos subrayar que el segundo acorde del tema B es el mismo (transportado) que el segundo acorde del tema A. El tema B finaliza con el acorde de séptima de dominante de fa mayor, que es el acorde con el que inicia la parte siguiente, *scherzando*. Esta breve sección conduce hacia la repetición del modelo ilustrado en la gráfica 5.

En este caso dichos acordes se pueden entender como derivados de B ya que en este caso la voz superior dibuja linealmente el acorde de la menor y porque se encuentran después de aparecido el tema B.

La coda de la exposición está escrita en la menor utilizando el material del compás 1 sintetizado ya que sólo utiliza el contorno del tema ya sea en la voz superior o inferior. Se ilustra en la gráfica 8.

Ejemplo 8.

La sección de desarrollo va del compás 58 al 99. El desarrollo inicia con movimiento armónico de dominantes dobles.

Una síntesis (para facilitar su lectura) del clímax de este movimiento se ilustra en el ejemplo 9. Éste está dividido en dos fases. Primero encontramos que va, básicamente, de do#m a rem (compases 62 a 68), aquí encontramos el contorno melódico del tema A en la voz superior y un desarrollo melódico de éste.

La segunda fase se ilustra en el tercer sistema y parece funcionar como liberación de la tensión acumulada en los compases anteriores. En este caso el contorno superior parece ser una combinación ritmo del compás 1 (vea gráfica 1) y el contorno melódico (a manera de bordado) del tema B (vea gráfica 7). Aunque armónicamente es ambiguo y el *dim.* está escrito hasta el compás 71 el sentimiento en general de estos cuatro compases es de alivio.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 62 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in eighth notes, and the bass line consists of chords. Above the staff, the text "animando sempre" is written. The second system starts at measure 66 and continues the melody and bass line. The third system starts at measure 69 and continues the melody and bass line, ending with the instruction "dim." (diminuendo).

Ejemplo 9.

La siguiente sección del desarrollo combina las entonaciones iniciales de A. Inicia en el compás 73 en do#m, modula hacia mim en el compás 76 y a reM en el 80.

En el compás 83 encontramos otra sección del desarrollo basada en armonías por cuartas cargada de colores misteriosos en acordes arpegiados con ritmo de media. Nótese que nuevamente la relación puede ser de tipo idiomática ya que todos los acordes se tocan pisando con un sólo dedo sobre un sólo traste en la guitarra. Esta sección anticipa el final de desarrollo que está construido en base al tema A en tono de fa#m.

En la reexposición no encontramos detalles extraordinarios. Los temas se presentan el mismo orden. El desarrollo de A es idéntico en extensión y disposición. En el compás 113 se observa una secuencia respecto del compás 112 con el fin de efectuar la modulación para que el tema B llegue a presentarse en el tono principal; de allí y hasta el compás 139 (fin de la reexposición del desarrollo de A) todo el desarrollo está transportado literalmente una tercera menor por debajo de su presentación original.

Ejemplo 10.

En el compás 140 encontramos el tema B y desde este punto hasta el 150 (justo antes de la coda) todo está transportado una cuarta justa ascendente respecto de su presentación original.

En el compás 150 se presentan los acordes ilustrados en el ejemplo 5 sobre una armonía de $fa\#m$. Las alteraciones propias de este acorde: $fa\#$ y $do\#$ anticipan el final del movimiento. La coda, compás 153 a 157, está escrita en su totalidad sobre la armonía de reM con 6^a agregada.

II. Chanson

Este movimiento parece estar emparentado con el estilo de la canción francesa de los siglos XV y XVI. La textura es polifónica y los giros armónicos suenan en modo de re eólico aunque en ocasiones utilice recursos que se pueden explicar como propios del modo menor armónico.

Sobre la melodía se puede señalar en las primeras dos frases (ejemplos 11 y 12²) una tendencia hacia la nota la desde la cabeza hasta la cola donde tienden a re . Cada frase termina con un diseño melódico en la voz inferior que encierra perfectamente la frase y sus contrapuntos ya que emplea las notas del acorde de re eólico.

Ejemplo 11.

²Las gráficas son de carácter ilustrativo y sólo muestran la voz superior y el cifrado armónico.

La frase 1 es estable y armónicamente sólo muestra un giro tonal en el compás 3 donde utiliza el modo menor armónico de re para la cadencia al i grado.

The image shows two systems of musical notation in 6/8 time. The first system starts at measure 5 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. Chord symbols are placed below the notes: VI, ii. Ar. / FaM v, III, iv, i in the first system; V → III, v, i₆, ii, dis., i in the second system.

Ejemplo 12.

En el ejemplo 12 se muestra la segunda frase y destaca la inflexión del compás 5 al ii grado armónico de FaM y la inflexión al III grado en e compás 9.

En el ejemplo 13 encontramos un fragmento que armónicamente se puede explicar en el sentido horizontal como una combinación del acorde de reM con séptima en la voz inferior y otro acorde de sim en la voz superior. Destaca la reducción del intervalo desde el tritono hasta el tono y medio de las figuras de octavo.

The image shows a musical score starting at measure 13. The top staff has notes with intervals labeled: ReM, vi, 5^a-, 4^aJ, 3^aM, 3^am. The bottom staff shows a bass line with a chord symbol I⁷ at the beginning. The notes are grouped into boxes, with green boxes highlighting the upper voice and orange boxes highlighting the lower voice.

Ejemplo 13.

De la siguiente sección en tiempo *Vivo* (ejemplo 14) destaca el canto de la voz intermedia. La primera frase (sistema 1) está escrita sobre el acorde de reM. Las alteración de sib se debe al empleo del modo mayor armónico. La segunda frase (sistema 2) es una secuencia de la frase anterior sobre el acorde de la mayor.

16 ReM
I ii I ii Ar. I ii Ar. I

20 LaM
I ii I ii Ar. I ii Ar. I

Ejemplo 14.

A partir del compás 24 retoma el tiempo *Calmo* y encontramos una frase de carácter antagónico respecto de las primeras dos frases. Podemos señalar que la voz inferior se mueve en el terreno del acorde de lam o la eólico y esto se suma a las armonías que se forman en las voces superiores.

24 La F.
vii II III i II₂ Rem Ar.
i

Ejemplo 15.

Luego encontramos una reexposición de las primeras dos frases y el puente con pocas variantes contrapuntísticas, después viene la coda.

