

10



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**J.S. BACH, CHACONNE DE LA PARTITA PARA  
VIOLIN SOLO BWV 1004 TRANSCRITA PARA  
GUITARRA: CONSIDERACIONES HISTORICAS,  
ANALITICAS, TECNICAS E INTERPRETATIVAS**

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN**  
**G U I T A R R A**  
P R E S E N T A :  
**EDGAR MARIO LUNA ESPINOSA**

MEXICO, ABRIL DE 2002

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*Y me pregunto ¿a dónde voy  
con éste comienzo?*

**SÉNECA**

**En agradecimiento a mis padres  
por su apoyo incondicional.**

**A los maestros Néstor Castañeda,  
Juan Carlos Laguna, Ariel Waller y  
especialmente a Fernando Cruz Vázquez  
por sus valiosas enseñanzas.**

**A mis amigos por su entusiasta apoyo.**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	P. 4
<b>I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS</b>	
I.1. Chacona	7
I.2. Pasacalle	13
I.3. Zarabanda	18
I.4. Folia	22
I.5. Basso ostinato	25
I.6. Guitarra de cinco ordenes	27
I.7. Contexto histórico	31
<b>II. ANÁLISIS MUSICAL</b>	
II.1. Análisis formal	36
II.2. Análisis rítmico	38
II.3. Análisis melódico	43
II.4. Análisis armónico	44
<b>III. TRANSCRIPCIÓN</b>	
III.1. Consideraciones	48
III.2. Chaconne	52
<b>IV. ASPECTOS TÉCNICOS</b>	
IV.1. Consideraciones	71
IV.2. Mano derecha	
IV.2.1. Escalas	73
IV.2.2. Arpeggios	75
IV.2.3. Acordes	76
IV.3. Mano izquierda	
IV.3.1. Legato	77
IV.3.2. Extensiones	79
IV.3.3. Cejilla	80
<b>V. ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN:</b>	
<b>CONCLUSIONES</b>	83
<b>VI. APÉNDICE</b>	89
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>	94

## INTRODUCCIÓN

Mi interés por realizar la transcripción para guitarra de concierto de la *chacóna* en re menor de Bach, comenzó desde la primer vez que escuche la obra en violín, instrumento para el que fue compuesta. En un inicio, surgió el temor de cometer el 'sacrilegio', al que no pocos llamarían así, de tocar en guitarra, una obra original para un instrumento diferente de ésta. Sin embargo, posteriormente, el temor desapareció al realizar lecturas sobre el origen y desarrollo de la *chacóna*, intrínsecamente relacionados con la guitarra barroca. Descubrir tal vínculo me motivó para continuar indagando sobre el tema y emprender dicha tarea. Además, ¿acaso no Bach mismo transcribió varios *concerti* de Vivaldi, obras de Palestrina, Couperin o Marcello, para clave u órgano?, e incluso varias de sus obras para violín las transcribió para clave. Entonces, ¿quién más nos permitiría tal concesión, sino el mismo autor seguramente?

Asimismo, la transcripción para guitarra de la *chacóna* en re menor de Bach, la han realizado ya varios guitarristas: Pujol, Segovia, Williams y Barrueco, entre otros. También grandes compositores como Brahms o Busoni la transcribieron para piano, lo que testimonia la gran calidad inherente a esta obra maestra, cualidad que justifica por sí misma dicho objetivo.

No obstante, para la presente transcripción la obra fue considerada desde varios enfoques, tales como: el análisis histórico, musical, técnico e interpretativo. Esto, con el fin de proponer para el estudio de ésta *chacóna*, una visión de conjunto, respecto de la cual hay una ausencia en la Escuela

Nacional de Musica (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución a la que se dirige la tesis que presento.

De este modo, la intención del presente trabajo no es solo acrecentar el número de transcripciones de ésta obra, sino además mostrar, a través de una de las obras maestras de Bach, la esencia de ésta forma musical (*chacona*). Ello por una parte y por otra, como desarrollar y ampliar los aspectos técnico-musicales fundamentales de la guitarra. Aspectos que se encuentran implícitos en ésta chacona, independientemente del instrumento en el que se interprete. Lo que confirma que la técnica o desarrollos técnicos para la ejecución de un instrumento, son consecuencia del material musical y no al contrario.

Así tenemos que el primer capítulo es mas bien compilatorio. Muestra el contexto y los antecedentes históricos de la guitarra barroca y su estrecha relación con varias danzas relacionadas entre si (la chacona entre ellas). Incluyo algunos juicios o apreciaciones que surgen como consecuencia del trabajo de compilación.

En el segundo capítulo, hago un análisis musical de la obra. Esta dividido en varios aspectos, según los principales elementos musicales como son: la forma, el ritmo, la melodía y la armonía, los cuales son examinados en forma aislada, para después englobarlos sintéticamente. Obteniendo así los fundamentos sobre los que yace principalmente la presente versión para guitarra.

El tercer capítulo, es la transcripción misma, la cual es consecuencia del paso de la obra a través del prisma del análisis. Es el resultado de los dos capítulos precedentes. No pretende ser la 'transcripción verdadera',

simplemente el enfoque de la obra con otra perspectiva. Así, la transcripción es sobria y sin muchos agregados: no intenta subsanar las deficiencias propias del instrumento (¿o del intérprete?) en cuanto a sonoridad se refiere. Emplea la afinación normal del instrumento, exceptuando la segunda cuerda, la cual deberá ser afinada en *si* bemol en lugar de *si* natural. Esta afinación implica el aprovechamiento de la resonancia natural del instrumento en la tonalidad de gran parte de la obra, que es *re* menor. Propone también elementos de articulación y de fraseo, así como la digitación de ambas manos en los casos que se consideraron necesarios.

En los últimos dos capítulos, se tratan ciertos aspectos técnicos relevantes contenidos en dicha obra, concretándolos en la guitarra; además de algunas sugerencias de interpretación, ello a manera de conclusión.

Finalmente se presenta, como apéndice, la obra en cuestión en copia del facsímil del manuscrito de Bach, extraído de la edición de las seis sonatas (tres partitas y tres sonatas) para violín de Bach, realizada por Ivan Galamian para la edición International Music Company.

## I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

### I.1. Chacona

La chacona es una danza barroca en metro ternario cuyo esquema musical fue incorporado en una forma de variación continua.

Se afirma que la chacona surge en América Latina algunos años después de fundarse las colonias españolas. Así, el especialista Richard Hudson<sup>1</sup> sostiene que la primera referencia literaria se encuentra en un poema de Mateo Rosas de Oquendo, en el cual, se hace alusión a dicha danza sobre acontecimientos en Perú en 1598.

Sin embargo, es difícil determinar la etimología del nombre. Algunos creen que es de origen italiano, procedente del de su inventor Giacona. Otros, que procede del vascuence *chocuna*, que significa lindo. Y por último, los más, estiman que su creador fue un sevillano llamado Chacón, versión que también afirma Mattheson.<sup>2</sup>

Esta danza-canción se convirtió muy popular en España a principios del siglo XVII y posteriormente en toda Europa. En sus orígenes era una danza muy humorística e incluso obscena. En un principio era generalmente

---

<sup>1</sup> Richard Hudson, "Chacona", *New Grove Dictionary*, 1980, pág. 100.

<sup>2</sup> Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, 1739.



Otra de las características de la chacona, además de encontrarse en metro ternario, es el empleo primordial de la tonalidad mayor. Esto es por lógica deducible, ya que, si en la mayoría de los textos se habla de la 'vida bona', es más fácil relacionarlo con el carácter alegre del modo mayor, que con el carácter más serio del modo menor. No obstante, hay un cierto número de chaconas en modo menor.

Así, los primeros autores de chaconas podían seleccionar algunos de los patrones armónico-melódicos para cada una de sus frases, en donde cada una de éstas, podía finalizar sobre la dominante o la tónica, pero normalmente, todas las frases de la pieza acabarían en el mismo acorde.

De este modo, alrededor de 1620, comienza el empleo de grupos breves de series o progresiones de acordes sobre la guitarra y tal vez esto sea un indicio de la nueva concepción que se le dio a los acordes. Tales progresiones fueron convirtiéndose de manera gradual, en más amplias y complejas, especialmente después de 1639, cuando ciertas líneas melódicas fueron incorporadas en el estilo de guitarra. A éste estilo se le conoce como punteado, a diferencia del rasgueado.<sup>4</sup> En consecuencia, la fase más alta de la chacona para la guitarra<sup>5</sup> en Italia, según Richard Hudson,<sup>6</sup> ocurre entre 1640 y 1660 con obras de Corbetta, Carbonchi, Bartolotti, Foscarni y Granata. Revisando algunas de éstas obras podemos ver la fusión del estilo

---

<sup>4</sup> Esto no significa que el estilo punteado es una innovación barroca, en realidad se trata de una práctica renacentista que fue sustituida precisamente en los inicios del barroco. Así, la guitarra renacentista de cuatro ordenes, desempeñaba un papel más elaborado, polifónicamente hablando, que la guitarra barroca en sus inicios.

<sup>5</sup> Cuando se anote, en lo subsiguiente, la palabra "guitarra", se entenderá por ésta la guitarra de cinco ordenes, la guitarra española o bien la guitarra barroca (ver el subcapítulo correspondiente) a no ser que se indique otra cosa.

<sup>6</sup> op. cit.

cordal (acordes rasgueados) con texturas polifónicas (punteado) simples pero de gran belleza.

Durante el segundo cuarto del siglo XVII, se puso marcado énfasis en la música vocal con especial atención a la línea del bajo, como consecuencia del desarrollo del continuo. Es aquí el momento de mayor florecimiento de la chacona vocal en Italia, en la cual, generalmente se utilizaba la misma fórmula en el bajo para cada frase, dando como resultado un *basso ostinato*. Ejemplos de ello los encontramos en las obras de Claudio Monteverdi (1632), Annibale Gregori (1635), G. Arrigoni (1635) y Marco Uccellini (1642). Sin embargo, en algunas obras vocales, el *ostinato* de la chacona es intercalado con secciones libres.

Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo XVII, apareció un número importante de chaconas para ensambles instrumentales, ya sea con figuras melódicas cambiantes en el bajo, o simplemente con *basso ostinato*. En el caso de las obras compuestas para instrumentos *solí*, el patrón melódico del bajo era casi siempre transformado, debido quizá, al empleo idiomático del instrumento y a la ausencia de continuo. Para constatar lo anterior basta con revisar algunas de las obras para teclado de Girolamo Frescobaldi, para chitarrone de Alessandro Piccinini, para guitarra de Gaspar Sanz y para arpa de Ruiz de Ribayar.

Hemos hablado hasta aquí, de la situación y características de la chacona en España e Italia, pero cuando esta danza fue introducida en Francia hacia finales de la primera mitad del siglo XVII, se transformó en una danza de tiempo más lento, más solemne y más digna. Ya arropada con estas nuevas cualidades, se extendió por Alemania, Inglaterra y después al resto de Europa. Además, las chaconas compuestas en Francia durante este periodo,

ya sean para instrumentos solos, conjuntos de cámara u obras orquestales, se desarrollaron como una música instrumental para acompañar el baile. De este modo la chacona asciende de status, adquiriendo gran importancia social dentro de las cortes francesas. Como ejemplo de las primeras chaconas para instrumentos solistas compuestas en Francia como música de danza estilizada, están aquellas para laúd, de Nicolas Vallet, Denis Gaultier y Jaques Gallot; para clavecín, de Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue, d'Anglebert, Louis Marchand y Francois Couperin; para viola da gamba de Marin Marais; y para guitarra, de Robert de Visé y Francois Campion. Tales chaconas son en general breves, mientras que las compuestas para ensambles de cámara y orquestales, son de mayor extensión que dichos solos instrumentales. Ejemplo de ello lo podemos ver en obras de F. Couperin, Lully, Collasse y Lalande.

Ya se dijo que en Francia, la chacona fue transformada en una danza social, la cual estableció una secuencia de pasos y movimientos descritos en forma muy detallada por Horst<sup>7</sup> en el siguiente fragmento:

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

---

<sup>7</sup> Horst, Louis, *Pre-Classical Dance Forms*, New York, 1958, pag. 101.

Las consecuencias musicales que surgieron de éstas simples evoluciones, fueron sustanciales, a saber:

1) Composiciones más extensas. En lugar de la forma tradicional de danza que es bipartita u ocasionalmente tripartita, las primeras chaconas contaban con cuatro o más partes, lo que implicaba más páginas impresas.

2) El desarrollo de la forma rondó ( A-B-A-C-A-D- etc.). En las que las repeticiones de la sección A, significa la danza del grupo entero, y las secciones B,C,D, etc., el baile de cada una de las parejas por separado. En las chaconas de éste género, a las secciones diferentes del tema se les designa con el nombre de *cuplés*, los cuales pueden variar de longitud, rompiendo incluso con el esquema habitual de cuatro compases de las frases del *ostinato*.

3) El desarrollo del tema y variación o serie de variaciones. Tal resultado provino de los músicos mismos, debido quizá, a que al ejecutar los mismos ocho compases una y otra vez, era inevitable que, gradualmente comenzasen a variar la melodía.

