



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al Programa:

Breve Historia De La Guitarra

Mertz, Oliva, Dyens, Bach y Brouwer

Que para obtener el título de
Licenciada Instrumentista en Guitarra

Presenta

Aránzazu Aguilar Espinosa

Asesores

Dra. Margarita Muñoz Rubio
Lic. Fernando René Cruz Vázquez



México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

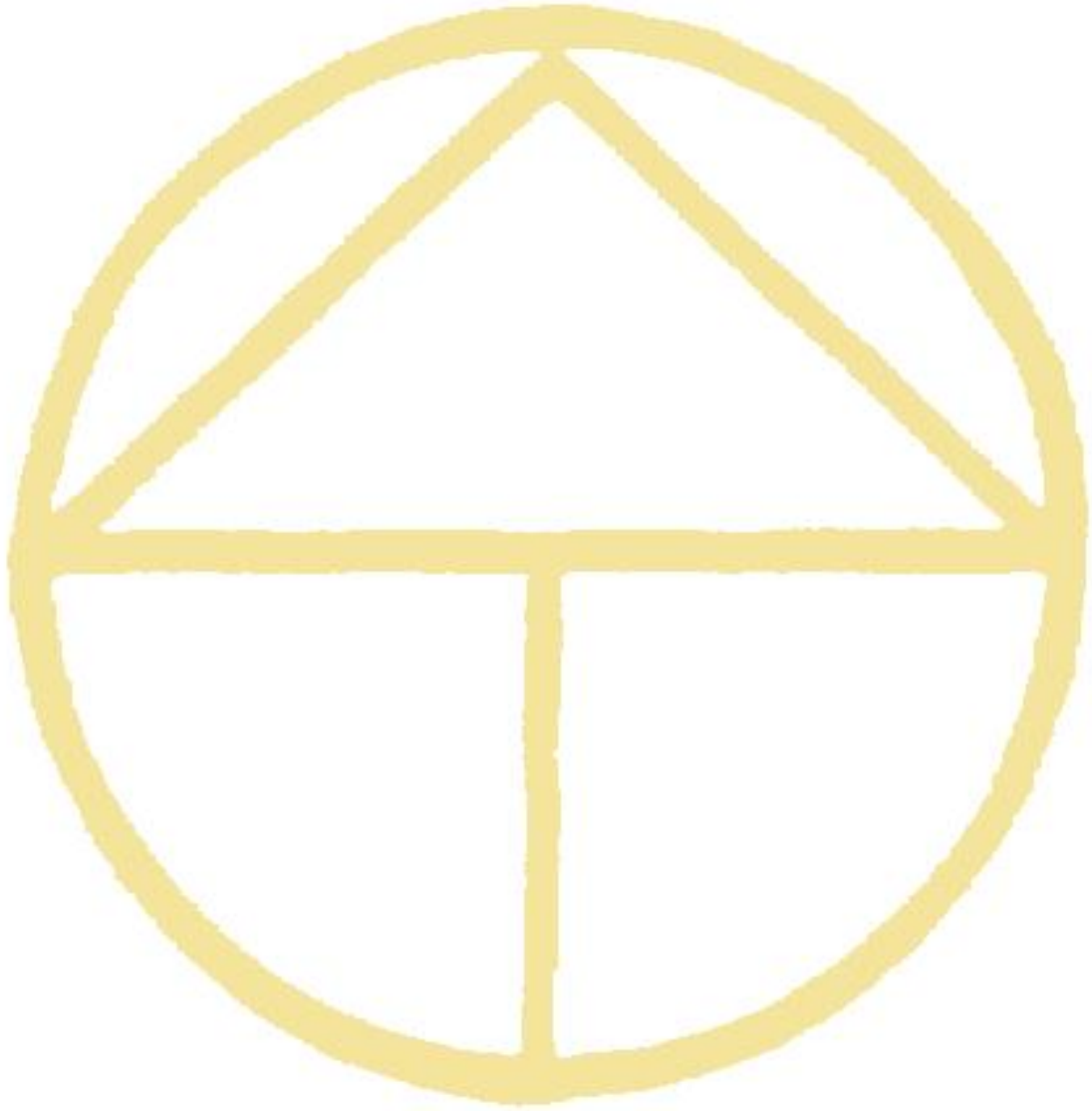
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

A la Dra. Beatriz Piña Barba

*“No es lo mismo saber lo que hay
en esta caja, que bajar a verlo”*

Agradecimientos



¡OIA!