La coda (ejemplo 16) está elaborada en tono de rem armónico a partir de la cabeza de la frase 1 y el diseño en re eólico de la voz inferior.

45 vii V₇

48 +

Ejemplo 16.

III. Allegro non troppo

Formas por secciones que no sean binarias, ternarias o rondós son encontradas con frecuencia en la música del siglo XX pero, en ocasiones, son entendidas como variantes de estructuras tradicionales. Una de éstas es muy similar al rondó de siete secciones: ABACADA. Ejemplos de esta forma pueden ser encontrados, por ejemplo, en el último movimiento del Concierto Capricornio (1944) de Samuel Barber (EE. UU. 1910 - 1981) y en el *Interlude* de la sonata para flauta, viola y arpa (1916) de Debussy. (Kostka 2006: 146 - 147)

El tercer movimiento de esta sonata está escrito en una forma ternario no estandarizada, en primer término encontramos una sección con la forma variada del rondó a siete secciones que mencionamos anteriormente (la denominaremos A). Después viene una parte central que posee una forma ternaria construida por dos caracteres contrastantes (B). Al final encontramos una reprise sintética elaborada con el estribillo del rondó y con material de la parte central (a2).

En el cuadro de abajo observamos las diferentes secciones de la sección A. El tono principal es reM y el compás es de 3/4.

cc.	1 - 8	9 - 16	17 - 24	25 - 38	39 - 46	47-66	67-74
Parte	a	b	a	c	a	d	a
Tono	ReM	LaM	ReM	Sim	ReM	SibM	ReM
Tempo	<i>All^o</i>					<i>Meno mosso</i>	<i>Vivo</i>

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains measures 1-8 with chords I, V⁷ / FaM, I, IV, and I. The second staff contains measures 9-16 with chords V⁶ → Np., I, IV, sen. / FaM, and I.

Ejemplo 17.

La parte a (ejemplo 17) está escrita en tono de reM y lo constituyen dos frases, la segunda es reiterativa respecto de la primera. Observamos que la disposición general es de rasgueos en los primeros dos compases de cada frase y de escalas en los últimos dos. En el terreno armónico podemos señalar los acordes que de séptima de dominante y sensible de la mediante bemol mayor en los compases 1 y 7.

La primer elaboración (b) está escrita en tono de laM y armónicamente alterna entre el I grado y el II grado bemol o Np.

La parte c se aleja del carácter español del estribillo y b, y está escrita en tono de sim. La elaboración d está escrita a manera de coral en tiempo *meno mosso* en tono de sibM.

En el cuadro de abajo se muestra la sección B de este movimiento. Esta parte se constituye básicamente de dos elementos principales: 1 y 2. 1 está formado por la alternancia de un trémolo y una escala en modo frigio. La sección, 2 en tiempo *lento*, está formada por diferentes acordes (con séptima o aumentados) quebrados donde sus funciones armónicas ambiguas crean un ambiente pesado y misterioso. El ritmo armónico es de media con puntillo. La sección “1+” en el cuadro representa una breve elaboración melódica sobre el trémolo.

cc.	75 - 82	83 - 86	87 - 94	95 - 98	99 - 124	125 - 128
Fase	1	2	1	2	1+	2
Tono	ReF.	Modulante	La F.	Modulante	LaF.	Modulante
Tempo	<i>Vivo</i>	<i>Lento</i>	<i>Vivo</i>	<i>Lento</i>	<i>Vivo</i>	<i>Lento</i>

La última sección está formada por una especie de reprise sintetizada donde utiliza el estribillo del rondó y la sección 2 de la parte B. Contrasta el carácter enérgico y lúcido del estribillo con la ambigüedad armónica y letargo rítmico de la sección 2. La coda esta formada por suaves acordes rasgueados y armónicos artificiales en ReM con 6ª agregada.

La estructura general de este movimiento se puede representar de la siguiente manera:

Secc.	A	B	a2
cc.	1 - 74	75 - 128	129 - 148
Sist.	Tonal	Modal	Tonal
Tono / Modo	ReM	Re F. / La F.	ReM

Sugerencias para la interpretación

Una lectura fiel, el análisis musical, en cualesquiera de sus perspectivas, el conocimiento de la vida del autor o del contexto histórico sin duda nos acerca o nos puede revelar, en buena medida, parte de la obra que estudiamos. En este sentido, cuando estudiamos cualquier obra es la partitura misma y la bibliografía que consultamos las que nos dan pistas sobre el cómo debemos ejecutarle; si debemos tocar algunas frases con cierta calidez en el color o ataque o si en algún final de frase debemos resaltar de cualquier modo alguna cadencia, etc. A partir de lo que observamos vamos tomando decisiones con relación al aspecto técnico y al interpretativo.

Fundamentar nuestra interpretación sólo en el razonamiento es absolutamente legítimo como lo es fundamentar nuestra interpretación únicamente en la intuición; en suma, cada uno, en virtud de sus convicciones e ideales, hará lo que mejor le parezca. Yo considero que en el primer caso corremos el riesgo de caer en la indiferencia, de acercarnos a la obra como algo ajeno a nosotros. En el segundo caso podemos caer en reflejar en la obra sólo aquello que nosotros queremos o creemos ver en ella.

Considero entonces que podemos iniciar nuestro estudio de las obras implementado ambas estrategias de manera equitativa. Una vez que hemos estudiado el texto con minuciosidad debemos dar el siguiente paso, ya que como Liszt decía: “La notación nunca puede ser suficiente, ni siquiera con la escrupulosidad más minuciosa [...]. Ciertas características, incluidas las más importantes, no pueden ser reflejadas por escrito”. (Liszt en Blum 2000: 82) Pero, ¿a qué se refiere con eso de “las más importantes”? ¿Será todo aquello que algunos maestros sintetizan diciendo “súbele el volumen aquí, bájale acá; pon pedal, quita pedal”, sin más explicación alguna?

Considero entonces que el siguiente paso y lo más importante es aquello que encontramos en el proceso de compasión, es decir, en el momento en que desciframos aquello “que hay” en la obra y “escarbamos” en nosotros mismos para saber en qué medida existe en nosotros todo aquello encontrado en la obra. De este modo, creo, ya no nos será indiferente aquello que hagamos en el escenario.

Ya no se trata de imitar o reproducir sólo lo que está escrito, misma cosa que, en mi opinión, carece de vida, emoción y sentido sino de vivir o revivir esas emociones, sensaciones y todo aquello que el

compositor transformó en música en cada momento de nuestra ejecución, en cada obra, en cada concierto.