Otro hecho relevante en las chaconas orquestales e instrumentales, es que están seccionadas por grandes grupos, generalmente en el diseño de tres partes: dos grandes secciones en modo mayor, una al inicio y otra al final, intercaladas por una sección en el homónimo menor. De igual modo por medio de la instrumentación: con tríos en los aliento-maderas, alternando con la orquesta o el ensamble completo. También las frases son asociadas por pares, con todas las voces del primer par de la frase, repetido casi exactamente en la segunda.

Por otro lado la fusión de los estilos italiano y francés, dieron un periodo prolífico y rico para la chacona (así como para el pasacalle) en Alemania. Dicho periodo puede establecerse de 1675 a 1750. Durante este lapso se

escribieron chaconas principalmente para órgano o clavecín y ocasionalmente para orquesta u otros instrumentos solistas, como el violín o el laúd, entre otros. Tales obras fueron compuestas como piezas solas o como parte de una suite o sonata; o bien, haciendo pareja con un preludio o fuga, pero en todo caso como un movimiento final. Así, tenemos ejemplos de Biber, Kerll, Krieger, Fisher, Muffat, Fux, Kuhnau, Böhm, Pachelbel, Buxtehude, Kellner, Haendel y Bach.

El tiempo de vida de la chacona es casi el mismo que el del periodo barroco, y rara vez se compusieron éstas fuera de dicho periodo musical, cediendo su lugar al tema con variaciones y al rondó, aunque con cualidades diferentes. No obstante, hay casos tardíos, ya sea con el nombre específico de chacona, como la chacona del segundo cuarteto de cuerdas de Benjamín Britten, por dar un ejemplo; o "cubiertas" con otros nombres, como es el caso de las 32 variaciones para piano en do menor de Beethoven, la cual posee las características rítmicas, armónicas y formales de una chacona.

## **I.2. Pasacalle**

No pretendemos hacer un estudio exhaustivo sobre el pasacalle, para diferenciarlo de la chacona, pero consideramos necesario hacer un breve análisis comparativo entre ellas, pues se trata de dos de las danzas más emparentadas entre sí. No obstante, de las diferencias y similitudes que hay entre chacona y pasacalle han surgido ambigüedades, y aún hoy día los musicólogos discrepan por distinguir ambas formas, en ocasiones, confundiendo más que aclarando. Sin embargo, es un hecho que ambas

danzas se desarrollaron a partir de la guitarra española de cinco ordenes, y evolucionaron siguiendo líneas paralelas.

La etimología de pasacalle es definida como proveniente del español "pasa" y "calle", refiriéndose al hecho de dar serenatas por las calles (acompañado con guitarra), como un medio de seducción desde el siglo XVII hasta nuestros días. No obstante, también era un *ritornello* para un cierto tipo de canción del barroco temprano. Posteriormente, el término fue aplicado en España e Italia, a una línea melódica en el bajo, empleando para ello, alguna fórmula de bajo seleccionada. Dicha fórmula, servía como unidad de construcción en una forma de variación continua como la chacona (¿coincidencia?) y colocada en un compás de metro ternario, aunque hay ejemplos en otros compases.<sup>8</sup>

Las primeras fuentes en tablatura para la guitarra española, en las que aparecen los primeros pasacalles, son: el manuscrito italiano *Nuova inventione d'intavolatura* de Girolamo Montesardo (1606) y el *Método muy facilissimo* del español Luis de Briceño (1626).<sup>9</sup> En estos métodos se dan explicaciones sobre la escritura y ejecución del instrumento. Además de incluir series de pasacalles y otras danzas compuestas sobre las letras del abecedario. Tales letras representan acordes para ser tocados en la guitarra en el estilo de rasgueado, de manera muy similar a la que se hace con el cifrado de música popular contemporánea. De igual manera, en los libros de Fabrizio Costanzo (1627), Foscarini (1629), Abatessa (1637), Corbetta (1639), y otros, se emplean los mismos recursos que en aquellos de Montesardo y Briceño. Empero, de 1640 a 1692 el estilo de punteado se

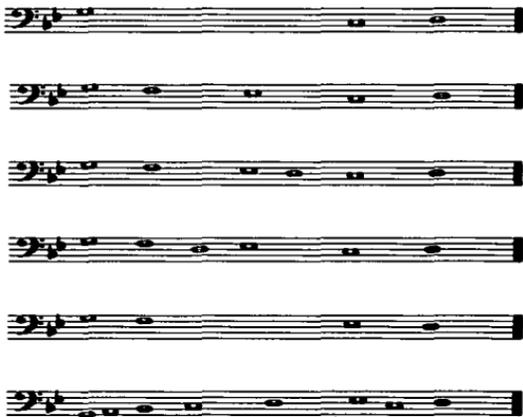
---

<sup>8</sup> Tal es el caso de la pasacaglia en sol menor para clavecín, de la suite VII de Haendel, por dar un ejemplo, la cual está en un compás de cuatro cuartos.

<sup>9</sup> Ver el subcapítulo correspondiente sobre la guitarra de cinco ordenes.

fusionó al rasgueado, creando una etapa más elaborada para el pasacalle en la guitarra española.

El patrón armónico utilizado fue la progresión I - IV - V - ( I ). Posteriormente, las principales fórmulas empleadas en pasacalles fueron las siguientes:<sup>10</sup>



El proceso de composición implicaba la selección de alguna de las fórmulas expuestas arriba o incluso alguna de las fórmulas de la chacona para ser

---

<sup>10</sup> Ejemplos extraídos del artículo "Passacaglia" de Richard Hudson contenido en el *New Grove Dictionary*, pág. 268.

repetida en cada frase de la pieza, resultando en un *basso ostinato*. O bien, empleando diferentes fórmulas para frases sucesivas, dando así movilidad y variedad a la línea del bajo. En obras para ensambles instrumentales y vocales, se emplearon ambos recursos compositivos, pero principalmente las composiciones vocales se realizaron con *basso ostinato*, sobre todo el del tetracordio descendente que surge de las principales fórmulas empleadas. Ejemplos tenemos de Falconieri (1650), Marini (1655), Vitali (1682 y 1689), y Cazzati (1660). Paralelamente los trabajos para instrumentos de tecla y guitarra tendían a favorecer bajos cambiantes.

Ya durante la segunda mitad del siglo XVII, los autores de música para guitarra española tendían a incrementar la popularidad del pasacalle, mientras disminuía la de la chacona. De esta manera, en Italia, la mayor parte de los pasacalles eran en metro ternario, en tonalidad menor y con un interés primordial en la variación incesante en todas las voces o en las voces superiores, en el caso de *basso ostinato*. En ocasiones hay agrupaciones de frases, principalmente en pares, unidas por un motivo rítmico o melódico. No obstante, hay excepciones de pasacalles con metro binario y en modo mayor, como algunos de Frescobaldi en su *Cento partite sopra pasacagli* (1637), donde alterna secciones de pasacalles y chaconas, en las cuales cambia tanto la tonalidad como el modo.

En España hay ejemplos principalmente del último cuarto del siglo XVII, los cuales no son numerosos y en general no siguen las líneas desarrolladas en Italia, más bien continúan con las características del *ritornello* original, basados sobre versiones ornamentadas del primero de los ejemplos expuestos arriba. Así tenemos obras para teclado por Juan Bautista Cabanilles; para guitarra por Gaspar Sanz (1674); y para arpa por Ruiz de Ribayaz (1677).

En Francia, el pasacalle emergió más tarde que la chacona y al igual que ésta, se vió influenciado por un mayor énfasis en la danza.<sup>11</sup> Esto lo incorporó como una música instrumental para el baile y le dió una mayor estructuración de la obra, principalmente por secciones. Además, el pasacalle para instrumentos solos en Francia, no fue tan popular como la chacona. Excepto las composiciones para guitarra de cinco órdenes, como las de Robert de Visée (1682), quien compuso tantos pasacalles como chaconas. En cuanto a los pasacalles para clave, se cuenta con los compuestos por Louis Couperin y posteriormente con Francois Couperin.

En cuanto a su forma orquestal, el pasacalle se desarrolló en Francia entre 1680 y 1700, sin ir a la zaga de la chacona, con la que compartía igual popularidad. Ejemplos hay en las óperas, suites orquestales y ballets de Lully, Collasse y Lalande, cuyas proporciones son mayores que aquellas compuestas para instrumentos solos. En dichas obras, se consigue el seccionarlas por el contraste de grandes grupos de frases a través del cambio de modo y no necesariamente de tono, con lo que se crea una forma tripartita. Así, se iniciaba la obra en un modo, cambiaba en la sección media y regresaba al modo original hacia el final. No obstante, el adquirir nuevas cualidades en Francia, el pasacalle continuó, en general, con las características desarrolladas en Italia como son: el metro ternario, el modo menor, y fórmulas del bajo diferentes de las de la chacona, con sus numerosas excepciones.

En tanto, los compositores alemanes como ya se dijo en el capítulo de la chacona, se vieron influenciados por los estilos francés e italiano y

---

<sup>11</sup> Recordemos que Luis XIV de Francia en 1661, fundó la Real Academia de la Danza, bajo la dirección de su propio maestro de baile, Pierre Beauchamp. Este acontecimiento es relevante para entender la nueva cualidad dancística de aquellas formas musicales que pasaron por Francia.

enfocaron su interés en la unidad formal de la obra. Aunque hay pasacalles para violín solo o para orquesta, la mayoría de los compuestos por autores alemanes son para instrumentos de teclado, al igual que la chacona. Ello debido a la gran tradición que mantenían en dichos instrumentos. En éstos, se da preferencia al *basso ostinato*, principalmente en los que se compusieron para órgano, debido quizá, a la presencia de una división considerable del pedal en el órgano barroco alemán, el cual contaba con registros de dos y cuatro pies. Algunas de las figuras notables en Alemania fueron: Frohberger, Kerll, discípulos de Frescobaldi, Fischer, Pachelbel, Buxtehude, Böhm, Kuhnau, Scheidt, Reinken, entre otros.

### 1.3. Zarabanda

Es una de las danzas en metro ternario más populares del periodo barroco. Estuvo basada primeramente en un esquema armónico y después en características de ritmo y *tempo*. De éste modo emergieron dos tipos: uno rápido -preferido en España, Italia e Inglaterra- y otro lento -en Francia y Alemania.

Normalmente se la asocia como un movimiento estándar dentro de la suite, de características, además de lenta, grave, solemne y de austeridad casi religiosa, entre otras. Sin embargo, estas son las cualidades con las que resurgió en una forma más pura, después de haber sido incluso prohibida en 1583 en España durante el reinado de Felipe II, debido a su extraordinaria obscenidad.

Se supone es de origen árabe-moro, como proveniente del persa *serbend*, canto; o *sarband*, cinta para el tocado de las mujeres; o también del moro zarabanda, ruido. Sin embargo, resulta difícil descubrir algún vestigio árabe en dicha danza. Lo que si podemos afirmar, es que las primeras referencias escritas sobre la zarabanda provienen de América Latina.<sup>12</sup> Según B. J. Gallardo, primero en un poema de Fernando Guzmán Mexía en un manuscrito de Panamá, fechado en 1539. También en Valladolid, hoy Morelia, México, se publicó en 1560 el *Cancionero general de las obras del poeta Pedro de Trejo*, reimpresso en 1559 en Guadalajara. En dicho cancionero se le atribuye a éste poeta el haber inventado la zarabanda. Asimismo, Diego Durán la menciona en su *Historia de las Indias de Nueva España* (1579).

Pese a su prohibición en el último cuarto del siglo XVI, como ya se mencionó, parece haber sido la más popular de los tempestuosos y enérgicos bailes españoles, acompañada con guitarra de cinco ordenes, castañuelas y tal vez otros instrumentos percutidos y un texto con refrán.

Finalmente, fue sustituida por la chacona, con la cual frecuentemente se le confunde. Algunas de las zarabandas más antiguas que se conocen, se encuentran en tablaturas italianas para la guitarra española.<sup>13</sup>

La progresión armónica I - IV - I - V, fue una característica constante de la zarabanda temprana, la cual podemos ver en los libros dedicados a la guitarra barroca de: Benedetto Sanseverino, G. A. Colonia (1620); Fabrizio Constanzo (1627); G. P. Foscarini (1629); Antonio Carbonchi (1640 y

---

<sup>12</sup> Richard Hudson, "Saraband", *The New Grove Dictionary*, 1980, pág. 489.

<sup>13</sup> Empezando con la *Nuova inventione d'intavolatura* de Girolamo Montecardo (1606) y el *Método muy facilissimo* de Luis de Briccio (1626).

1643). Posteriormente con los españoles Gaspar Sanz (1674); y Lucas Ruiz de Ribayaz (1677). Así, dicha progresión y esquema musical sería repetido para cada línea del texto, como lo muestra el siguiente ejemplo extraído del diccionario Grove:

(1) An - da - lo za - ra - van - da. (2) Qui a -  
 - mor te lo man - da man - da.

I IV I V

En el ejemplo, la estructura melódica en la pauta superior, podía ser variada y la línea inferior representa triadas mayores para ser rasgueadas por la guitarra. La repetición u *ostinato* de la línea o pauta inferior de una frase o de dos frases fue llamada en Italia, *zarabanda española*, para distinguirla de la *zarabanda francesa*. Esta última apareció en España e Italia alrededor de 1620, la cual no llevaba texto y estaba estructurada por secciones más libres. Además, a diferencia de la *zarabanda española*, la *zarabanda francesa* podía estar en cualquiera de los dos modos: la que estaba en modo mayor tendía a iniciar con una frase similar a la del ejemplo; mientras que aquella en modo menor, fue basada sobre aquellas progresiones armónicas asociadas más tarde con las de la folia ( i - V - i - VII - III - VII - i - V ) aunque con algunas variantes.