Índice

Índice

Programa	1
Introducción	
<i>Breve Historia de la Guitarra</i>	2
I <i>Johann Kaspar Mertz</i>	34
II <i>Julio César Oliva</i>	47
III <i>Roland Dyens</i>	60
IV <i>Johann Sebastian Bach</i>	90
V <i>Leo Brouwer</i>	96
Bibliografía	118

Programa

Programa**Suite BWV 997 Cm**

J.S. Bach

I.Preludio

II.Fuga

III.Zarabanda

IV.Giga

V.Doble

El Decamerón Negro

Leo Brouwer

I. El Arpa del Guerrero

II. La huída de los Amantes por el Valle de los Ecos

III. La Balada de la Doncella Enamorada

Preludios Epigramáticos

I. Desde que el Alba Quiso ser Alba, Toda Eres Madre

II. Tristes Hombres si no Mueren de Amores

III. Alrededor de tu Piel Ato y Desato la mía

IV. Ríe, que Todo Ríe: que Todo es Madre Leve

V. Me Cogiste el Corazón y Ahora Precipitas su Vuelo

VI. Llegó con Tres Heridas: La del Amor, la de la Muerte, la de la Vita

Sonatina Libra

Roland Dyens

I.India

II.Largo

III.Fuoco

Tango en Skai**Valse en Skai****Op. 35 Le Gondoliere**

J.K. Mertz

La Guitarra de Cristal

Julio César Oliva

Breve Historia de la Guitarra

¿Qué es la Guitarra?

Características

La guitarra, según la clasificación organológica actual, es un cordófono compuesto que pertenece a la familia del laúd¹. Se le define como un instrumento de cuerda punteada o pulsada y que al mismo tiempo se "pisa" en el mango ó brazo a diferentes alturas con la punta de los dedos para obtener así diferentes notas acortando o alargando la extensión de la cuerda². Físicamente, consta "principalmente de una caja de resonancia y seis cuerdas³", un brazo ó mástil de madera cuya parte posterior es convexa y la frontal donde se incrusta el diapasón, plana. El brazo ó mástil se proyecta desde de la caja armónica, o caja de resonancia de dos maneras principalmente: una vez construida la caja es incrustado en ella ó hecho desde un principio encontrándose fijo y quedando dentro de lo que será la caja, se continúa la construcción a su alrededor. Normalmente tiene, sobre el diapasón, hecho también de madera, trastes fijos, generalmente de níquel, aunque pueden ser de cualquier otro metal considerado apto y su grosor puede variar ligeramente de acuerdo a necesidad o preferencia personal. El brazo culmina en la cabeza y los divide la cejuela superior, una pequeña pieza de hueso ó plástico incrustada en el diapasón donde se tienden las cuerdas para permitirles vibrar sin lastimar la madera y prolongarse hasta los postes de la maquinaria de la cabeza. La cabeza, puede tener algunos adornos y tallados generalmente sobrios, en sus costados se encuentra incrustada la maquinaria, también conocida como clavijero, casi siempre de los siguientes materiales: metal y plástico, metal y hueso, madera metal y plástico, madera metal y hueso, concha metal y plástico, concha metal y hueso o totalmente de metal, los materiales pueden variar de acuerdo a preferencias personales. El clavijero o maquinaria, es accionado desde los botones y por medio de un mecanismo de tornillos, éstos, a su vez, hace girar los postes a donde van atadas las cuerdas y las tensan o distienden con un alto grado de precisión según sea la calidad de la misma y las necesidades del guitarrista. La forma de la caja armónica o de resonancia, es curva y acinturada, femenina, recuerda al número "8". Tiene costados cóncavos llamados costillas. La parte inferior, debajo de la "cintura" es un poco más ancha que la superior. En la actualidad, la tapa posterior de la caja de resonancia es plana así como la tapa frontal y también se le conoce como tapa armónica, posee una boca, misma, que sin más adorno tiene una incrustación de filetería policromada en forma de mosaico,

¹ Hornbostel, E.M., von, and Sachs, C., *Systematik der Musikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie, xlvii (1914), 553–590; Eng. trans. in GSJ, xiv (1961), 3–29 [trans. repr. in *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. H. Myers (London, 1992), pp. 444–461]