Joaquín Rodrigo

Invocación y danza

Joaquín Vidre Rodrigo

4.1. Síntesis Biográfica

Joaquín Vidre Rodrigo nació en la ciudad de Sagunto, Valencia, el 22 de noviembre de 1901. Fue el menor de seis hijos del matrimonio entre Vicente Rodrigo Peirats, originario de Almenara (Castellón), y Juana Vidre Ribelles, nacida en Quartell de los Valles (Valencia). En 1905 Joaquín contrajo difteria debido a una epidemia y debido a esto perdió casi por completo el sentido de la vista; el cual perdería por completo en 1946.

A los ocho años de edad comenzó sus estudios de solfeo, piano y violín. A partir de los dieciséis estudió armonía y composición con Francisco Antich, Enrique Gomá y Eduardo López Chávarri, maestros del conservatorio de Valencia.

En 1927, al igual que Albéniz, Falla, Granados y Turina, se instaló en la ciudad de París donde estudió durante cinco años en *l' Ecole Normale de Musique* con el maestro Paul Dukas. Durante su estancia en *l' Ecole Normale* conoció a Manuel de Falla, con quien compartió una larga amistad a lo largo de toda su vida.

Muy pronto Rodrigo se dio a conocer como pianista y compositor y entabló amistad con grandes personalidades como Arthur Honegger, Darius Milhaud y Maurice Ravel. En 1929 conoció a la que sería su más asidua colaboradora, la pianista turca Victoria Kamhi, con quien contrajo matrimonio en 1933.

Fue a partir de ese momento que inició una intensa actividad tanto artística como académica teniendo cargos de especial relevancia como el de Catedrático de Historia de la Música en la Universidad Complutense de Madrid, asesor musical de Radiodifusión, crítico musical en diversas publicaciones y jefe de la sección artística de la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles). Realizó giras como pianista y conferencista en Europa, América Latina, EE. UU., Israel y Japón. Asistió a diversos festivales y recitales en torno a su obra. Entre sus giras destacan la de Argentina en 1949, Turquía en 1953 y 1972, Japón en 1973, México en 1975 y Londres en 1986.

Los galardones y reconocimientos a Rodrigo fueron incontables a lo largo de su vida artística. Hacia finales del siglo XX en 1991 fue laureado con el Premio de la Fundación Guerrero y el mismo año fue ennoblecido por el rey Juan Carlos I con el título de *Marqués de los Jardines de Aranjuez*. En 1996 le otorgaron el premio *Príncipe de Asturias*, que se adjudicó "por su extraordinaria contribución a la música española a la que ha aportado nuevos impulsos para una proyección universal". El mismo año recibió la Medalla de Oro de Sagunto, la Gran Cruz de la Orden Civil de Solidaridad Social y la Estrella de Oro de la Comunidad de Madrid. En 1998 el gobierno francés le concedió el título de *Commandeur des Arts et des Lettres* y ese mismo año recibió el Premio al Mejor Autor de Música Clásica de la Sociedad General de Autores y Editores. También en 1998 le fue concedida la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y al año siguiente la Medalla de Oro del Festival de Granada.

Joaquín Rodrigo falleció el 6 de julio de 1999 en su casa de Madrid.

4.2. Invocación y danza

Obra para guitarra sola datada en 1961 que fue estrenada por Alirio Díaz en la ciudad de París en 1962, según el autor; según Alirio Díaz el estreno fue el 12 de mayo de 1962 en *Mayo Musical de Burdeos*, Château de la Brède, Francia.

En 1961 la Radio-Televisión Francesa (ORTF) convocó al concurso *Coupe de la guitare* y el organizador insistió a los Rodrigo para que Joaquín contendiera ya que éste no tenía interés en participar nuevamente. Su esposa recordó una antigua obra que Joaquín había escrito para Regino Sainz de la Masa “muy inspirada”, en las palabras de Victoria, pero aún en estado de borrador. El compositor fue más preciso:

Esta obra fue escrita para el concurso *Coupe de la guitare* de 1961, organizado por la Radio y Televisión Francesa, aprovechando apuntes y estudios esbozados para un homenaje a Manuel de Falla. Encontramos en ella una serie de breves reminiscencias de la obra de Falla, especialmente de *El amor brujo*, pero no se trata más que de leves indicaciones para situarnos dentro de la atmósfera de un homenaje.

Después, hacia sus sesenta años, la describe así:

Invocación y danza, como su título lo indica, está compuesta de dos tiempos. En la Invocación es donde encontramos los elementos sugeridos de la música de Falla, en una suerte de encantamiento sonoro. Luego se precisa la *Danza*, cuyo ritmo, pausado, está tomado de un Polo, sin que en esta danza haya elemento popular alguno.

La obra está dedicada al gran guitarrista Alirio Díaz, quien la estrenó con un éxito clamoroso en París, con motivo de haberle sido adjudicado el primer premio de la ORTF, Éxito se repitió en la misma medida en el *Mai Musical de Bordeaux* en ese mismo año. (Gallego 2003: 292 - 293)

Análisis

Antes de iniciar este análisis vale recordar que aunque esta obra no es estrictamente música folklórica sí está fuertemente influenciada por una parte de la tradición musical de España, razón por lo que en algunos, en realidad pocos, casos es difícil hacer encajar en los sistemas o lenguajes musicales académicos una expresión que poco o nada ha tenido que ver con el desarrollo y cambios en la música “académica” occidental.

Iniciaremos describiendo brevemente los dos elementos principales que conforman la *invocación*.

Invocación

9 22 27 34 37 40 41 44 47 52 56 59 A

piu mosso

60 A 61 62 B

Gráfica 1.

En la gráfica 1 observamos el primer elemento, le denominaremos A. Es un diseño ascendente que inicialmente se presenta formado por cuatro notas, compases 9 a 13 y 22 a 26, pero que en lo posterior se presenta formado sólo por tres notas. Del modelo presentado en los 9 a 26 tomaremos en cuenta los intervalos formados por las últimas tres notas: semitono-tono. Esto nos permite reconocer la presencia de A en el resto de esta sección. En el sistema 1 de la gráfica encontramos, a partir del compás 47, que A se presenta transportado en movimiento directo hasta el compás 59 donde se presenta en inversión, en ocasiones el patrón se invierte a tono-semitono. En el sistema 2 observamos que A se va transportando paralelamente, en la gráfica se indica el intervalo que se transporta cada vez.