Sin embargo, después de 1650, la *zarabanda francesa* rara vez mostró algún esquema armónico en particular. A partir de 1630, el ritmo empieza a

convertirse en una cualidad distintiva de ésta danza, el cual esta representado por los dos siguientes ejemplos:



El ritmo del ejemplo A, fue preferido en Francia y Alemania particularmente por los compositores de clave, laúd y guitarra. Implica un tempo lento, debido quizá, a que se podía explotar las posibilidades contrapuntísticas e idiomáticas de dichos instrumentos. Mientras que el ritmo del ejemplo B, más común en Italia, escrito en 3/4 o 6/4, se empleó principalmente en obras para guitarra sola o música de cámara. Implicaba un tempo más rápido, incluso explícitamente marcado por indicaciones tales como *allegro* o *presto*. No obstante, hay algunas excepciones como aquellas de T. A. Vitali, quien marcó en sus zarabandas "largo", al igual que en algunas de Vivaldi o Corelli. De éste modo, tanto en Italia como en Inglaterra, hacia mediados del siglo XVII, la zarabanda, ya como parte de la suite, era el movimiento conclusivo de ésta.

Por otro lado, la zarabanda en Francia no fue la excepción, en cuanto al papel que desempeñaba la música instrumental y orquestal como acompañamiento de los bailes o danzas en las cortes. La *zarabanda francesa* está dividida normalmente en dos secciones, con diferente número de compases en cada una. Aunque empleaba los dos ritmos mostrados en el ejemplo 2, el ritmo A, era el preferido. Dicho ritmo suele imprimir un marcado acento sobre el segundo tiempo, envolviendo en si gran

majestuosidad, tal como ocurría con sus contemporáneas francesas: chacona, pasacalle y folia.

En tanto en Alemania, la mayoría de las zarabandas de finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, son más bien lentas y de carácter grave como la *zarabandas francesa*.<sup>14</sup> También, es en Alemania en donde la zarabanda fue incorporada dentro de la suite -ya unificada- tal como emergió durante los últimos años del periodo barroco con el orden establecido de los movimientos: allemande, courante, sarabande y gigue.

#### 1.4. Folia

Al igual que la chacona y zarabanda, entre otras, la folia era una danza en metro ternario, cuya popularidad durante el seiscientos fue igual de notable. Llevaba un texto cantado y era acompañada por la guitarra y por sonajas.

El continuo empleo de los bailes populares en las ceremonias religiosas, procesiones y reuniones campesinas hacia finales del siglo XVI, ejercieron una gran influencia sobre todas las otras formas musicales y la folia no fue la excepción. Por consiguiente "... el resto de Europa conoció estas influencias y a comienzos del siglo XVII las formas españolas de baile

---

<sup>14</sup> Sin embargo, los ejemplos que se conocen de zarabandas tempranas son de *tempo vivo*, tal es el caso de las zarabandas de Hammarsteinich (1636), o las de Rosenstiller (1654) las cuales parecen ser de tipo rápido.

empezaron a ponerse de moda entre los maestros europeos de danza y en los bailes aristocráticos de entonces."<sup>15</sup>

De manera similar a la zarabanda, hay dos tipos de folia que surgieron en distintos momentos durante el barroco. Ambas estructuras musicales se emplearon en canciones, danzas y juego de variaciones. El primer tipo de folia, el que pertenece al periodo temprano, se originó en Portugal hacia el último cuarto del siglo XVI, adquiriendo gran aceptación en España en los comienzos del siglo XVII y durante todo el barroco. Asimismo, al igual que otras danzas populares en España, la folia fue llevada a Italia con no menos celebridad. El siguiente ejemplo musical contenido en el libro *De musica libri septem* (1577) de Francisco Salinas,<sup>16</sup> presenta el diseño de la folia temprana, cuyo esquema armónico, fue usado también por otras formas barrocas:

The image displays a musical score for a folia, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style characteristic of the early Baroque period, with simple rhythmic patterns and a clear harmonic structure. The first system begins with a treble clef and a bass clef, followed by a series of notes and rests. The second system continues the melody and bass line, with some notes marked with a 'v' above them. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is presented in a clear, legible format, suitable for study or performance.

<sup>15</sup> "Danza española." *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*. © 1993-2000 Microsoft Corporation.

<sup>16</sup> Extraído del artículo "folia" de Richard Hudson, contenido en el *New Grove Dictionary*, 1980, pág. 691.

El ejemplo anterior servía de base estructural de la folia. La pauta superior muestra el diseño melódico, el cual podía ser variado. Implicaba un ritmo, tanto melódico como armónico, de 3/2 alternado con 6/4. Mientras el patrón rítmico de la pauta inferior representa los acordes para ser rasgueados por la guitarra y enfatiza el metro ternario en compás de 3/4.

Dicho esquema fue usado durante la primera mitad del siglo XVII, principalmente en los libros dedicados a la guitarra barroca (ver parágrafo correspondiente). En las folias contenidas en éstos libros, se agregan diferentes acordes a la progresión del ejemplo mostrado. Siendo esto un recurso que se adaptaba para la danza y el canto. También, dicho esquema sirvió como base para juegos de variaciones instrumentales.

El segundo tipo de folia surge en Inglaterra y Francia hacia el último tercio del siglo XVII, como un proceso evolutivo del primer tipo. Este segundo tipo es conocido como '*folie(s) d'Espagne*' -folias de España- en Francia y '*Farinelli's Ground*' -el ostinato de Farinelli- en Inglaterra.

Dicha folia, conserva la estructura formal de la folia temprana, pero emplea una estructura rítmica nueva, o mejor dicho, prestada. Enfatiza el segundo tiempo y emplea el ritmo típico de zarabanda, con la cual frecuentemente se le asocia.

Un gran número de folias de éste periodo fueron escritas en Re menor, a diferencia de la folia temprana que, aunque podía estar en cualquier tono, generalmente se componía en Sol menor o mayor. También adquiere el carácter lento y digno, como ocurrió con sus contemporáneas chacona, zarabanda, etcétera, al pasar a las cortes francesas.

No obstante, el nuevo tipo de folia, aparece también como un esquema para el acompañamiento de canciones y danzas. Al igual que el primer tipo, éste sirvió de tema, sujeto a ser variado.

### **1.5. Basso ostinato**

Ostinato se refiere a la repetición continua de una o varias notas, es decir, a un patrón de notas. O bien, a una sucesión de notas rítmicamente formadas (melodía), la cual se repite persistentemente. Ello puede ocurrir a lo largo de una pieza musical, o en una o varias secciones de la misma. También, el elemento repetido incesantemente puede ser simplemente rítmico.<sup>17</sup> Sin embargo, cuando tal melodía repetida, sucede en la voz del bajo, recibe el nombre de *basso ostinato*.

Al hacer mención de basso ostinato y de *groun bass*, nos referimos a términos similares. En todo caso, la única diferencia radica en que *ground bass*, se aplica a la música inglesa de finales del siglo XVI y de todo el barroco, con las características propias del basso ostinato descritas arriba, el cual duró el mismo periodo.

El basso ostinato esta estrechamente ligado con el pasacalle y la chacona, debido a que, al igual que éstas y otras danzas renacentistas incluso, se encuentra basado en esquemas armónicos que se repetían una y otra vez.

---

<sup>17</sup> En el presente subcapítulo nos enfocaremos en el ostinato melódico-armónico, el cual prevaleció durante el periodo barroco; y no en el ostinato rítmico-melódico, empleado con mayor frecuencia en el siglo XX.

Así, para las postrimerías del renacimiento y durante el barroco temprano, la repetición de una estructura armónica, implicaba la repetición de la línea melódica del bajo, resultando en un basso ostinato o *ground bass*. Luego, los compositores empezaron a variar las voces superiores, pero conservando la melodía del bajo. Tal patrón melódico en el registro grave, podía ir de uno a ocho compases.

De ahí, podemos decir que el basso ostinato se refiere a una cierta melodía en la voz más grave, generalmente de ocho compases, la cual se repite constantemente y que suele estar acompañada por otras voces que varían continuamente.<sup>18</sup> Es decir, que alude a la melodía misma del bajo, repetida una y otra vez; o también al esquema musical completo basado en secuencias armónicas.

Es importante hacer notar que el empleo de bassos ostinatos, por la mayoría de los compositores del periodo barroco, servía como uno de los recursos efectivos para la organización de la música misma.

Aunque la estructura del bajo era prácticamente la misma, ya se trate de música instrumental o vocal, el tratamiento de las voces difería en uno y otro caso. En la música instrumental, las frases de las voces superiores generalmente coinciden con la frase del bajo, lo que resultó en secciones claramente definidas, es decir, que cada una de las continuas variaciones esta, perfecta y claramente delimitada. Por otro lado, en la música vocal, la regularidad de la voz del bajo, que servía como telón de fondo, contrasta con

---

<sup>18</sup> Como ocurre con la repetición de la línea del bajo o fórmula de bajo seleccionada para chacona, pasacalle o folla incluso; ya sea en algunas secciones o en la obra completa. Ver los subcapítulos correspondientes.

la libertad de las voces restantes y sin interferirlas. Este tratamiento de las obras vocales, fue el recurso que ayudaba de manera casi perfecta para la expresión del significado del texto. Ejemplos de ello los podemos ver en obras de Monteverdi, Cavalli, Cesti y otros.

### **I.6. Guitarra de cinco ordenes**

Diremos primero que la guitarra de cinco ordenes es un instrumento con algunas características similares a las de la guitarra actual: caja de resonancia con agujero o boca sobre la tapa superior, mástil o brazo adherido a la caja, diapasón sobre el frente del mástil, mecanismo para la tensión de las cuerdas (clavijero en uno y maquinaria en otro), etcétera.

No obstante, la guitarra de cinco ordenes consta de cinco cuerdas dobles, de ahí su nombre, en lugar de seis cuerdas individuales de que se conforma la actual. Sin dejar del lado, también, la diferencia de capacidad sonora, la afinación y el rango, los aspectos técnicos y un sin número de factores y cualidades entre ellas, así como el contexto histórico en el que se desarrolló cada una. Sin embargo, más que decir que la guitarra actual difiere en mucho de la guitarra barroca, convirtiéndose en otra, la guitarra moderna es, mas bien, el resultado del proceso evolutivo de éste instrumento barroco.

Para tener más claro dicho proceso de transición entre una y otra guitarra, e incluso agregando la guitarra de cuatro ordenes, veamos el siguiente cuadro:

	guitarra de 4 ordenes	guitarra de 5 ordenes	guitarra actual
longitud total	76.5 cm	92 cm	98 cm
longitud cuerda	55.4 cm	63 cm	65 cm
afinación básica	4 <sup>a</sup> -3 <sup>a</sup> mayor-4 <sup>a</sup> c/c'-ff-a/a-d'	4 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -3 <sup>a</sup> mayor-4 <sup>a</sup> A/a-d/d'-g/g-b/b-e'/e'	4 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -3 <sup>a</sup> mayor-4 <sup>a</sup> E-a-d-g-b-e'

De acuerdo con el cuadro anterior, se deduce que la mayoría de las transcripciones, para guitarra moderna, de música compuesta para guitarra de cuatro ordenes y de la temprana de cinco ordenes e incluso de laúd, implicará bajar medio tono la afinación de la tercera cuerda (de Sol a Fa sostenido) y el empleo de capotrasto en el tercer traste. Así se consigue la afinación c-f-a-d-g.

También para tener claras las fases de transición de la guitarra en sí, diremos primero que la guitarra de cinco ordenes fue llamada guitarra barroca, debido a que subsistió en forma paralela al periodo barroco. Es decir, que su aparición definitiva es paralela con el inicio del barroco; y continuó, durante dicho periodo, hasta su decadencia y desuso, antes de su evolución hacia la guitarra de seis ordenes individuales.

A su vez la guitarra barroca es el resultado de la evolución de la guitarra renacentista de cuatro ordenes,<sup>19</sup> la cual era mucho más pequeña de

<sup>19</sup> Dicho instrumento, que surgió durante el siglo XV con características comunes al laúd y a la vihuela, consistía de tres cuerdas dobles (las tres graves) y de una cuerda sola (la primera, o más aguda). Con ambos compartía el rosetón. En específico, con el laúd compartía, entre otras características, el puente fijado a la tapa superior y la tapa posterior en forma de concha. Aunque también había con tapa posterior plana, cuya característica,

longitud. Por consiguiente, su afinación también era diferente. Así tenemos, que a ésta guitarra de cuatro ordenes, se le agregó, en una primera etapa, una cuerda u orden en los agudos para ampliar su registro. Sin embargo, cuando nos referimos en líneas arriba, a la aparición definitiva de la guitarra de cinco ordenes, es a la que se le agregó un orden sobre la cuerda u orden más grave de la guitarra de cuatro. Aunado al incremento de tamaño, lo que dio como consecuencia la afinación más baja.