² Azpiázú, José, *La guitarra y los guitarristas*, Ricordi Americana, 1961, p. 7

³ Pujol, Emilio, *Escuela Razonada de la guitarra*, Ricordi Americana, 1956, 1ª Edición, p. 21

generalmente con patrones geométricos a su alrededor⁴ y más abajo, en la parte inferior de la tapa armónica se encuentra incrustado el puente, hecho de madera donde se coloca la cejuela inferior, una pieza pequeña hecha de hueso o plástico, cuyo propósito es elevar las cuerdas para que puedan vibrar y transmitir la vibración al resto de la caja. La guitarra clásica moderna, actual y común, normalmente tiene seis cuerdas simples, que se afinan por cuartas y una tercera mayor, en el siguiente orden, desde la más grave hasta la más aguda:

E-A-D-G-B-E

Las tres cuerdas graves E-A-D están hechas de fibra de nylon entorchada con oro, plata, níquel, cobre, titanio, aleaciones y otros metales.

Las tres cuerdas agudas G-B-E están hechas de de nylon o fibra de carbono, pueden utilizarse también otros materiales similares. A mediados del S. XX dejó de utilizarse la "tripa" como material común de encordado, aunque aún existan algunos adeptos a ellas, sus costos son elevados, su obtención es dificultosa, y en este siglo, seguramente se abriría una discusión sobre la ética de su uso masivo. En cuanto a la construcción interna, y las maderas de las que está construida, así como la incrustación de alrededor de la boca, aunque tienen elementos comunes, varían dependiendo del Luthier que la construya y de las preferencias o necesidades personales del que la adquiera, aunque, desde el S. XIX comenzó a utilizarse en las guitarras de alta calidad, el varillaje interno "de abanico", éste no ha dejado de utilizarse aunque tenga sus amplias variaciones, por cierto, muy bien argumentadas. Las guitarras personalizadas de toda clase son muy comunes por lo que no es raro encontrar variaciones estéticas, de tamaño, de maderas y de construcción interna⁵. Además hay que tener presente, que en Latinoamérica existe una enorme cantidad de instrumentos tradicionales con importantes variaciones, que son considerados "guitarras". Solamente para darnos una idea de su

⁴ Ésta característica, no aplica para la guitarra eléctrica, ya que ésta no posee boca, su caja de resonancia es totalmente sólida, se le llama más bien "cuerpo". Cuenta con un sistema eléctrico interno, circuitos y "bobinas" -coloquialmente "*pastillas*"- colocadas justo detrás de las cuerdas en pares, grupos de tres o distintas cantidades, incluso puede haber solamente una, están incrustadas sobre el cuerpo, conectadas a su sistema eléctrico interno y funcionan por medio del electromagnetismo, amplificando la vibración de las ondas sonoras de las cuerdas que viajan través del aire hacia ellas y también las que llegan por medio del puente a la madera del cuerpo, consiguiendo, a través de las distintas maderas y sus densidades, variedades tímbricas. Es mentira que la guitarra eléctrica sea indiferente a la necesidad de poseer un cuerpo, porque su calidad y peculiaridad sonora, no dependen enteramente de su sistema eléctrico, ni es ajeno a las propiedades conductoras de la madera. Aunque pueda existir algún modelo de guitarra eléctrica cuyo cuerpo no sea más que un marco completamente hueco, con la silueta característica del instrumento, éstas no son consideradas peculiarmente buenas en calidad sonora, ni tienen una gran popularidad, se les ve más como un excentricismo, una curiosidad. Se le afina exactamente igual que a la guitarra clásica moderna y normalmente también posee seis cuerdas simples, hechas todas ellas de acero.