La segunda célula o motivo será llamada B, y es un diseño que consta básicamente de un intervalo melódico de semitono a manera de bordado, éste se presenta a partir del compás 27, *più mosso*, y por último se presenta del compás 62 al 66 (gráfica 1). Este pequeño motivo melódico se presenta repetidas veces entre los compases 27 y 41 variando en altura y en ritmo. Con sus últimas presentaciones concluye la invocación.

Hemos descrito los dos motivos principales dentro de la arquitectura de la invocación pero existe un motivo que llamaremos tema principal ya que es más extenso y porque es éste el que da unión a toda la obra.

Gráfica 2.

En la gráfica 2 se muestra el tema y sus repeticiones. Las primeras dos apariciones del tema principal las encontramos en la voz inferior en la *invocación* entre los compases 33 y 37. Éstas están escritas en modo dórico original ya que ni el tema ni su acompañamiento presentan las alteraciones necesarias para poder entenderlo como re eólico o rem.

La tercera aparición la encontramos en el compás 127, ya en la *danza*, escrita en un lenguaje bimodal. Por una parte la tendencia melódica del tema nos sugiere la armonía de fa sostenido en modo eólico mientras que el acompañamiento nos da la noción de un acorde de re jónico. La combinación de estos acordes tiene como resultado una sonoridad misteriosa acrecentada por la indicación de *pianissimo*.

Las apariciones subsecuentes están escritas con trémolo en la voz superior, esto es a partir del compás 131. Destaca que armónicamente es bimodal ya que la dirección melódica del tema nos da una noción del acorde de fa sostenido en modo eólico y el acompañamiento, en arpeggio, nos indica una armonía de fa sostenido en modo frigio. Después se repite literalmente a partir del compás 139.

En el compás 160 se presenta el tema principal en modo de re eólico con acompañamiento de re frigio. La última presentación del tema es en el compás 164 y es idéntica a las presentaciones de los compases 131 y 139. Nótese la correspondencia de modo entre las últimas cinco presentaciones del tema (compases 127, 131, 139, 160 y 164) ya que han sido en modo eólico y en el caso de su acompañamiento podemos señalar que en toda la sección del trémolo (compases 131, 139, 160 y 164) ha sido escrito en modo frigio.

cc.	1 - 8	9 - 13	14 - 21	22 - 26
Sist.	A2 ^a	A4 ^a	A2 ^a	A4 ^a
Tono P	Re + Mi	Re	La + La	Sol

Sobre la armonía podemos señalar que en la primera parte de la invocación encontramos básicamente dos sistemas o lenguajes amónicos: armonías por segundas (A2^a en el cuadro) y por cuartas (A4^a) alternadamente (vea el cuadro de arriba). Los compases 1 a 8 y 14 a 21 están escritos a dos voces: en la voz superior encontramos armónicos artificiales y en la voz inferior notas reales. Al separar el primer y último octavo de cada compás en la voz superior encontramos una línea melódica que oscila alrededor de mi (gráfica 3).



Gráfica 3.

En la voz inferior encontramos una conducción hacia la nota re₄. Esta conducción se repite en cada compás así como se muestra en la gráfica 3. Las notas que componen los primeros seis compases son (omitiendo su registro): re mi fa fa# sol# la si; de allí la conclusión de un sistema armónico por segundas. En el caso de los compases 14 a 21 las notas son: do# re# re mi fa sol la si; y la melodía oscila alrededor de la₆.

La sección entre los compases 9 a 13 es de carácter contrastante por su fuerte articulación, indicación de *forte* y ritmo más ágil; utiliza armonías por cuartas. Emplea básicamente la afinación natural de la guitarra: en la voz inferior ejecuta el diseño A que resuelve a la nota re5 (cuarta cuerda de la guitarra al aire) y en la voz superior arpeggia las notas si5 y mi6 (segunda y primera cuerda al aire). En su repetición entre los compases 22 y 26 todo está transportado a una quinta descendente.

La segunda sección de la invocación (cuadro de abajo) inicia en el cc 27. En el esquema se señalan los principales sistemas armónicos que se emplean en esta parte.

cc.	27 -32 / 33 - 36	37- 40	41 - 44	45 - 46	47	48 - 51	51 - 59	60	61 - 66
Sist.	M	T	M	A5ª	A2ª / AT	M	AT	AT	M
Tono P	La F. / Re D.	Re m AR.	Sol D.	La	La / Do-	Fa# F.	Sol#- / Fa- / Mi m	Do#- / Re-	Re D.

En la gráfica 4 observamos que en la segunda parte de la invocación, en tiempo *più mosso*, predomina el diseño B (ver gráfica 1). Esta sección se puede dividir asimismo en dos fases: compases 27 a 40 y compases 41 a 66. En la primera parte se presenta por primera vez B escrito en dieciseisavos en la voz superior e intermedia mientras que en la segunda fase se presenta alterado en el aspecto del ritmo: se presenta con ritmos punteados combinado con tresillos de dieciseisavo.

Gráfica 4.

La división del *più mosso* en dos fases se debe a esta variación del ritmo que sufre B ya que la *invocación* finaliza con la variante del compás 41. También la armonía presenta particularidades: en el compás 41 se presenta una armonía de sol dórico y los compases finales de la invocación están escritos en dórico original, esto puede representar una relación a distancia de V - I grados.

Otra particularidad es que estas dos partes están tan bien unidas debido, posiblemente, a una especie de simetría en la armonía. La simetría parte casi a la mitad del *più mosso* en el compás 47 en el acorde de do disminuido. Si a partir de ese punto sumamos quintas justas tanto a la izquierda como a la derecha obtendremos la progresión que se observa en la gráfica 4:

la re sol **do** sol re (la)

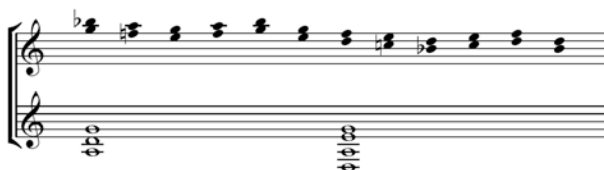
La danza puede ser dividida en tres secciones. En la primer parte de la danza encontramos el *Polo* entre los compases 67 a 86 y entre los compases 97 a 116. Cada presentación del *Polo* alterna con una sección de trémolo. En el primer caso el *Polo* está escrito en tono de si menor armónico y el trémolo en tono de fa sostenido menor armónico, la segunda aparición del *Polo* está en fa sostenido menor armónico y el trémolo en tono de do menor (ver siguiente cuadro).

cc.	67 - 86 / 87 - 96	97 - 116 / 117 - 126	127 - 130 (Tema principal)
Sist.	T	T	BiM
Tono P	Si m AR. / (Fa# m AR.)	Fa# m AR. / (Do m)	Re J. + Fa# E.