Tanto la guitarra renacentista como la barroca, compartían con el laúd y la vihuela no solo los mecanismos de construcción del instrumento, sino también, el campo de la ejecución y de orden técnico. Aludimos a la producción del sonido por medio de la pulsación de las cuerdas con la punta de los dedos (punteado) y al ataque de éstas, casi simultáneamente con uno o varios dedos (rasgueado), en cuanto a la mano derecha se refiere. Al igual que la variedad de timbres según el lugar de pulsación. Y a la presión de las cuerdas sobre el diapasón, generalmente con la punta de los dedos de la mano izquierda.

No obstante la aparición del nuevo instrumento, el laúd continuó como instrumento punteado líder. Esto se debió a la innegable ventaja de su mayor registro, proporcionado por tener más cuerdas, lo que permitió al laúd abordar música más compleja. En tanto que la guitarra de cuatro y cinco ordenes, pese a que en ella se podía tocar música polifónica, se limitaba al rasgueado de acordes (principalmente en los inicios de la de cinco ordenes) lo que colocaba al instrumento en un status musical bajo.

---

proveniente de la vihuela, fue definitiva en la guitarra de cinco ordenes; así como el contorno lateral de la caja de resonancia, mas estrecha por el centro.

Otro nombre con el que se conoce a la guitarra barroca o de cinco ordenes, es el de guitarra española, bajo el supuesto de que ésta se originó en Cataluña, España. Sin embargo, la mayoría de las primeras publicaciones de obras compuestas para ella fueron en Italia<sup>20</sup>, salvo el libro titulado *Guitarra española y mandola, de cinco ordenes y de quatro*, de Juan Carlos Amat,<sup>21</sup> el cual fue publicado en Barcelona en 1586.

Así, los libros de la primera mitad del siglo XVII dedicados a éste instrumento, se limitaban a sucesiones de acordes para ser rasgueados. Dichas progresiones armónicas se asociaban a las danzas populares de la época (chacóna, zarabanda, folia, etc.). Los acordes eran representados por letras, sistema conocido como el alfabeto italiano, a diferencia del empleo de números, como hizo Amat en su libro. Éste sistema se empleó primeramente por Girolamo Montesardo en su libro *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la guitarra spagniola, senza numeri e note*, publicado en Florencia en 1606. Benedetto Sansevino continuó con dicho sistema en su libro *Intavolatura facile*, publicado en Milán en 1620. Posteriormente apareció un estilo que combinaba acordes rasgueados y líneas melódicas (punteado), empezando con trabajos de Giovanni Paolo Foscarini en 1629 y continuando con aquellos de Giovanni

---

<sup>20</sup> Debemos considerar que la mayoría de las publicaciones para guitarra de cinco ordenes, de que tenemos noticia (de las cuales solo hemos hecho mención de algunas) fueron italianas, sobre todo a partir del siglo XVII. Esto no es casualidad, sino el resultado de la exportación de la guitarra española y todo el contexto que la envolvió, primeramente a Italia y posteriormente al resto de Europa. Aunado a que el auge de las publicaciones en el siglo XVII, no solo de música en general sino de obras científicas y literarias, se debió a la invención de la imprenta en occidente en el siglo XV.

<sup>21</sup> En este libro, Amat da una explicación de su sistema. Muestra primero la manera de afinar el instrumento. Luego, explica los doce acordes mayores "naturales" y los doce menores "bemolados". Al igual, la digitación de mano izquierda para tales acordes, por medio de un ingenioso diagrama. Después, presenta la progresión o "paseo" I-IV-V-I por todos los tonos y su notación respectiva en tablatura.

Battista Granata en 1646; y de Domenico Pellegrini en su libro *Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola*, de 1650.

Mientras tanto, la guitarra no fue bien aceptada en las cortes francesas, sino hasta las publicaciones de las obras del famoso guitarrista italiano Francesco Corbetta, del cual sus primeras publicaciones en Italia empiezan en 1639. Sin embargo, fue más diligente en Francia e Inglaterra con la publicación de la *Guitarre royale* en 1671 (dedicada a Carlos II de Inglaterra); y con la *Guitarre royale* de 1674 (dedicada a Louis XIV).

Hacia el último cuarto del siglo XVII, aparecieron los libros: *Livre de guitarrre dédié au roy* en 1682; y *Livre de pièces pour la guitarrre* en 1686 de Robert de Visée, quien además compuso obras para tiorba y laúd. Francois Champion continuó, en su libro *Nouvelles découvertes sur la guitarrre* de 1705, con la creación de obras para guitarra con texturas similares a las del laúd y dejando del lado el estilo puramente de acordes.

De manera semejante, los trabajos de Gaspar Sanz, con su método *Instrucción de música sobre la guitarra española*, publicado en Zaragoza en 1674, continua con el empleo de rasgueos y secciones contrapuntísticas.

## 1.7 Contexto histórico

Todos los conceptos manejados hasta el momento, al igual que el análisis de la obra y las consideraciones interpretativas siguientes, requieren de una

semblanza histórica. De ello depende también el entendimiento de la pieza musical en cuestión en todo su conjunto, aunque debido a las complejidades históricas durante el periodo barroco, solamente presentaremos una visión general.

Consideremos primero, que la organización política europea se transformó de manera gradual entre los siglos XIII y XVIII, de conjuntos gubernamentales pequeños y desordenados en un sistema de naciones centralizadas. La dirección de dichas naciones emergentes estaba a cargo de la monarquía -principalmente-, la aristocracia y el clero, cuya relación entre sí, siempre ha sido notoria. Desde el renacimiento, la monarquía se hizo, de manera progresiva, más absoluta, al monopolizar tanto el poder como la riqueza. De éste modo, en la sociedad barroca del siglo XVII y gran parte del XVIII, la clase dominante fue la nobleza, acaparando los cargos administrativos e inmensas riquezas. Durante el siglo XVII los centros mercantiles como: Venecia, Nápoles, Hamburgo, Amsterdam, Londres y Paris, fungían como los centros económicos y financieros del mundo.

Tanto la Iglesia y el Estado, así como los ricos comerciantes (los tres grandes poderes) utilizaban el arte como manifestación de su poder: construían enormes y bellos palacios e iglesias, los cuales eran inconcebibles sin música, pintura, escultura, decorados, etcétera. El desarrollo y la expansión del comercio internacional terrestre y marítimo dio lugar al crecimiento de nuevos mercados, principalmente de artículos de lujo. Con los nobles, comerciantes y banqueros, entre ellos el clero, surgieron los ávidos compradores de productos de arte.

Sin embargo, es difícil explicarse la magnificencia del arte en todas sus ramas durante el auge de las grandes monarquías, sin comprender que los

descomunales gastos que éstas realizaban para tal fin y otros como el militar, provenían de los enormes ingresos de la recaudación tributara, así como de las importantes riquezas extraídas de las colonias. El oro era la principal fuente de riqueza. Se estableció así, una minoría de privilegiados frente a una gran masa de humildes. Esto se refleja, en el ámbito musical, cuando gran parte de la música cortesana era escuchada exclusivamente por los nobles y los cortesanos, lo mismo que la ópera en sus inicios. El pueblo, por tanto, solo tenía acceso a ésta en las grandes fiestas públicas; su único acceso cotidiano con la música fue en las iglesias. La vida social y cultural se centro en las cortes, las cuales fueron también los centros sociales y políticos. La mayoría de los cortesanos despreciaba a los ciudadanos y campesinos, útiles solo para el pago de impuestos que servían para mantener los lujos de aquella vida cortesana. Aunque Bach era una de esas excepciones, recordemos que él desempeñó puestos tanto al servicio de la corte -Weimar, Anhalt-Cöthen, entre otras- como de la Iglesia -Arnstadt, Mulhausen, Leipzig, entre otras-. Sin embargo, ya fuera como organista o director musical, Bach se consideraba como un miembro más al servicio de la corte o de Dios, mostrando siempre respeto hacia los que consideraba sus superiores dentro de la jerarquía social.

Por otro lado, dicha ostentosa monárquica reflejada en el arte, contrasta con las epidemias, las malas cosechas, las guerras y la miseria, entre otros sucesos, sufridos por la mayoría de la población. El XVII fue un siglo de recesión económica provocado por las causas arriba mencionadas, aunado al descenso considerable en la producción de metales preciosos en América. Dicha recesión no se supera, sino hacia la última década y retoma un despunte hacia 1720 con el nuevo equilibrio europeo, consecuencia de las nuevas formas

de producción (principalmente agrícola) el aumento de la población y los avances científicos.

El siguiente aspecto relevante es el religioso, tanto la reforma protestante (como una denuncia de la corrupción moral y económica de la iglesia católica) lo mismo que la contrarreforma (como una revitalización del catolicismo) influyeron decisivamente en el desarrollo del arte en general. Dicho aspecto no se encuentra aislado de los factores socio-políticos. No olvidemos, por citar un ejemplo, que en la primera mitad del siglo XVII, Alemania sufrió la guerra de los treinta años. Dicha guerra fue propiciada principalmente por la oposición entre católicos y protestantes, aunque en sus últimos años, fue un conflicto entre los Habsburgo y Francia por la hegemonía de Europa Occidental. Tal acontecimiento repercutió incluso musicalmente en la manera de llevar el oficio religioso, entre otras consecuencias. Mientras algunos permitían complejidades contrapuntísticas, otros prohibían dicha práctica, pues impedía al feligrés percibir plenamente el mensaje divino del texto.

Tampoco dejemos del lado la enorme perturbación espiritual e intelectual causada por el cambio cosmológico concebido por Copérnico con la publicación de su teoría heliocéntrica en su obra *Sobre las revoluciones de los cuerpos celestes* (1543). Copérnico influyó en las posteriores obras astronómicas, como las de Kepler, Newton, Galileo, etc., quienes, como servían en las cortes, incidieron en el pensamiento de la época. Es difícil para el hombre del siglo XXI, entender la conmoción sufrida por los hombres de aquella época dada la perspectiva lejana con la que apreciamos tal acontecimiento. Pero ese fue un suceso que rompió con el hito

**Toloméo (sobre que la Tierra era el centro del universo, cuya vigencia duro más de milenio y medio) y que generó una nueva concepción del mundo y del hombre, incluso en los tiempos de Bach.**

**Mostrado el anterior retrato histórico, aunque breve pues no pretende dar a conocer de manera exhaustiva la historia completa del barroco, esperamos que de una panorámica suficiente para comprender las circunstancias propias de los hombres de aquella época, así como su repercusión en el arte, particularmente en el arte musical.**

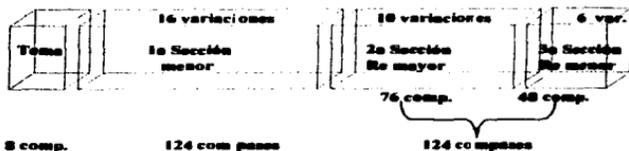
## II. ANÁLISIS MUSICAL

En vista de que el análisis consiste en describir y explicar una obra, de manera que sea aplicable y funcional para un mejor entendimiento de la misma, dividiremos el análisis en los aspectos: formal, rítmico, melódico y armónico. No obstante, tal desmembramiento servirá para entender dichos aspectos, sin dejar de tomar en cuenta que yacen y convergen simultáneamente.

### II. 1. Análisis formal

La chacona en re menor de Bach, es una obra de mediana amplitud, ya que consta de 256 compases; la cual se divide en tres secciones de diferentes proporciones. Éstas quedan determinadas por el cambio de modo: las secciones de los extremos (inicial y final) en modo menor; y la sección intermedia en modo mayor.

La obra es de gran belleza y de una intensa carga emotiva y dramática, pero sin que esto estorbe, ésta chacona posee unas proporciones matemáticamente perfectas. Para sustentar la aseveración anterior, en seguida un diagrama y luego su explicación.



Tenemos así, una obra que consta de un tema de 8 compases y 32 variaciones de dicho tema. De las 32 variaciones, 16 de ellas, es decir, la mitad del total de extensión de la obra (124 compases) constituyen la primera sección en modo menor. Mientras que la suma de las secciones segunda y tercera, conforman la otra mitad de la obra (los 124 compases restantes). A su vez, la segunda sección consta de 10 variaciones, ésta en modo mayor y la tercera sección de 6 variaciones nuevamente en modo menor.<sup>1</sup>

De esta manera, cada una de las variaciones es de 8 compases al igual que el tema, excepto 4 de ellas: las variaciones 15, 19 y 29, que constan de 4 compases cada una; y la variación 30, de 12 compases. Asimismo, el tema y todas las variaciones constan, en su mayoría, de frases asociadas en pares de cuatro compases cada una. Ello confirma la influencia francesa en la música alemana, con respecto a estructurar las frases por secciones y en pares.

<sup>1</sup> Con el razonamiento anterior, podemos observar el armazón estructural que sirvió para la chacona en Francia y posteriormente en Alemania, como queda explicado en el subcapítulo correspondiente de la chacona.

## II. 2. Análisis rítmico

Es una constante en los movimientos de las suites que Bach compuso, el que casi todas esas danzas (estilizadas) estén construidas en grupos regulares de dos o cuatro compases. Hemos dicho ya que las dos frases que conforman el tema de ésta chacona (al igual que todas las frases de cada una de las variaciones) son de 4 compases cada una. Sin embargo, dicha frase no coincide con las líneas del compás; siendo esto, además, una característica esencial en el fraseo de la música de Bach. Es decir, que la primera frase del tema, no inicia en el primer tiempo del primer compás y concluye en el último tiempo del cuarto compás. Sino que dicha frase, inicia en el segundo tiempo del primer compás y finaliza en el segundo tiempo del quinto compás y la segunda frase del tema concluye en el primer tiempo del noveno compás. De manera tal que todas las frases de la obra, finalizan en primeros tiempos e inician en segundos tiempos, o bien, en primeros tiempos o en subdivisiones de éstos. Así, coinciden a veces en un mismo tiempo el final de una frase con el inicio de otra.