⁵ "It is difficult to define precisely what features distinguish guitars from other members of the lute family, because the name 'guitar' has been applied to instruments exhibiting a wide variation in morphology and performing practice" / "Es difícil definir con precisión qué características distinguen a la guitarra de otros miembros de la familia del laúd, porque el nombre 'guitarra' ha sido aplicado a instrumentos que exhiben una amplia variedad en su morfología y desempeño práctico" Turnbull, Harvey, et al., *Guitar*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, Web. 25 Jul. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006>>.

variedad y extensión consideremos algunos ejemplos, típicos de México: requinto mexicano, requinto jarocho, jarana jarocho, jarana huasteca, quinta huapanguera, guitarrón, vihuela de mariachi y cardonal, entre muchos otros. Queda claro, que la conquista Española trajo consigo una inmensa variedad de instrumentos que entendemos aún hoy como "guitarras" y en Estados Unidos, los inmigrantes extendieron las guitarras consumidas y propuestas por C.F. Martin no solamente por las atribuidas y propuestas por Antonio de Torres Jurado y se desarrollaron endémicamente las guitarras de cuerdas de acero, de donde provienen el dobro, la guitarra tejana y la famosa guitarra de "blues" típicamente utilizada por los esclavos y de la cual se desarrolló posteriormente la guitarra eléctrica, cuya coherencia social con el resto de la historia de la guitarra y debido al impacto de su influencia en la música del siglo XX en toda América y el resto del mundo, no puede continuar siendo pasada por alto. Incluso ha logrado incurrir en las salas de concierto tradicionales con compositores de la talla de Pierre Boulez y Blas Galindo. A esta clase de honores que se le han debido a la guitarra eléctrica se han sumado excelentes compositores y guitarristas clásicos especializados en el instrumento, como es el caso de Roland Dyens con su *Homenaje a Frank Zappa*, Carlo Domeniconi con su *Homenaje a Jimmy Hendrix* y Gabriel Briones con su *Homenaje a Pink Floyd* entre muchos otros. Además, la complejidad a la que ha llegado a desarrollarse técnicamente es admirable y requiere de alta especialización. Es ya absurdo e imposible hablar de la música popular de todo el mundo desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, sin la mención de la guitarra eléctrica. Actualmente, la mayoría de los guitarristas "académicos" -si no es que todos nosotros- no provenimos de la aristocracia sino que tenemos un contacto natural con la música popular, crecemos con ella y nos es asequible su nomenclatura y emotividad. Si agregamos el hecho de que la educación es ahora pública y ya no esta supeditada absolutamente a las clases más altas de la sociedad, es natural que la música tampoco se encuentre ya esclavizada a dicho contexto. El repertorio moderno de la guitarra de concierto esta absolutamente plagado y fusionado con formas poco tradicionales para la otrora música académica, que son naturales dentro de la música popular, en el entendido de que ésta última es llevada a sus últimas consecuencias técnicas y armónicas, mismas que son claras señales de la formación académica de los músicos implicados en estas nuevas propuestas estética.

Antiguos orígenes de la Guitarra

La historia de la guitarra es la historia del laúd y de entre ellos la de los laudes de brazo corto⁶ así como la de los de brazo largo con cajas de resonancia poco comunes que distan de la caja oval con tapa trasera cóncava y tapa frontal plana que son rasgos propios de lo que actualmente entendemos como un laúd. En la antigüedad encontramos numerosos ejemplos de estos instrumentos cuyos nombres originales se han perdido y nosotros por clasificación organológica llamamos laudes.

Esta pérdida de nombres es en parte responsable de la enorme discusión en torno al origen de la palabra "*guitarra*".

Los hallazgos más antiguos del laúd, de los cuales hemos con certeza concluido su existencia datan de entre el tercer y segundo milenio A.C.⁷ y consisten principalmente en bajo relieves, representaciones pictóricas o escultóricas acadias, sumerias, babilónicas, hititas y asirias. Hay que remarcar algunos escasos pero afortunados especímenes encontrados, como un fragmento de laúd Hitita del segundo milenio A. C. ⁸ y el laúd egipcio de la tumba de Sen-Mūt hallado completo y en excelente estado de conservación, datado del año 1490 A.C. aproximadamente y de los cuales hablaré a detalle más adelante.

La génesis del laúd, apunta fuertemente a Mesopotamia, Anatolia y toda el área circundante no hay necesidad de declarar como creador del laúd a un solo pueblo, sino más bien a un área donde florecieron muchas grandes civilizaciones que sostuvieron fuertes lazos bélicos, comerciales y por lo tanto culturales.

⁶ "The short-necked lute, which is characterized by a wooden body tapering off to form the neck and fingerboard, probably also originated in Asia." / "El laud de brazo corto, que se caracteriza por un cuerpo de madera que se hace estrecho para formar el brazo y el diapason, probablemente también se originó en Asia." Wachsmann, Klaus, et al., *Lute*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 25 Jul. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40074pg2>>.