En el cuadro de abajo se muestra la segunda sección. Destaca la alternancia de armonías dobles (frigio con eólico y frigio con jónico) con armonías por segundas (ver gráfica 2).

cc.	131 - 147	148 - 153	154 - 159	160 - 172	173 - 175
Sist.	BiM	A2ª	BiM	BiM	A2ª
Tono P	Fa# F. + Fa# E.	Sib / Fa	La7 F. + LA J.	Re F. + Re E. / Fa# F. + Fa# E.	Sib

Las partes escritas en armonías por segundas son verdaderamente de una naturaleza feroz: alternan un acorde rasgueado y escalas descendentes. En la gráfica 5 observamos los acordes y las escalas.



Gráfica 5.

En los compases 154 a 159 las armonías están construidas a partir del arpeggio de la en los modos frigio y jónico simultáneamente (ver gráfica 6). La textura es de arpeggios en treintaidosavos en dirección ascendente. La superposición de los modos y el ritmo, casi de movimiento perpetuo, dan una sensación de descanso pero con cierta tensión casi imperceptible mantenida por un movimiento melódico en la voz inferior. Es importante recordar esta sección ya que el futuro se presentará nuevamente sin variantes considerables funcionando también como un desahogo de las tensiones armónicas.

La tercer parte de la *danza* (cuadro siguiente), y final de la obra entera, inicia con la sección climática de toda la obra: el *Polo* en tono de re menor armónico. La sonoridad se hace más corpulenta debido a que este tono se ve favorecido por la afinación natural de la guitarra por lo que el instrumento emite una mayor cantidad de armónicos al ejecutarse este fragmento.

Entre los compases 195 y 198 encontramos una variación de los arpeggios de la en modo jónico y frigio que se yuxtaponen a la intensidad del *Polo* con su carácter de reposo y sosiego. La sección siguiente está escrita con armónicos artificiales y nos recuerda el inicio de la obra por su esfera misteriosa y armonía por segundas (compases 199 a 204).

cc.	176 - 194	195 - 198	199 - 204	205 - 208	209 - 211	212 - 214
Sist.	T	BiM	A2 ^a	T	BiM	A5 ^a
Tono P	Re m AR.	LA J. + La7 F.	La	SibM7 / Lam / Solm / LaM	La7 F. + LA J.	La

Entre los compases 205 y 208 podemos señalar una conducción armónica que suena como un nuevo brío de lucidez dentro del final calmado y apacible, la cual nos acerca cada vez más las últimas entonaciones con la repetición de los calmados arpeggios en la (ver gráfica 6). Como lo observamos en el cuadro ya desde el compás 195 predominan las armonías a partir de la nota la y como lo hemos observado a partir de esta nota se conforman las secciones de reposo. La dinámica descendente hace crecer una sutil sensación de paz y luminosidad que culmina con acordes brillantes pero sutilmente delimitados por la expresión de *piano*.

154 156 195 209 214

La7 frigio La7 frigio La M La M La7 frigio

Gráfica 6.

Sugerencias para la interpretación

Introducción

Para poder introducirnos en el ambiente esta obra es necesario no sólo hablar de las referencias más inmediatas en las que se basa la *Invocación y danza* sino que debemos tratar las fuentes más cercanas al origen de la expresión de Joaquín Rodrigo y por extensión al origen de la “inspiración”, si se puede llamar de esa manera, del mismo Manuel de Falla.

Manuel de Falla y el cante jondo

Federico García Lorca definía el *cante jondo* como:

[...] un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades. Es tan sólo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos. El *cante jondo* se acerca al trino de los pájaros, al canto del gallo, y a las músicas naturales del bosque y de la fuente. Es, pues, un rarísimo ejemplar del canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales. (García en Falla 1972: 16)

Manuel de Falla escribió lo siguiente en una publicación para el primer concurso de *cante jondo*:

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de las que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como *los polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*. (Falla 1972: 126)

La música popular andaluza, el misterioso *cante jondo* del sur peninsular, influyó notablemente a todo lo largo de la obra de Falla. Sin embargo, no fue nunca un músico

folklórico, que incorporase a sus composiciones la obra del pueblo neta, sin estilizarla. (Molina 1998: 14 - 15)

Desde un principio la obra de Manuel de Falla sintió la atracción de la extraña sonoridad de lo *jondo*. En un puesto de libros usados junto a la verja del jardín botánico de Madrid encontró un libro, *L'Acustique nouvelle* (1854) escrito por Louis Lucas. Lucas ofrece una teoría de la generación armónica y explica la ordenación del *ritmo interno*, armonía profunda que sigue las leyes sutiles a que obedece el *cante jondo* y la música popular de guitarra.

Fue Claude Debussy quien mostró a Falla la manera de servirse del *toque jondo* de los guitarristas populares. Manuel de Falla destacó la importancia armónica que entrañaba el rasgueo de las cuerdas creando acordes. Falla señalaba: “Acordes bárbaros dirían muchos pero revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas”.


Falla desarrolló éste y otros recursos, por ejemplo, en su obra *Noches en los jardines de España*; entonces empezó a componer música popular de guitarra sin guitarra estudiando sus esencias armónicas. *El amor brujo* fue otra de sus obras donde quedó patente la presencia de los recursos sonoros de la guitarra al estilo de los *tocadores* del pueblo que insertan lo sucesivo en lo simultáneo, transformando un arpegio en acorde. (Molina 1998: 17 - 23)

La obra de Manuel de Falla e Invocación y danza

A continuación se describirán algunos de los fragmentos de *Invocación y danza* que, a mi consideración, fueron elaborados, muy posiblemente, a partir de algunas obras de Manuel de Falla.


En el ejemplo 1 se ilustra la primer relación. La melodía de los compases 1 a 5 de la *invocación* (notas grandes del sistema de arriba) alude a la melodía que sostienen las maderas y el piano en los primeros compases del *amor brujo* (sistema inferior).