El motivo rítmico básico, es el ritmo característico de la zarabanda que se empleó sobre todo en Francia hacia mediados del periodo barroco, como ya se dijo en el parágrafo correspondiente:<sup>2</sup>



<sup>2</sup> Recordemos que había dos estructuras rítmicas para la zarabanda. No obstante, el empleado por Bach en ésta chacona es el mostrado arriba.

Entonces bien, dicho ritmo implica un acento especial sobre el segundo tiempo y en un *tempo* lento pero majestuoso, como también ya se mencionó. Empero tal acento, intensidad e intención sobre el segundo tiempo, no es producto de la casualidad. Se debe a que, generalmente sobre el segundo tiempo, yace la mayor tensión armónica y en el que se encuentra el sonido melódico de mayor duración.

Tal ritmo y tal acento se encuentran, implícita y explícitamente, a lo largo de toda la obra, no solo en el tema inicial. Podemos mostrar como ejemplo el caso de la variación 4:



De la cual podemos colegir:



Así tenemos que de la primera frase de la variación cuarta, las notas *si* bemol, *la* y *sol* del segundo tiempo de cada compás, respectivamente, son las de mayor peso, ya que son la fundamental del acorde que se encuentra en los dos primeros tiempos de cada uno de sus respectivos compases. Mientras que las notas *re*, *do* becuadro y *si* bemol, que se encuentran en la segunda mitad del tercer tiempo de cada compás, respectivamente, son la séptima del

acorde de dominante que implica el tercer tiempo; y resuelven cada una, en el primer tiempo del compás siguiente. De lo anterior podemos observar la estrecha relación que hay entre el ritmo y la armonía.



Otro aspecto rítmico relevante es el que se encuentra en las partes monofónicas, el cual queda determinado por la polifonía oculta. De este modo, si tenemos una línea melódica que utiliza tan solo figuras de dieciséisavos por ejemplo, el juego contrapuntístico entre las voces implicará ritmos novedosos y divergentes a una pura y simple sucesión de dieciséisavos. Así tenemos el siguiente fragmento de la variación 5, cuya escritura es:



El fragmento posee una textura a tres partes, la cual puede ser percibida por nuestro oído interno y que también puede ser representada de la siguiente manera:



O bien, si queremos una escritura de las tres partes con valores continuos resulta así:



Otra estimación rítmica, es la que señala la articulación, cuya presencia no solo ayuda a clarificar el aspecto contrapuntístico, como en el ejemplo expuesto arriba, sino que además establece nuevos impulsos y jerarquías rítmicas. Para explicar lo anterior citamos otro fragmento, ahora el de la variación 31:



los ejemplos mostrados arriba y de manera más clara en el fragmento

desmenuzado de la variación 5:  He aquí donde debemos darle a la anacrusa la importancia requerida, pues es una característica de casi todas las danzas. Hay que darse cuenta de que la anacrusa sirve de impulso y preparación a la entrada de las parejas o bailarines.

### II. 3. Análisis melódico

Tenemos que considerar en primer lugar, algo en lo que se insistió en el capítulo primero: el interés particular de los compositores del periodo barroco por las líneas melódicas individuales, aunque enmarcadas en un contexto polifónico. Quedan incluidos, por supuesto, los solos instrumentales con ausencia de continuo. Tal es el caso de la chacona que nos compete en el presente trabajo, e incluso las obras para instrumentos puramente melódicos. Ejemplos de ello, los hay en las sonatas y partitas para flauta sola.

Sin embargo, no hay que perder de vista la estrecha relación que hay de tales curvas melódicas con la armonía subyacente y con los impulsos rítmicos inherentes. Tal es el caso cuando la melodía realiza arpeggios de acordes, combinados con notas de paso; o el contrapunto implícito en las partes monofónicas, es decir, la polifonía oculta, explicada en el parágrafo de análisis rítmico.

Así, tenemos que la línea melódica de mayor peso y relevancia, aunque generalmente no sea la de mayor lirismo y variedad, es la del bajo. Es ésta la que representa el patrón o fórmula característica de una danza. Concretamente en esta chacona, la línea del bajo en la frase del tema es la siguiente:



Ésta es modificada durante las primeras cinco variaciones. Podemos ver también, como a su vez, dicha línea es una variante de las fórmulas para bajo empleadas para la chacona -pero en modo menor- como la siguiente:



#### II. 4. Análisis Armónico

Básicamente se sustenta sobre el mismo esquema armónico que se empleó en los inicios de la chacona en la guitarra de cinco ordenes, solo que en modo menor y con gran variedad armónica entre los acordes básicos. De este modo, tenemos la siguiente progresión en el tema:

Progresión empleada por Bach:  $i - ii^2 - V^6 - i - VI - iV - i^6 - V^7 - i$   
4

Fórmula armónica de chacona:  $I - V^6 - VI - (i^6) V^7 - I$   
4

Diremos que los acordes de la fórmula de chacona, coinciden con los acordes que están en el segundo tiempo de la chacona de Bach, la cual, no obstante el intercambio de ciertos acordes por otros sustitutos, se mantienen hasta la variación 5.

A partir de la variación 6, el esquema armónico es el derivado del tetracordio descendente, el cual es frecuentemente empleado en el pasacalle. Con dicho tetracordio crea una progresión por cuartas, como veremos enseguida:

Tetracordio descendente  $i - VII - VI - V - i$

Progresión empleada por Bach  $i - iv - VII - III - VI - ii - V - i$

Sucesión por 4as  $d - g - C - F - Bb - e - A - d$

Cabe mencionar que ésta progresión dura hasta la primera frase de la variación 9. Ya en la segunda frase de dicha variación y prácticamente hasta la segunda sección, ésta en modo mayor, hay más movimiento armónico. Casi un acorde por tiempo, pero conservando en general, el esquema básico de las dos progresiones mencionadas arriba.

En la sección mayor, continúa con el patrón *i V VI V*, en ocasiones, sustituyendo el *VI* por el *iv* y empleando regularmente dominantes auxiliares intercaladas entre los acordes de la progresión básica.

En la última sección, nuevamente en modo menor, la variación 27 y la primera mitad de la variación 28, están basadas sobre el esquema armónico del tema, aunque con algunas modificaciones:

*i (VI VII) VI (V i) iv (iv VI) V.*

A partir de la segunda mitad de la variación 28 hasta el final, se puede ver claramente el esquema del tetracordio descendente -como el ocurrido desde la variación 6-, exceptuando la última variación, que es una presentación del tema ligeramente modificado hacia el final de éste.

Expuestos arriba los elementos musicales de manera independiente, ahora trataremos de englobarlos de manera conjunta, para ello tomaremos la variación 28:

The image shows three staves of musical notation for Variation 28. The notation includes chord symbols and figured bass (chordal) symbols below the notes.

- Staff 1:** Chord symbols: *V<sub>7</sub>*, *I*, *v<sub>6</sub>*, *I V<sub>6</sub>*, *I*.
- Staff 2:** Chord symbols: *iv*, *V*, *I*, *v<sub>6</sub>/VII*, *VII*, *III<sub>6</sub>*.
- Staff 3:** Chord symbols: *VI*, *v<sub>6</sub>*, *I*, *V<sub>7</sub>*, *I*. Below the *v<sub>6</sub>* symbol is the text "generador ornado".

La variación consta de dos frases de 4 compases cada una. La primera frase emplea el esquema armónico del tema (i - V - i - VI - iv - V - i) mientras que la segunda frase está basada sobre el tetracordio descendente (i - VII - III - VI - V - i). Aunque tenemos una sola línea, en ella va implícita la armonía: la línea melódica describe dicha armonía en sucesión, sin requerir de sonidos simultáneos. De igual manera, implica una polifonía, ya que establece un juego de tres voces, cuya conducción se deducen por medio del registro y por su construcción. Para ejemplificarlo mejor, mostraremos la primera frase de dicha variación con su textura a tres partes, en la que también podemos ver algunos de los motivos rítmicos diferentes al de la zarabanda:



La síntesis de la variación 28, es solo una muestra del proceso general que Bach empleó en esta obra. Cabe aclarar que algunos elementos no fueron tomados en cuenta en esta síntesis, como el timbre<sup>3</sup> por ejemplo; asimismo, otras consideraciones al respecto, serán abordadas en el último capítulo.

<sup>3</sup> Recordemos que el sonido del violín barroco era menos intenso y más dulce y suave que el violín moderno, así como un menor volumen que su contraparte moderno.

### III. TRANSCRIPCIÓN

#### III. 1. Consideraciones

Recordemos primeramente, que una buena parte de la música compuesta en el renacimiento podía ser ejecutada indistintamente, ya fuera con la voz o con algún instrumento. Importaba más la disposición de las partes, que el medio en el que se interpretaba.

Es en el barroco temprano donde los compositores toman conciencia de los idiomas vocal e instrumental. Ocurrió así, que con la exploración de las facultades de la voz, se llegó a conocer sus posibilidades idiomáticas, dando como resultado el canto virtuosista, que después se perfeccionó con el *bel canto* del barroco medio. Así también, se comienza a sacar provecho de cada uno de los instrumentos, tanto de sus capacidades como de sus limitantes, tal vez influenciados en un principio por la voz. Ello desembocó en estilos específicos, asociando a veces instrumentos con formas musicales, como ocurre con algunas formas de danza y la guitarra barroca, por ejemplo. Posteriormente, tales idiomas se influyeron entre sí que "... surgieron nuevas posibilidades de intercambio deliberado de idiomas entre instrumentos diferentes, o entre el instrumento y la voz."<sup>1</sup> Era como si los instrumentos trataran de imitarse entre ellos, llegando incluso al punto en el que "... el intercambio de idiomas llegó a tal extremo que casi pareció contradecir a su mismo principio..."<sup>2</sup> Así, el clavecín podía imitar las figuraciones del laúd, la guitarra la sonoridad del arpa o el violín la habilidad vocal, etc.

---

<sup>1</sup> Manfred F. Bukofzer, La música en la época barroca, pag. 29.

<sup>2</sup> Op. cit. Pag. 30.

Idiomáticamente, esta chacona de Bach pareciera haber sido compuesta para un instrumento de teclado (el órgano en concreto) solo que con el frasco propio de los instrumentos de cuerda (el violín en particular). Recordemos también, que Bach continuó, e incluso llevó casi a su límite, la tradición alemana de hacer un uso polifónico del violín, transfiriendo esa cualidad polifónica propia del órgano, cuya tradición en Alemania fue igualmente relevante durante el barroco.

Sin embargo, en ésta chacona concretamente, algunos valores rítmicos no pueden ser mantenidos en toda su duración por el violín, particularmente en ciertos pasajes con varias voces simultáneas. Precisamente algunos de éstos valores rítmicos del original, son cambiados en las versiones de las ediciones Peters, para adecuarlos con los correspondientes a la práctica musical viable.

La presente versión para guitarra, conserva dichos valores rítmicos iguales a los del manuscrito, pues resulta más fácil mantener varias notas simultáneas en la guitarra que en el violín. Incluso algunas notas tienen valores con mayor duración, según su correlación con otras notas conforme al contrapunto implicado, o con el ritmo característico de zarabanda asimilado por la chacona. No obstante, la ventaja de la guitarra sobre el violín, en cuanto a capacidad polifónica se refiere, se ve invertida en lo que concierne a la agilidad y a la sonoridad, de mayor alcance en el violín que en la guitarra. Para ello, en casi todas (sino es que en todas) las versiones para guitarra, se hecha mano de la sonoridad característica de la sexta cuerda en *re*.

Comparando la versión aquí expuesta, con el manuscrito (véase una copia en el apéndice) podemos ver que se encuentra en el mismo tono de *re* menor, igual que otras versiones para guitarra, es decir, que no requirió ser

transportada. Además de estar casi íntegra y sin muchos agregados. Se omite el habitual empleo de la sexta cuerda afinada en *re*, prescindiendo de ese recurso por considerarse innecesario, o mejor dicho sustituible o intercambiable. En lugar de ello, se emplea la segunda cuerda afinada en *si* bemol, en vez de *si* natural. Esta afinación implica una resonancia conforme con la tonalidad propia de casi toda la obra (secciones primera y tercera) que es *re* menor, cuya nota alterada dentro de la escala es precisamente *si* bemol y no solo con la tónica, que es lo que resulta con la sexta en *re*. Además, aunque la sonoridad de la guitarra no es comparable con la de muchos instrumentos, en cuanto a potencia se refiere, la plenitud sonora posible es responsabilidad del intérprete, por eso no se necesita agregar más voces o duplicarlas o rellenar acordes indistintamente. Para lo cual citamos a Forkel, refiriéndose a los seis solos para violín y a los seis para violonchelo de Bach: "... la constitución de éstos solos es tan particular que no admite que se les añada una segunda parte melódica."<sup>3</sup> Más adelante, hablando del mismo Bach, comenta: " Gracias a los artificios tan especiales que empleó, supo combinar[...]todas las notas requeridas para llenar la armonía, haciendo inútil, y aún imposible, toda otra parte concertante."<sup>4</sup>

Así, la afinación es el resultado de la atención en la música misma y no de cierto snobismo. Tampoco pretende facilitar o dificultar la ejecución de la obra, aunque ciertos pasajes resultan más complicados con dicha afinación, al igual que otros se facilitan con el *si* bemol de la segunda cuerda al aire.