⁷ "From the Old Akkadian period dates the first evidence for the long-necked lute" / "Del antiguo periodo Acadio data la primer evidencia del laúd de brazo largo" Kilmer, Anne, *Mesopotamia*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 10, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18485>.

⁸ "In the the early 2nd millennium bce the lute is also attested for the Hittite Old Kingdom: a sherd from Alishar Höyük has preserved the end of a neck with two strings hanging from it." / En los inicios del segundo milenio A.E.C. El laúd es también documentado en el antiguo Imperio Hitita: Un fragmento de Alishar Höyük ha preservado el final de un brazo con dos cuerdas colgando de el." Op., Cit., Wachsmann, Klaus, et al.

Mesopotamia

Los Sumerios se establecieron en Mesopotamia alrededor del 4000 A.C. y con ellos surgieron una serie de ciudades independientes de las cuales Uruk, Nippur y Ur fueron las más importantes. Entre los años 3000-2500 A.C. la escritura cuneiforme ya se había desarrollado y alrededor del 2350 A.C. fueron conquistados por los Acadios, quienes unificaron las ciudades previamente independientes en un solo imperio y desde entonces los documentos en escritura cuneiforme comenzaron a escribirse en ambos idiomas, Acadio y Sumerio, de manera bilingüe. De los Acadios se presume por ser hasta la fecha los poseedores de los más antiguos vestigios encontrados del laúd⁹ haberlos introducido a los Sumerios¹⁰. Al declinar el Imperio Acadio en los años 2150-1800 A.C. resurgió la civilización Sumeria en lo que se conoce como el periodo Neo-Sumerio y es en este periodo que aparece el laúd reconocido como un instrumento novel en Ur por Shulgi¹¹, el segundo rey de la tercera dinastía de Ur quien compuso himnos y tocaba varios instrumentos como el arpa, la lira y claro está, el laúd. Aunque pudiera discutirse el sentido exacto de sus palabras, escritas dentro de un himno que compuso para él mismo, no sería tampoco absurdo debido a los tránsitos Acadios, pensar que quizás ellos introdujeron el laúd en Ur y que era en efecto novel.

El imperio Neo-Sumerio, de nuevo fue conquistado por los Elamitas provenientes de Irán, a quienes también se les ha atribuido la creación del laúd¹² y Amoritas provenientes de Siria que establecieron la ciudad de Babilonia, la transformaron en la más poderosa de Mesopotamia y de cuya cultura

⁹ “The long-necked lute is now thought (by Turnbull and Picken, for example) to have originated among the West Semites of Syria. Turnbull (A1972) has argued convincingly for its earliest appearance being that on two cylinder seals [...] of the Akkadian period (c2370–2110 bce)/El laúd de brazo largo, según el pensamiento actual (Por Turnbull y Picken, por ejemplo) se originó entre los semitas occidentales de Siria. Turnbull (1972) lo ha argumentado convincentemente porque su más temprana aparición es la de dos sellos cilíndricos [...] del periodo Acadio (c2360-2110 A.E.C.)” Op., Cit., Wachsmann, Klaus, et al.

¹⁰ “Its origin is obscure, but certainly not Sumerian despite two representations. Iran is a possibility because many lutes are represented on terracotas or cylinder seals from Susa/ Su origen es obscuro, pero ciertamente no Sumerio a pesar de dos representaciones. Irán es una posibilidad porque muchos laudes son representados en terracotas o sellos cilíndricos de Susa.” *Music in Ancient Mesopotamia and Egypt*, Duchesne-Guillemin, Marcelle, *World Archaeology*, Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments (Feb., 1981), pp. 287-297 Published by: Taylor & Francis, Ltd.
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/124240>

¹¹ “The king boasted that he understood how to play the novel instrument, the lute, the moment it was placed in his hands/El rey alardó que el comprendía como tocar el nivel instrumento, el laúd, en el momento en el que fue colocado en sus manos” Op., Cit., Kilmer, Anne.