Moderato



(Invocación)

Allegro furioso ma non troppo vivo

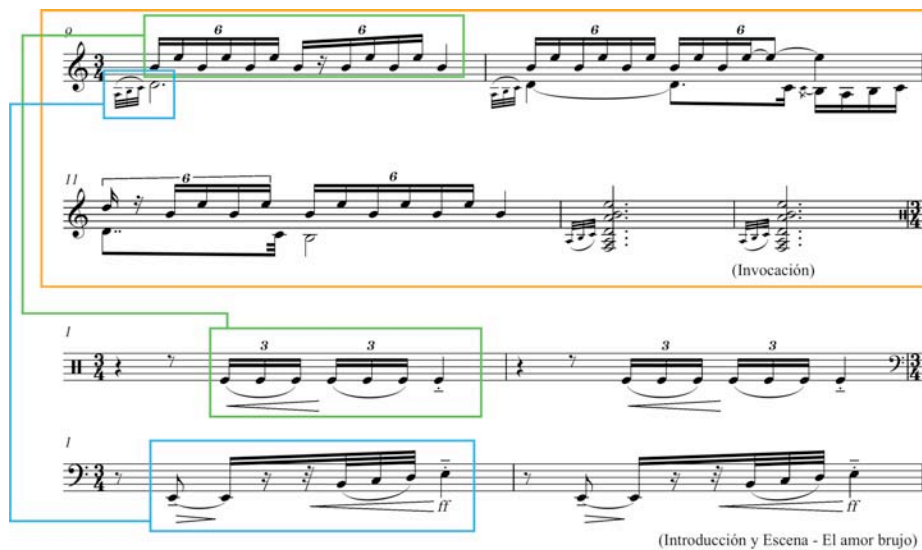


(Introducción y Escena - El amor brujo)

Ejemplo 1.

En los compases 9 a 11 (sistemas 1 y 2 del ejemplo 2) la alusión está en la voz superior de la *invocación* y es a las figuras rítmicas hechas por las cuerdas de la misma sección del *amor brujo* (sistema 3 del ejemplo 2).

El otro aspecto que Rodrigo imita es el ritmo y dirección melódica que del fagot en la misma obra de Falla, en la *invocación* esto es imitado en la voz inferior.



(Invocación)

(Introducción y Escena - El amor brujo)

Ejemplo 2.

En el ejemplo 3 se ilustra una alusión a los primeros compases de la *Canción del amor dolido del amor brujo*. Rodrigo hace referencia al ritmo de las cuerdas y a la línea melódica del corno y la voz.

27 *più mosso*
p
 (Invocación)

1 *Allegro*
p
 pizz.
 Corno
 (Canción del amor dolido - El amor brujo)

8 *Ritmo de Cuerdas*
 Voz
 Yo no sé que sien-to, ni sé que me pa-sa

Ejemplo 3.

Más adelante Rodrigo utiliza el motivo principal del *Homenaje a la tumba de Debussy*, de Manuel de Falla, octavado en la voz intermedia. En el ejemplo 4 se ilustra una síntesis de esta relación. Al final de la invocación repite este pequeño motivo pero a partir de la nota do6.

40
 6
 6
 6
 3
 3
 3
 3
 (Invocación)

mesto e calmo
p
f
p
f
p
 5
 (Homanaje - Manuel de Falla)

Ejemplo 4.

En el ejemplo 5 se muestra la cita de un pequeño motivo de la parte del *solo* del piano de *En el Generalife*. Nótese que incluso empiezan en la misma nota en el mismo registro, ya que para la guitarra es una convención escribir una octava más aguda de lo que se toca en realidad.

48 pesante

(Invocación)

... Poco calmo

153

(En el Generalife - Noches en los jardines de España)

Ejemplo 5.

Más adelante, en la partitura de *Invocación y danza*, encontramos cómo Rodrigo sistematiza y desarrolla un pequeño fragmento extraído de la misma obra de Falla empleando algunos acordes con funciones ambiguas que se prestan a la interpretación de armonías dobles.

52

(Invocación)

Poco calmo Solo

144

f

(En el Generalife - Noches en los jardines de España)

Ejemplo 6.

En el ejemplo 7 se ilustra otra coincidencia sobre todo en la textura. La textura que provocan los acordes rasgueados y las escalas en terceras es muy semejante a la que se puede escuchar al principio de *En los jardines de la Sierra de Córdoba*. Las escalas descendentes de la danza suenan semejante al efecto de los trinos sobre el ritmo de dieciseisavos constantes de la obra de Falla. Los acordes rasgueados de la danza en cada compás se parecen a los acordes con acento en cada primer tiempo de la misma partitura de Falla.

Ejemplo 7.

Casi al final de la obra, en los compases 205 a 208 Rodrigo hace una síntesis de los acordes que ejecutan las cuerdas con apoyo del fagot y la flauta en los compases 20 a 37 en la *Pantomima del amor brujo*.

cc.	20	21	25	31	cc.	205	206	207	208
Vln. I	si	si	do	si	Guit.	la	la	sib	la
Vln. II	mi	re#	mi	re#		re	sib	do	do#
Viola	sol	fa#	sol	fa#		fa	mi	re	mi
Chelo	do	si	la	si		sib	la	sol	la

En el cuadro se muestran una síntesis de los acordes de la obra de Falla. En el mismo cuadro observamos los acordes escritos por Rodrigo: están transportados una segunda mayor por debajo del modelo de Falla; es casi idéntico, las notas sib y do de la tercer voz, de abajo hacia arriba, están intercambiadas entre sí. Esto se puede deber, entre muchas otras cosas, a que en la obra de Rodrigo esta sección se encuentra a seis compases del final de la obra y en el *amor brujo* se encuentra en la segunda mitad de la obra, por lo que se deduce que cumplen funciones distintas.

Las comparaciones mencionadas no deben ser tomadas como las únicas coincidencias entre las obras de Falla e *Invocación y danza* ya que en este estudio no se han estudiado la totalidad de las obras de Manuel de Falla sino que éste se remite a algunas de sus obras más conocidas y a la obra que el mismo Rodrigo cita como fuente de las “pequeñas reminiscencias”.

Bibliografía

BOYD, Malcolm, *Bach*, ed. Oxford University Press, México, 2000.

DICKINSON, Alan Edgar Frederic, *Bach's fugal Works with an account of fugue before and later Bach*, ed. Greenwood press publishers, EE. UU., 1979.

FALLA, Manuel, *Escritos sobre música y músicos*, ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1972.