Puesto que la estructura de las frases (de cada una de las variaciones) son muy claras, las ligaduras de fraseo son casi innecesarias. Sin embargo, por

---

<sup>3</sup> Forkel, J.N., Juan Sebastián Bach, Fondo de Cultura Económica, pag. 83.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

otro lado, dada las muchas formas de agrupar las estructuras motivicas, damos tan solo algunas de las posibles maneras de articular dichos motivos.

También se exponen las posibles digitaciones de ambas manos en los lugares que se consideró necesario, al igual que ligaduras de fraseo (poco frecuentes en las partituras de guitarra) para el mejor entendimiento del discurso musical.

Con respecto a la 'ceja' o 'cejilla', además de la habitual indicación del traste correspondiente en que debe realizarse, el cual es indicado con un número romano, agregamos también hasta qué cuerda abarcará la ceja, por medio de un número arábigo de tipo más pequeño, colocado al lado izquierdo del número romano. Sin embargo, cuando se trate de una ceja que abarque tan solo dos cuerdas (sean éstas con el dedo índice o meñique, es decir, dedos 1 ó 4) o trátase de 'fintas de ceja', o bien de cejillas que se quiten inmediatamente después de colocarse; se indicarán por medio de un corchete abierto ( [ ).

Todo ello para aclarar, por medio de diferentes signos, los diferentes tipos de cejilla, los cuales pueden aparecer simultáneamente. Como ocurre por ejemplo, al inicio del compás 244 de ésta versión, en el que se emplea la cejilla hasta la cuarta cuerda con el dedo índice (o 1) junto con la presión de las tres primeras cuerdas, o cejilla, con el dedo meñique (o 4).

También se coloca, principalmente en acordes sobre el segundo tiempo, el símbolo de rasgueo o *arpeggiato*, el cual nos ayuda a enfatizar el ritmo característico de zarabanda, al igual que a destacar la armonía, que generalmente es más tensa en ese punto.

# Chaconne

Johann Sebastian Bach

♩ = B♭

Guitarra

5

9

12

15

18

21

52

24

27

29

31

33

36

38

40

42 1 3 2 4 3 1 4 2

44

46 5

48

50

52

54

56 3 1 5 4

3 2 0 3 2 1 54

58

Musical staff 58: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 60: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 62: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 64: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 66: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 67: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 68: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.

Musical staff 69: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 1-4 are placed below the notes. A circled '4' is at the end of the staff.







98  
99  
100  
101  
102  
103  
104  
105

106

107

108

109

110

111

112

113

SC#1

SC#1

SC#1



121

122

123

124

125

126

131 *tr*

135

139 *4CH*

143

146 *4CH 4CV 4CIV CH*

149

151

153

63

155



157



159



161



163



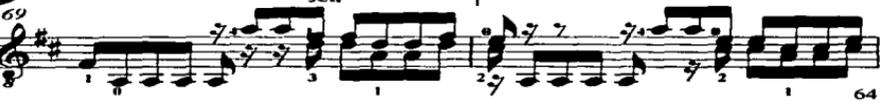
165



167



169





199

Musical score for exercise 199, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is marked with circled numbers 1 through 6. A double bar line is present at the end of the first system.

202

Musical score for exercise 202, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a corresponding eighth-note pattern in the left hand. A double bar line is present at the end of the first system.

203

Musical score for exercise 203, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a corresponding eighth-note pattern in the left hand. A double bar line is present at the end of the first system.

204

Musical score for exercise 204, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a corresponding eighth-note pattern in the left hand. A double bar line is present at the end of the first system.

205

Musical score for measures 205-206. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 205 features a melodic line with a first ending bracket and a double bar line. Measure 206 continues the melodic line with a second ending bracket and a double bar line. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

206

Musical score for measures 207-208. Measure 207 continues the melodic line with a first ending bracket and a double bar line. Measure 208 continues the melodic line with a second ending bracket and a double bar line. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

207

Musical score for measures 209-210. Measure 209 continues the melodic line with a first ending bracket and a double bar line. Measure 210 continues the melodic line with a second ending bracket and a double bar line. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The word "rallentando" is written above the staff in measure 210.

208

Musical score for measures 211-212. Measure 211 continues the melodic line with a first ending bracket and a double bar line. Measure 212 continues the melodic line with a second ending bracket and a double bar line. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

211

Musical score for measures 213-214. Measure 213 continues the melodic line with a first ending bracket and a double bar line. Measure 214 continues the melodic line with a second ending bracket and a double bar line. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The page number 67 is printed at the bottom right.

214



216



218



220



222



224



226



228



229



231



233



235



237



239



241



242



243

4CH

0 0 2 1 4 3 1 2 3 2 3 2 4

244

4CH

1 4 4 1 2 3 4 1 4 1 4 0 3

245

0 4 2 1 0 4 2 0 2 0

246

3 4 1 0 4 1 0 1 0 2 1 0 1 3 4

247

1 1 4 3 1 0 1 0 2 1 3 4

248

*p* *m* *f* *m* *f* *mf*

0 1 1 1 2 4 1 3 2 3 0 1 2

250

251

1 0 2 1 3 4 3 2 1 2 3

## IV. ASPECTOS TÉCNICOS

### IV.1. Consideraciones

Podemos decir que el hombre es capaz de crear o recrear una obra de arte con escasos recursos técnicos. En todas las ramas del arte podemos ver manifestaciones estéticas realizadas sin gran habilidad técnica. Hay talentos que pasan inadvertidos para muchos y que sin embargo, son capaces de conmover. Como afirma Gombrich, "... toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias."<sup>1</sup>

Podemos poner por ejemplo el caso de los manieristas, quienes intentaban conseguir la perfección técnica. Incluso tal vez, algunos de ellos superaron en precisión a los grandes maestros del renacimiento. Pero crearon obras académicas que no tienen comparación con aquellas de Miguel Ángel o Leonardo. Se atenían a las obras de los grandes, imitándolas y no a la esencia de lo que pintaban.

Algo similar ocurre en el campo de la música hoy en día. En el caso concreto de la técnica guitarrística, la tendencia actual es tocar al estilo o con la técnica de tal o cual guitarrista (por no decir nombres). Sin prestar atención a la almendra, que es la música misma.

---

<sup>1</sup> Gombrich, E.H., *The Story of Art*, The Phaidon Press, Londres 1975.

No se esta diciendo aquí, que dejen de estudiarse las obras didácticas específicas que sirven como piedra angular para el desarrollo de la técnica en la ejecución de un instrumento (la guitarra en este caso). Es imposible lograr una buena articulación, por ejemplo, si no se han estudiado ligados.

A lo que se quiere llegar, es que en esta chacona de Bach, dentro de su discurso musical, van implícitos los componentes básicos de la técnica de ejecución instrumental: escalas, arpeggios, acordes, ligados; aspectos de articulación (legato, staccato, etc.) y dinámica (pianos, mezzofortes, fortes, etc.). Pero ésta obra va más allá, no se limita con mostrar los elementos anteriores, sacando provecho de las posibilidades habituales del instrumento. Sino que éstas posibilidades son expandidas enormemente, lo que presenta un gran reto al intérprete. Lo anterior solo puede ser el resultado del conocimiento profundo del violín y de una genialidad única. Para ello cito a Schweitzer refiriéndose a Bach: "Ignoramos si tenía virtuosismo violinístico, pero podemos afirmar que poseía a fondo la técnica de los instrumentos de arco y conocía todos sus recursos."<sup>2</sup> Además, el tratamiento polifónico que Bach hace del violín, era ya una tradición en Alemania: "... los violinistas germanos, sin llegar a competir técnicamente con los italianos, cultivaban el juego polifónico en sus instrumentos y hasta obtenían en este sentido muy extrañas combinaciones."<sup>3</sup>

De este modo, el intérprete debe ofrecer propuestas coherentes con el material musical. Las consideraciones que aquí mostramos, con respecto al campo de ejecución de la guitarra y considerando la chacona de Bach como eje directriz, son las siguientes:

---

<sup>2</sup> Schweitzer, Albert, J. S. Bach, *El músico poeta*.

<sup>3</sup> Op. cit.

## **4.2. Mano derecha**

### **4.2.1. Escalas**

En lo que respecta a las escalas, sugerimos principalmente la digitación índice-medio (i-m), pero de manera tal (salvo rarísima excepción ocurrirá de otra forma) que cuando se realice un cambio de cuerda, de una superior a una inferior (de 3ª a 2ª por ejemplo) la primer nota o sonido producido en esa siguiente cuerda, será pulsada con el dedo medio (m). Y viceversa, cuando se cambie de cuerda de una inferior a una superior, la nota inicial al cambio de cuerda, será pulsada con el dedo índice (i). Por supuesto que hay ocasiones en los que el dedo requerido, acaba justamente de ser empleado. En éstos casos, se emplea en sustitución de los dedos índice o medio, los dedos anular (a) o pulgar (p). Todo el criterio utilizado y descrito arriba, es con la finalidad de conservar el empleo alternado de los dedos y, principalmente, el de evitar el cruzamiento de los mismos al cambiar de cuerda, lo que da más estabilidad a la mano. A su vez, todo ello es para conseguir la fluidez de los pasajes difíciles, aunque generalmente se mantiene el mismo criterio en los pasajes menos comprometedores.

Sin embargo, el intercalar los dedos anular o pulgar entre índice y medio, para evitar el cruzamiento de éstos dos dedos durante los cambios de cuerda y así conservar la disposición de la mano, tiene un inconveniente. Dicha desventaja es la que resulta de la diferente fuerza de cada uno de los dedos, lo que implica desigualdad en el toque. Por consiguiente, hay que trabajar arduamente para lograr que cada sonido producido sea pleno y semejante uno de otro, independientemente con que dedo sea pulsado. Como si cada nota (las de una sucesión melódica por ejemplo) fuera tocada con el mismo dedo. No obstante, se trata no solo de equilibrar el timbre, lo cual se consigue manteniendo el ángulo de ataque igual en todos los dedos y similar la forma de las uñas; sino principalmente, una cantidad de presión *semejante*

en la pulsación. Y decimos *semejante*, porque en una sucesión melódica, cada nota es consecuencia de la nota anterior y por ende, antecedente de la siguiente. Es decir, que no todas los sonidos serán producidos con la misma fuerza, sino de manera coherente con la conducción de la frase. Esto no quiere decir, que habrá ciertos sonidos que se disparen o destaquen sin sentido alguno. Para ello se tendrá que trabajar, primeramente, en igualar cada sonido producido y posteriormente, en gradarlos, es decir, en conducirlos de forma gradual en relación con el dibujo melódico del pasaje. Con todo ello logramos la claridad y limpieza necesaria para un buen entendimiento de las ideas y así manifestarlas al auditor. De éste modo: "...consiste en su pulsación [...] lo que, desde el punto de vista del instrumento, es una operación semejante a la pronunciación en la mecánica del lenguaje."<sup>4</sup> Así, la digitación de la mano derecha para las escalas, podemos verla entre los compases 65 al 76 (variaciones 8 y mitad de la 9) y los compases 85 al 88 (segunda frase de la variación 10) por citar algunos ejemplos.

No obstante la digitación alternada, se requiere de una firmeza en el toque para conseguir la fluidez necesaria. Ésta solidez en la producción de los sonidos (por parte de la mano derecha) permite conducirlos de manera ordenada y coherente de acuerdo con el material musical. Para lograr tal firmeza, el movimiento de los dedos debe surgir desde la falange proximal (la que esta conectada con el nudillo de la palma) la cual es la más fuerte y flexible de las tres articulaciones de los dedos. Además de mantener la curvatura natural de los dedos, sin doblar ninguna de sus falanges al momento de tirar de la cuerda. Por supuesto que el criterio descrito arriba no es una regla rígida, sino que se ajustará según las circunstancias propias del

---

<sup>4</sup> Forkel, J.N., Juan Sebastián Bach, Fondo de cultura Económica, pags.49-50

pasaje; sin embargo, "La acción de un dedo que este basada principalmente en el movimiento de solo una articulación será más confiable, precisa y consistente que una que implique dos o tres...".<sup>5</sup> Lo anterior conviene tanto para el tirado como para el apoyado, con las convenientes modificaciones que ello implica en los cambios de cuerda y al cambiar de un toque a otro.

#### 4.2.2. Arpeggios

Respecto a los arpeggios que se encuentran a lo largo de toda la obra, pero de manera más evidente y con el empleo de figuras más breves entre los compases 89 al 120 (variaciones de la 11 a la 15) se sugiere conservar la disposición de un dedo por cuerda. Las fórmulas de arpeggio para la mano derecha empleadas en el pasaje mencionado son: p-i-a-i, p-m-a-m, p-i-m-i, y p-i-ma-i (donde ma, significa tocar simultáneamente los dedos medio y anular). Para lograr consistencia en la sonoridad y fluidez en dicho pasaje, independientemente de los cambios de digitación según las cuatro fórmulas empleadas, sugerimos el siguiente método de estudio. Justo después de tocar la primer nota del arpeggio (el pulgar en éste caso) vamos a colocar inmediatamente, casi en forma simultánea, el dedo que pulsará la nota que sigue en el arpeggio, en su cuerda correspondiente. Así sucesivamente, como haciendo staccato con la mano derecha, hasta completar el ciclo ascendente y descendente del arpeggio (que constará de cuatro notas). Pongamos por caso el siguiente arpeggio:



<sup>5</sup> Quine, Hector, *Guitar Technique*, Oxford University Press, pag. 18.

Decimos entonces, que inmediatamente después de tocar el si bemol con el pulgar, colocaremos el dedo medio en la tercera cuerda, anticipándolo. Dicho dedo deberá tocar el sol en el tiempo que le corresponde y no antes, aunque el dedo se haya colocado previamente. Justo después de actuar dicho dedo, se anticipará ahora el anular (que tocará el re) para realizar la misma función. Así de manera sucesiva hasta completar el arpeggio. Realizar el estudio de dicho pasaje en la manera descrita arriba en forma lenta en un principio. Posteriormente se puede aumentar gradualmente la velocidad, pero conservando siempre la soltura y tensión necesaria.

No obstante, en dicho pasaje (y en otros) no se trata de una simple fórmula de arpeggio. Hay que tomar en cuenta la armonía implicada, así como la conducción melódica de las 3 o 4 voces que convergen polifónicamente. De tal suerte, que en el caso de la fórmula de arpeggio de mano derecha p-i-m-i, por ejemplo, en algunos puntos habrá que destacar el índice (i), mientras que en otros el pulgar (p) o el medio (m). Ello depende de la línea melódica más relevante en dicho punto. Esto es sin duda un aspecto fundamental de la técnica de la mano derecha, pero como acabamos de ver, será siempre un resultado del material musical en cuestión.

#### **4.2.3. Acordes**

El funcionamiento de la mano derecha para destacar ciertas notas dentro de un arpeggio sucede de manera similar al tratarse de acordes cerrados o *plaqués*. Habrá que preparar la mano para poder destacar una nota especial, ya se trate de una voz intermedia o extrema, aunque suene simultáneamente con otras notas dentro de un acorde.

Un caso que puede ejemplificar esto, son los acordes de la variación 1:



Dicho pasaje debe pensarse de la forma siguiente:



Muscular y mecánicamente, implica que el dedo que producirá dicha nota especial (sol en el primer acorde), tirará la cuerda correspondiente con mayor fuerza y amplitud que el resto de los dedos. Este mecanismo será válido para todos los casos similares.

#### **4.3. Mano Izquierda**

##### **4.3.1. Legato**

Aquí abordaremos cuan importante es la acción de los dedos en el momento preciso, el momento adecuado, ni un instante antes ni uno después. Así, es

desconcertante la imposibilidad de conseguir el *legato* engañoso de la guitarra, sobre todo en las primeras etapas de estudio del instrumento. De este modo, el enlace entre un sonido (o sonidos) y otro (u otros) es decir, entre una nota y otra, o un acorde y otro, significa **realizar el cambio del dedo o dedos en el momento preciso**. Esto es, que debe tenerse presente el *tempo* y el tiempo o valor asignado a cada nota para realizar el cambio justo cuando termina la duración de una y comienza la siguiente. Claro que la duración de ciertas notas puede ser el valor que el autor colocó en la partitura (lo que comúnmente ocurre) o la que el intérprete haya decidido conveniente para un buen entendimiento de la obra. Generalmente, en una sucesión de sonidos, el quitar o anticipar un dedo antes de que haya concluido su valor rítmico correspondiente, genera un corte entre éstos, es decir un hueco, una ausencia de *legato*. No obstante, en ocasiones el anticipar o quitar un dedo (sobre todo en ciertos enlaces de acordes) antes de tiempo, resulta de gran ayuda para hacer un buen encadenamiento.

Por supuesto que en un instrumento como la guitarra, en el que la producción de los sonidos requiere de una acción coordinada de ambas manos, lo referente a la precisión del movimiento de los dedos vale también para la mano derecha. Así, el *legato* depende igualmente del toque de los dedos de la mano derecha, como de los cambios realizados por la mano izquierda (entendiéndose por ésta, no solo los dedos de la mano, sino también la muñeca, el codo, el brazo y el antebrazo) y de su exacta coordinación, es decir, de manera simultánea.

De este modo, la digitación sugerida en la mano izquierda, para la realización de los desplazamientos, emplea dedos 'guía' y cuerdas al aire. Aunque el empleo de cuerdas al aire es un buen recurso, debe emplearse con tiento y cuidando sobre todo, conservar el timbre al cambiar de cuerda.

Además, como regla general durante un cambio de posición, ya sea empleando cuerdas al aire o utilizando dedos 'guía', no deben despegarse éstos de la cuerda. Es decir, que el dedo dejará de apretar la cuerda y así relajarse, pero sin perder el contacto con ella durante el desplazamiento. Con la relajación del dedo mantenemos el principio fundamental de tensión-distensión y con dejar el dedo en contacto con la cuerda, ganamos seguridad al momento de cambiar de posición.

#### **4.3.2. Extensiones**

Se entiende por extensión, la colocación de los dedos en forma transversal sobre el diapasón abarcando más de cuatro trastes. La posición transversal normal de los dedos, es el cuádruplo, es decir, la disposición de un dedo por cada traste sucesivo. Cuando dicha posición transversal comprende cinco (quíntuplo) o seis (séxtuplo) trastes, recibe el nombre de extensión. La digitación sugerida en la versión presente, hace uso frecuente de quintuplos y séxtuplos (extensiones) los cuales son un aspecto importante en la técnica de la mano izquierda. Éste aspecto requiere de algunas consideraciones. Primeramente, hay quienes, aún teniendo dedos y manos grandes, les es incómodo, e incluso difícil, abarcar un quintuplo en primera posición. Ello se debe a que están acostumbrados a una colocación de los dedos en forma recurvada o aviolinada (más apropiada para el violín o la viola que para la guitarra) y no transversal. A su vez, esto resulta de la mala colocación del dedo pulgar, el cual, suele ser alejado del dedo índice y por consiguiente del resto de los dedos y de la mano. También la dificultad radica en que los dedos anular y principalmente el meñique, presionen las cuerdas con las yemas en lugar de las puntas y sin mantener la curvatura natural de los mismos. Entonces, para conseguir la extensión requerida con el menor

esfuerzo, lo más conveniente es mantener el dedo pulgar a mitad de la mano (a la altura del dedo medio) en la parte baja del mástil y sin doblar ninguna de sus falanges, además de sacar o flexionar un poco la muñeca. Con ello, automáticamente se consigue que los dedos anular y meñique se dispongan mejor a presionar las cuerdas con la punta y sin estirarse.

Por supuesto, el que los dedos presionen con la punta, sin estirarse, sin obstruir otras cuerdas, sin que la muñeca se doble demasiado, etc., son aspectos estándares de la técnica que deben dominarse. Sin embargo, dichos aspectos serán modificados en algunos casos, según los requerimientos de la obra. Esto significa, que deberán tenerse bajo dominio para después hacerlos flexibles o modificables, *hay que conocer las reglas para después romperlas*. Pero romperlas con fundamento y buen gusto.

#### **4.3.3. Cejilla**

Respecto de la cejilla o ceja, hay una variedad enorme en cuanto a posibilidades de ejecución. Generalmente, la realización de ésta, le corresponde al dedo índice, aunque es posible realizarla con cualquier otro dedo, como más adelante veremos. En su forma más común u ordinaria, la ceja abarca las seis cuerdas, es decir, que las seis cuerdas serán presionadas en un mismo traste y con un mismo dedo (el índice normalmente).

Mecánicamente, implica realizar presión con los dedos índice y pulgar sobre el diapasón y el mástil respectivamente, como sujetándolo con dichos dedos. El pulgar debe colocarse en la parte baja del mástil y totalmente estirado (sin doblar ninguna de sus falanges) mientras que el dedo índice, generalmente debe presionar estirado (salvo algunos casos como en la 1/2 cejilla o 2/3 de cejilla, en las que se doblará la segunda falange) y con la parte lateral del

dedo, la que esta hacia el pulgar. Al mismo tiempo, debe flexionarse un poco la muñeca. Tengase presente que fuera de la ceja, el pulgar no debe hacer presión sobre el mástil, simplemente debe recargarse como un punto de apoyo y de pivote.

Claro que la cejilla puede ser considerada también, cuando se presionan de dos a cinco cuerdas simultáneamente con un mismo dedo y no solamente cuando se trate de las seis cuerdas. En éstos tipos de ceja (de los cuales algunos son llamados media cejilla) el principio para su realización, será similar al de la ceja completa, descrito arriba, pero con ciertas modificaciones. En dichos cambios, siempre deberá tenerse presente la fuerza y tensión necesaria. Por ejemplo, si la ceja abarca la sexta y quinta, o sexta quinta y cuarta cuerdas con el dedo índice, éste apretará dichas cuerdas pero sin presionar las tres primeras cuerdas. Otro caso es cuando se necesita apretar primera, segunda y sexta o primera, quinta y sexta cuerdas, aquí, se puede flexionar ligeramente la segunda falange del dedo que realiza la ceja para liberar tensión.

También hay que cuidar la claridad del sonido, la cual depende de la firmeza del dedo que realice la ceja, así como de la altura del mismo sobre el diapasón. En ocasiones, las hendiduras que hay entre las articulaciones de los dedos impiden la claridad de los sonidos al momento de hacer la ceja. Además, hay que evitar toda ayuda externa, ya sea del hombro u otro dedo diferente del que este haciendo la cejilla. Ésta debe ser trabajo del dedo pulgar y del que hace la ceja solamente.

Otro excelente recurso es la llamada 'finta de ceja', la cual se realiza normalmente con el dedo índice. En ésta, dicho dedo se anticipa (abarcando las seis o cinco cuerdas) pero presionando solamente las primeras cuerdas

para posteriormente apretar el resto. También puede ocurrir en forma inversa, esto es, que después de una ceja completa, se libere la fuerza en uno de sus extremos, sea en las cuerdas graves o en las agudas. Éste recurso es de gran ayuda para economizar energía (pues mantener la ceja por periodos largos es fatigoso) y para mantener una voz o sonido sin cortarlo, al momento de entrar otra voz y estén ocupados los otros dedos.

El mismo procedimiento y consideraciones descritas arriba, valen para las cejillas que se realicen con los otros dedos diferentes al índice. El empleo de éstos para realizar la ceja, suelen ser poco comunes, más bien raros, sino mal vistos por algunos 'músicos académicos'. Sin embargo, son un recurso muy bueno (extraído de otros géneros musicales, como el jazz por ejemplo) para facilitar la ejecución de ciertos pasajes.

En la transcripción presente (la del capítulo tercero de éste trabajo) se emplean todos los tipos de ceja trazados arriba y de manera particular la cejilla con el dedo meñique o dedo 4.

## V. ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN: CONCLUSIONES

He aquí, que la línea divisoria entre los campos técnico e interpretativo se atenúa, es decir en donde, como hemos insistido constantemente, el terreno de la interpretación determina los procedimientos propios para su realización (la técnica). Para ello tenemos que conocer y definir la estructura de las frases, así como la conformación de dichas frases por medio de los motivos. De este modo, la habitual analogía entre el lenguaje oral y escrito con el lenguaje musical, nos ayudará a comprender los diferentes elementos del discurso musical, sin confundirlos.

Así, las *frases musicales* debemos entenderlas como enunciados u oraciones con un sentido; a su vez, dichas oraciones podemos dividirlos en secciones más pequeñas, fragmentos de la oración (o palabras incluso) con significado propio, es decir, los *motivos*. No obstante dicho significado (en el lenguaje hablado) puede incrementarse, enfatizarse o atenuarse según la entonación y la manera de enunciarlo o declamarlo. Así también, el significado de los motivos, semifrases y frases musicales, pueden ser expresados por medio de la articulación; y enfatizar o atenuar dicho significado por medio de la dinámica, el tempo, el color y el timbre, así como por la articulación misma. Lo que en el lenguaje de las palabras es la *puntuación* para las oraciones, lo es el *fraseo* para la unión de las ideas musicales completas en el lenguaje sonoro. Mientras lo que, en un campo es la pronunciación clara y distinta de las palabras, en otro, lo es la manera de unir (ligar o separar) los sonidos y motivos. Así, la articulación, generalmente no interfiere con el significado o

contenido de la frase (sea ésta musical u oral) pero sí determina su expresión. Una cosa es lo que se va a decir y la otra es el como se va a decir. Aquí, vale considerar que una misma cosa podemos decirla o expresarla de maneras diferentes, de ahí se deduce que hay varias posibilidades de articulación para una misma frase. Entonces "La articulación correcta debe considerarse como el aspecto más esencial de la interpretación, ya que es el medio decisivo de fraseo..."<sup>6</sup>

De éste modo y dada la complejidad en la música de Bach, es posible encontrar o agrupar de varias maneras los diferentes elementos motivicos en toda su obra, como lo mencionamos en el capítulo de la transcripción. Dichos motivos debe ser muy claros en sus respectivas entradas y en su conducción hacia los puntos climáticos o relevantes dentro del discurso musical. Para ello dentro de un motivo en legato es inadmisibile la intrusión de algún sonido staccato, salvo (y no en todos los casos) la última nota de dicho motivo, la cual permite la entrada del siguiente motivo.