FORKEL, Johann Nikolaus, *Juan Sebastian Bach*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

GALLEGO, Antonio, *El arte de Joaquín Rodrigo*, ed. Iberautor, España 2003.

GREER Garden, *Double*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53467>>, consultado el 17 noviembre de 2010.

HORTS, Louis, *Formas preclásicas de la danza*, ed. Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1966.

HUDSON, Richard, *Rubato*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24039>>, consultado el 26 octubre de 2010.

KAMHI de Rodrigo, Victoria, *De la mano de Joaquín Rodrigo*, ed. Joaquín Rodrigo, España, 1995.

KENNEDY, Michael, *Fugue*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4041>>, consultado el 21 de enero de 2010.

KENNEDY, Michael, *Bach, Johann Sebastian*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715>>, consultado el 21 de enero de 2010.

KOONCE, Frank, *The solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*, ed. Neil A. Kjos music company, EE. UU., 1989.

LATHAM, Alison, *style brisé*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6525>>, consultado el 1 de noviembre de 2010.

LEDBETTER, David y FERGUSON, Howard, *Prelude*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>>, consultado el 10 de febrero de 2010.

LITTLE, Meredith y JANNE, Natalie, *Dance and the Music of J. S. Bach*, ed. Indiana University Press, EE. UU., 1991.

LLACER PLA, Francisco, *Guía de formas musicales para estudiantes*, ed. Real Musical, España, 1982.

KOSTKA, Stefan, *Materials and techniques of twentieth-century music*, ed. Pearson Prentice Hall, EE. UU. 2006

MAKAROFF. Nikolai, *The 102 Memoirs of Makaroff*, en Guitar Review no. 1 <http://www.dosamigos-homepage.nl/pdf_docs/makaroff_memoirs.pdf> 1946, consultado el 20 de febrero de 2010.

MERTZ, Johann Kaspar y WYNBERG, Simon, *Johann Kaspar Mertz: Guitar Works, Volume VI*, ed. Chanterelle, Alemania, 2003.

MIRANDA PÉREZ, Ricardo. *Ponce, Manuel* The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22072>>, consultado el 18 de junio de 2010.

MOLINA FAJARDO, Eduardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, ed. Universidad de Granada, España, 1998.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, un Ensayo de Interpretación*, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

NAGLEY, Judith. *Suite*, The Oxford Dictionary of Music, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6538>, consultado el 29 de enero de 2010.

PULVER, Jeffrey, *The Ancient Dance-Forms (Second Paper)*, <<http://www.jstor.org/stable/765540>>, consultado el 20 de enero de 2010.

WALKER, Paul M., *Arsis, thesis*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01359>>, consultado el 12 de enero de 2010.

WOLFF, Christoph, *Bach*, The Oxford Dictionary of Music, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>, consultado el 19 de enero de 2010.

www.joaquin-rodrigo.com

Nota sobre las gráficas de los capítulos 2 y 4.

Las gráficas están construidas a la manera del análisis schenkeriano. En las gráficas las notas escritas en tiempo de unidad describen el contexto armónico, las notas con valor de media describen movimientos de tipo melódico en la voz inferior, las notas negras sin plica describen movimiento en las voces intermedias, las notas negras con plica (cuartos) describen el movimiento en la voz superior. Los corchetes serán utilizados para resaltar relaciones a distancia como progresiones armónicas o melódicas, o para agrupar algún motivo en específico. Las ligaduras se usarán, también, para hacer notar relaciones a distancia. Los números arábigos indican el número de compás. Los números romanos indican el grado armónico. Si es acorde mayor se representa con número en mayúscula, si es menor se representa con número en minúscula, los acordes disminuidos con un signo de menos (-), los aumentados con signo de más (+).

Anexo

Johann Sebastian Bach. Nació en Eisenach, Thüringen, el 21 de marzo de 1685. Durante su infancia estudio en distintos colegios donde estudió luteranismo ortodoxo, lógica, retórica, latín, griego, aritmética, historia y poesía alemana entre otras cosas. Como músico ocupó distintos puestos en cortes y en templos a lo largo de su vida. Fue organista en Arnstadt en 1703 y luego en Mühlhausen en 1707. En 1708 trabajó como organista en la capilla del duque de Sajonia-Weimar, allí se ocupó por nueve años. En 1717 fue nombrado Maestro de capilla en la corte de Anhalt-Cöthen. En 1720 falleció su primera esposa, Maria Barbara Bach y en diciembre de 1721 se casó con la cantante Anna Magdalena Wilcken. En diciembre de 1723 solicitó el puesto de cantor en el templo de santo Tomás en Leipzig, fue rechazado pero el candidato elegido renunció y Bach fue nombrado en mayo de 1723. Bach trabajó allí hasta el final de sus días, durante estos años compuso más de 250 cantatas, la pasión según san Mateo, la misa en si menor, el oratorio de navidad, las variaciones Goldberg además del arte de la fuga. Johann Sebastian murió el 28 de julio de 1750. Bach fue famoso por ser un virtuoso organista pero como compositor su reputación se limitaba a un estrecho círculo social y su música era considerada, por muchos, anticuada. Hoy día publicaciones de sus trabajos forman volúmenes enteros pero durante su vida poco menos de una docena de sus composiciones fueron publicadas y por medio siglo después de su muerte su obra fue poco más que ignorada. El resurgimiento del interés por la música de Bach pudo deberse a la representación de la pasión según san Mateo en Berlín dirigida por Mendelssohn. Las publicaciones sistemáticas de su obra iniciaron en 1850 con motivo del centenario de su muerte por la Bach Gesellschaft.

Suite para laúd no. 2 en do menor BWV 997. La suite es un género instrumental que consiste de una sucesión de piezas. En el barroco, cada movimiento, mayoritariamente del tipo dancístico, se hizo en mayor o menor grado de un carácter bien definido y estilizado. En su conjunto, dichas danzas se escribían en el mismo tono y en ciertos casos estaban ligadas temáticamente. Otros términos fueron usados en diferentes países y periodos para describir obras análogas a la suite como la *sonata da camera*, la *partita* o *partie*, u obertura. La suite número 2 fue compuesta entre 1737 y 1741 pero pudo haber sido compuesta antes. De esta suite no sobrevive o no se ha encontrado ningún manuscrito del propio Bach y es conocida hoy día gracias a los manuscritos de Johann Friedrich Agricola (1720 - 1774), Johann Philipp Kinrberger (1721 - 1783), Johann Christian Weyrauch (1694 - 1771) y otros manuscritos anónimos del siglo XIX. Un aspecto que no ha quedado del todo claro es si

la suite completa fue escrita para un instrumento de teclado ya que, debido a la amplitud del registro, es imposible ejecutar los cinco movimientos en el laúd sin alterar el texto.