Otro aspecto importante de la interpretación en el periodo barroco, es el vibrato. El cual, al igual que el crescendo, era un recurso que se empleaba solo en momentos específicos y especiales. Era más bien un adorno y no la manera generalizada de tocar, como ocurre actualmente. Con respecto al violín, se debía en parte a la manera de descansar el instrumento en el pecho, la cual, no permitía el amplio uso del vibrato. Así, una cualidad sonora en el barroco era la manera homogénea y uniforme en la emisión de los sonidos, fuera ésta vocal o instrumental.

---

<sup>6</sup> Manfred F. Bukofzer, La música en la época barroca, pag. 384.

Por otro lado, no olvidemos que el aspecto rítmico en la música es de gran relevancia. Decimos esto, porque hay quienes se preocupan por producir los sonidos lo más limpio posible, y lamentándose cuando se llega a dar una nota falsa. Claro que debe procurarse lo anterior, evitando (con el estudio asiduo) cualquier error, pero de igual forma debe cuidarse la precisión rítmica, la cual no siempre es tenida en cuenta. Con ello no se esta diciendo que la música debe ser metronómica. Damos por sentada la elasticidad propia del *tempo*, la cual, ayuda a darle vida a la música. Sin embargo, esto no significa que se afloje el ritmo o que se alarguen ciertos sonidos o acordes como consecuencia del retraso en el enlace de éstos, debido a una deficiencia técnica en los cambios de posición, por ejemplo. Lo anterior viene a colación, porque la cualidad rítmica en ésta chacona proviene básicamente de la zarabanda, como ya se explicó en los capítulos anteriores, la cual conlleva el acento típico sobre el segundo tiempo, lo mismo que los impulsos rítmico que surgen del inicio de cada frase. Por ejemplo, en la

variación 1, el ritmo



normalmente suele interpretarse de

manera errónea de la siguiente forma



con lo cual se pierde el

carácter esencial del pasaje. Lo más adecuado es al menos asimilar la subdivisión de los dieciseisavos y encajar el ritmo en cuestión, en su justo lugar; o mejor aún, exagerando el octavo con puntillo haciéndolo ligeramente más largo y el dieciseisavo acortándolo también ligeramente, pero de manera proporcional, tal como se interpretaba a la manera del

*pointer*



, o en las overturas francesas



, géneros

que Bach dominaba.

También, de esto comprobamos o reafirmamos la influencia italiana y francesa en la música alemana. La estructura seccional de la chacona en re menor de Bach, está delimitada a la manera francesa, esto es, tres grandes secciones: primera y final en un modo, menor en este caso y la sección intermedia en el homónimo al igual que la asociación de las frases en pares. También el tratamiento de la pieza como tema con variaciones. No olvidemos que muchas de las cartas de Bach las escribió en francés, lo que da muestra de la influencia de dicha potencia sobre la Alemania de entonces. Mientras que de Italia, Bach retoma la expresión de los afectos de una manera exaltada (el dramatismo en éste caso) así como el virtuosismo en el instrumento.

Con respecto a la flexibilidad del *tempo*, hay numerosas evidencias en escritos de la época que demuestran que éste era un recurso ordinario y necesario para la expresión de los *afectos*. Una de ellas es la siguiente de Francois Couperin en el prefacio de *L'Art de toucher*, Paris (1716): "El compás define el número y el valor de los tiempos; la cadencia es propiamente el espíritu, el alma que debe ser agregada a éste."<sup>7</sup> La flexibilidad del *tempo* en la práctica musical siempre ha existido, en mayor o menor grado, sin embargo, uno de los ejemplos en los que se da mayor libertad, ocurre hacia finales del siglo XVI con el estilo monódico. Éste generó a su vez varios modos o formas declamatorias, de las cuales el *recitativo* es el más importante. Así, el recitativo se interpretaba en un *tempo* libre, principalmente el *recitativo secco*, seguido por el *recitativo stromentato*. Aún cuando tales composiciones estuvieran escritas en ritmo mensurado, el cantante tenía la libertad de alterar el compás o la medida de

---

<sup>7</sup> Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, pag. 425.

éste según la expresión del texto, mientras que el continuo debía seguir al cantante más que la medida contenida en la partitura.

Otro caso que tampoco podemos omitir, es el del preludio, el cual era originalmente una improvisación libre, con la que el interprete se ambientaba a sí mismo y a sus oyentes en la tonalidad y el *aire* de las obras siguientes.

No obstante, a diferencia de la proliferación de signos según el mismo número de adornos, los signos correspondientes para la agógica o variación del *tempo* en el barroco son escasos. Tal práctica era dejada en manos del interprete, afortunadamente, algunas prácticas de uso común durante el barroco quedaron patentes en algunos escritos y actualmente tales consideraciones suelen aplicarse de manera estándar en la interpretación de la música antigua. Según Donington<sup>8</sup> y partiendo de lo general a lo particular, la primera de ellas es el cambio de *tempo* entre las diferentes secciones, las cuales pueden reconocerse por un cambio de compás o de tonalidad. Así, aunque en la chacona en re menor de Bach se mantiene en general el mismo pulso, entre cada una de las tres secciones, la música exige variaciones inteligentes del *tempo*. De igual forma, el *tempo rubato* es empleado dentro de cada sección, pero de manera conveniente con el pasaje: " Cada ejecutante modifica un tanto los ritmos escritos, marcando los puntitos en la música de marcha, suavizándolos para la música *cantabile* [...] no hacer nada rígido en la música, que la impida ser fluida y espontánea."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Op. Cit.

<sup>9</sup> Op. Cit.

Sin embargo, aún después de entender la obra, en el amplio sentido, es difícil creer que una obra construida en forma tan perfecta, matemáticamente hablando, posea un gran dramatismo y una magnitud en el *afecto* manifestado, sin comprender que fue compuesta justo después de que murió su primer esposa (María Bárbara) en 1720. Claro está, que Bach contaba con 35 años y poseía una madurez y dominio en su arte, pero sin una experiencia tan conmovedora, difícilmente se entiende el origen y la esencia de la obra.

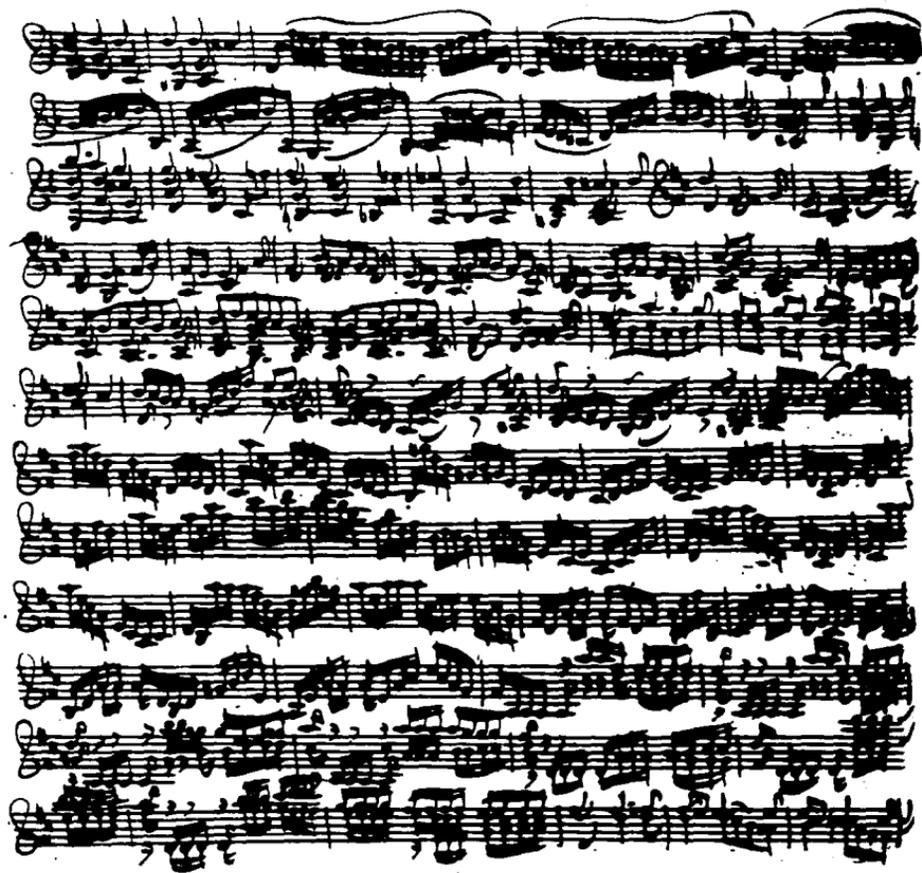
## VI. APÉNDICE

Corno...

This page contains a musical score for a horn part, labeled "VI. APÉNDICE" and "Corno...". The score consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" and "pp". The music is written in a single system, with each staff containing a line of notation. The overall style is that of a classical or romantic era manuscript.

12

Handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and appears to be a score for a multi-instrument ensemble. The music is written in a dark ink on aged paper. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A "trp" marking is visible above the eighth staff. The page is numbered "12" in the top right corner. At the bottom right, there is a handwritten signature or name.



A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a cursive, handwritten style. The notation includes many beamed notes, suggesting a fast or intricate piece. There are also some larger notes and rests interspersed throughout. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

V. J. ... 1927



## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AMAT, Joan Carles, *Guitarra Española y Vandola, de cinco ordenes y de quatro. La qual enseña a templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y B. mollados, con estilo maravilloso, y para poner en ella cualquier tono*, 1586 (Barcelona, ediciones Chanterelle, S.A.Mónaco, 1980.)
- ANAND, Coelho Victor (ed.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela – Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BELOW, Alexander, *The Illustrated History of the Guitar*, New York, Belwin/Mills publishing corporation, 1970.
- BERMUDO, Juan, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Ossuna, 1555.
- BRICEÑO, Luis de, *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, 1626 (Génova, Minkoff, 1972).
- BUKOFZER, Manfred F., *Music in the Baroque Era-From Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1947 (tr. Española de Clara Janés y Jose Ma. Martín Triana, *La Música en la Época Barroca, de Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 1986).
- CORONA, Antonio, "The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque", *Ars Musica Denver*, vol. 7, fascículo 2, primavera de 1995, pags. 39-68.
- CRUZ, Eloy, *La casa de los Once Muertos: Historia y Repertorio de la Guitarra*, México, UNAM, 1993.
- DONINGTON, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Londres, W.W. Norton & Company, 1989, nueva edición revisada 1992.
- FORKEL, J.N., *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, Alemania, 1802 (tr. española de Adolfo Salazar, *Juan Sebastián Bach*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998).

- GALAMIAN, Ivan (ed.), *BACH, J. S. 6 SONATAS AND PARTITAS S. 1001- S 1006 FOR VIOLIN SOLO with facsimile of the autograph manuscript*, New York, International Music Company, 1971.
- GOMBRICH, E.H., *The Story of Art*, Londres, The Phaidon Press, s.f. (tr. española de Rafael Santos Torroella, *Historia del Arte*, Barcelona, España, ediciones Garriga, 1975).
- HORST, Louis, *Pre-Classic Dance Forms*, New York, 1958 (tr. española de Pastora Sofía Nogués Acuña, *Formas Preclásicas de la Danza*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1966).
- HUDSON, Richard (compilador), *The Folia, The Saraband, The Passacaglia, and The Chaconne - The historical evolution of four forms that Originated in music for the five-course Spanish guitar*, L.A. California, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1982, IV Volúmenes.
- HUDSON, Richard, "Chaconne", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20 volúmenes.
- "Folia", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6.
- "Ground", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 7.
- "Passacaglia", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14.
- "Saraband", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16.
- KELLER, Hermann, *Phrasierung und Artikulation - Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel y Basel, 1955 (tr. Española de Juan Jorge Thomas, *Fraseso y Articulación. Contribución a una lingüística musical*, Argentina, ed. Universitaria de Buenos Aires, 1964).
- MONTESARDO, Girolamo, *Nuova invenzione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola, senza Numeri e note*, Florencia, 1606.
- PEDRELL, Felipe, *Las Formas Pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales, estudiadas en los instrumentos de teclado moderno*, Valencia, España, Unión Música Española editores, tomo I, 1918.
- PUJOL, Emilio, *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1960.
- QUINE, Hector, *Guitar Technique - Intermediate to Advanced*, New York, Oxford University Press, 1990.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- RIEMANN, Hugo**, (tr. española de Otto Mayer, *Frases Musicales*.  
Barcelona, ed. Labor, 1928).
- SPITTA, Philipp**, *J. S. Bach, 1873* ( tr. inglesa de Clara Bell y J. A.  
Fuller-Maitland, *J. S. Bach, His work and Influence on the Music of  
Germany*, Londres, Novello y Co., LTD. 1951, III Volúmenes).
- SCHWEITZER, Albert**, *J. S. Bach, le musicien-poète*, Wiesbaden, Breitkopf  
& Härtel (tr. española de Jorge D'Urbano, *J. S. Bach, El músico poeta*  
Buenos Aires, Argentina, Ricordi Americana, 1955).