Johann Kaspar Mertz. Nació en Pressburg, actual Bratislava, Eslovaquia, el 17 de agosto de 1806 en el seno una familia de recursos escasos. Johann fue un virtuoso guitarrista y flautista precoz. Igualmente tocaba la mandolina, el violonchelo y la cítara. Ya para el año de 1840 vivía en Viena, donde tuvo un gran éxito como intérprete y compositor; además gozaba del patrocinio de la emperatriz Carolina Augusta y realizaba numerosas actuaciones en esa ciudad capital. Las giras por Moravia, Polonia y Rusia, donde se presentara en el castillo del príncipe Urosoff, fueron seguidas por conciertos en Berlín y Dresden. Fue en la última ciudad donde conoció a Josephine Plantin, con quien realizó una gira. Johann y Josephine se casaron en Praga el 14 de diciembre de 1842 pero cuatro años más tarde Johann enfermó gravemente y luego de dieciocho meses de atenciones regresó a la agitada vida de concertista. Mertz falleció en 1856 poco antes de ganar el premio de composición para guitarra de Bruselas en 1856.

Elegía. Se sabe poco o casi nada sobre la vida de Johann Kaspar Mertz y, por consiguiente, todavía menos sobre su obra. Una elegía es un poema de profunda reflexión, usualmente un lamento fúnebre, y este término igualmente se aplica en la música para referirse a algunas piezas de carácter luctuoso. Esta elegía consta básicamente de dos secciones. La primera está en tiempo *Largo* y hace las veces de una introducción; alterna pasajes con ritmos pesantes con secciones en arpegio más “ágiles”. En ésta parte se presentan los dos motivos principales en la voz superior e inferior. La segunda parte está en tiempo *Andante con espressione* y es aquí donde se desarrollan ambos temas. El primer tema se presenta como una dulce melodía acompañada y el segundo tema se escucha entre turbulentos arpegios. Ambos se alternan hasta el final de la pieza.

Manuel María Ponce Cuéllar. Nació el 8 de diciembre 1882 y comenzó sus estudios con su hermana Josefina y con Cipriano Ávila. Alrededor de 1893 se incorporó al coro de San Diego, Aguascalientes. Entre 1900 y 1901 estudió piano y armonía en la Ciudad de México con Vicente Mañas y Eduardo Gabrielli, respectivamente. Decidió estudiar en Europa por lo que llegó a Bolonia en 1904 con la intención de estudiar composición. Bossi le presentó a César Dall'Olio (maestro de Puccini), y éste se convirtió en su maestro durante unos meses. En diciembre de 1905 Ponce se mudó a Berlín donde continuó sus estudios de piano con Martín Krause, discípulo de Liszt. De regreso, en Aguascalientes,

fue profesor de piano y pero poco después se trasladó a la Ciudad de México para ocupar un puesto en la enseñanza del piano en el Conservatorio Nacional de Música. Las dificultades políticas y sociales derivadas de la revolución mexicana lo obligaron a abandonar el país y vivió en La Habana desde 1915 hasta 1917. De regreso a México tomó posesión de su puesto de profesor de piano. También dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional de 1917 a 1919. En 1925 se embarcó de nuevo en un viaje a Europa, para octubre de ese mismo año ya aparecía inscrito en la *Ecole Normale de Musique* de París donde estudió composición con el maestro Paul Dukas hasta 1933. En cuanto otros aspectos fungió como director del Conservatorio Nacional (1933), fundó la cátedra de *folklor* en la Escuela Nacional de Música en 1934 y editó la revista *Cultura musical* de 1936 a 1937, además publicó numerosos artículos sobre temas musicales que van desde la técnica pianística hasta aspectos relacionados con los medios de comunicación. En 1945 fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música. Murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948 luego de haber recibido numerosos premios y distinciones.

Sonata III. La obra para guitarra de Ponce es, por demás, generosa y vino a enriquecer infinitamente el repertorio para la “guitarra clásica”. Constancia de esta vastedad son sus seis sonatas (todas en estilos diferentes), dos suites al estilo de Weiss, tres grupos de variaciones, treinta y un preludios en total, un estudio, una sonatina, las cinco canciones mexicanas, las piezas Mazurka, Valse, Trópico y Rumba; y varias obras de menores dimensiones. Además de un preludio y una sonata para guitarra y clavecín y un concierto para guitarra y orquesta. Toda esta obra fue compuesta entre 1923 y 1948. La sonata III fue completada, posiblemente, en 1927 y fue, al igual que el resto de su obra para guitarra, un encargo del guitarrista español Andrés Segovia.

Joaquín Rodrigo. Nació en Sagunto el 22 de noviembre de 1901 y a los tres años de edad, perdió la vista como consecuencia de una epidemia de difteria. A los ocho años inició sus estudios musicales y sus primeras composiciones vieron la luz en 1923. En 1927 se mudó a París e ingresó en la Escuela Normal de Música para estudiar composición con el maestro Paul Dukas. Pronto se dio a conocer como pianista y compositor en los ambientes musicales parisinos. En 1933 contrajo matrimonio con la pianista turca Victoria Kamhi. La música de Rodrigo representó un homenaje a las distintas culturas de España ya que se vale de las más variadas manifestaciones del alma de su país desde la historia de la España romana hasta los textos de los poetas contemporáneos. Desde 1940 hasta su muerte las distinciones, honores, homenajes y Festivales se sucedieron intensamente. En 1991 el Rey Juan

Carlos I le otorgó el título nobiliario de Marqués de los Jardines de Aranjuez "por su extraordinaria contribución a la música española a la que ha aportado nuevos impulsos para una proyección universal". Joaquín Rodrigo falleció en Madrid el 6 de julio de 1999.

Invocación y danza. Sobre esta obra el mismo Joaquín Rodrigo apuntó: "Esta obra fue escrita para el concurso *Coupe de la guitare* de 1961, organizado por la Radio y Televisión Francesa, aprovechando apuntes y estudios esbozados para un homenaje a Manuel de Falla. Encontramos en ella una serie de breves reminiscencias de la obra de Falla, especialmente de *El amor brujo*, pero no se trata más que de leves indicaciones para situarnos dentro de la atmósfera de un homenaje."