¹² “The first lutes appeared in 2300 BCE in Mesopotamia, a millennium after the first harps; another millennium later lutes had become the dominant string instruments in western Iran. Terracotta plaques from Susa often show lutenists as nude women and grotesque males.”/ “Los primeros laudes aparecieron en 2300 A.E.C. En Mesopotamia, un milenio después de la primeras arpas; otro milenio más tarde los laudes se habían convertido en los instrumentos de cuerda dominantes en Irán occidental. Las placas de Terracota provenientes de Susa a menudo muestran laudistas como mujeres desnudas y hombres grotescos.” Lawergren, Bo, et al. *Iran*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, Web. 13 Aug. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13895>>.

musical -la de Babilonia- teníamos poco y angosto conocimiento hasta hace unos 50 años¹³. Ahora sabemos que constaba de una sistematización compleja, que incluía notación musical escrita y conceptos que se habían pensado muy posteriores, estos hallazgos están respaldados con abundante evidencia arqueológica. Tanto los Elamitas como los Amoritas fueron pueblos con una antigua y profunda relación con la música y el laúd.

Alrededor del año 1200 A.C. el imperio Asirio conquistó Mesopotamia incluyendo a Babilonia colocando Nineveh como su capital, aunque para ese entonces los sistemas y tradiciones musicales ya estaban bien establecidos en Babilonia y se perpetuaron. En el año 612 A.C. Nineveh fue saqueada por los Medas y Babilonios bajo las órdenes de Nabucodonosor II, quien durante su reino restableció a Babilonia como el centro del poder Mesopotámico hasta que fue conquistada por el Imperio Persa en el año 539 A.C. Finalmente, Mesopotamia y Babilonia cayeron ante Alejandro Magno en el año 331 A.C. convirtiéndose así en una parte importante del mundo helénico y con Seleuco -general de Alejandro Magno - nombrado sátrapa de Babilonia.

Egipto

Paralelamente a Mesopotamia se desarrolla el Imperio Egipcio, el cual sostiene una relación privilegiada con Grecia y mantiene estrechas relaciones de intercambio comercial con civilizaciones mesopotámicas y con los Hititas de Anatolia.

Tenemos claro que la música tenía un altísimo grado de apreciación e importancia cultural. Pitágoras mismo estudió música en Egipto y se sabe que hubo un intercambio importante de maestros egipcios que viajaban a Grecia a enseñar música egipcia y a estudiar la griega, así como de sabios griegos que iban a Egipto a estudiar música egipcia y a enseñar la griega, cada uno con sus instrumentos y culturas propias por lo que es natural suponer que dentro de este intercambio comenzó la introducción de los mismos en una y otra región. Sin embargo, la música no era considerada en Egipto una profesión honorable ni dadora de estatus, los músicos, aunque fueran de la corte, no adquirirían un título monárquico. Aquí podemos notar el eco que ha dejado la ruptura pitagórico-platónica del pensamiento musical desde hace miles de años, donde por una parte, la música como materia de estudio y profunda meditación filosófica es un arte divino y excelso unido a las más elevadas materias del entendimiento humano, una *sophia*, pero por otra, se discute si acaso ejecutarla es más que un oficio, una *techné* ¹⁴.

¹³ Op., Cit., Duchesne-Guillemain.

¹⁴ Fubini, Enrico, *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX, "La oposición a la ética musical"*, 1988, Alianza Editorial, 1ª Edición, 2001, 2ª Reimpresión, pp. 70-72

Encontraremos al laúd representado pictóricamente con abundancia. La música era una parte natural y común de la vida Egipcia, podía encontrársela en los templos lo mismo que en las calles y aunque existen lo que parecen ser canciones representadas en jeroglíficos y una serie de seis pergaminos¹⁵ que se ha supuesto representan notación musical, nadie ha sido capaz de interpretar estos escritos con claridad, no digamos ya ejecutarlos apropiadamente y aún menos posible sería tratar de hacerlo sin imitar instrumentos antiguos con sus respectivas proporciones, materiales y afinaciones. Considerando que no tenemos registros precisos, claros y muchos de los que lo son y se han hallado, no son asequibles para nosotros, en la actualidad es una labor prácticamente imposible. Acaso las múltiples traducciones acacias o hititas que hacen referencia a algunas correspondencias musicales de civilizaciones con quienes tuvieron contacto podrían proveernos alguna guía, sin ser ésta por supuesto, una fuente realista de lo que debió haber sido la música de hace 3500 años, podría ayudarnos a recrear una afortunada aproximación y esto solamente en un quizás muy optimista.

Queda claro pues, que hasta el día de hoy el laúd, fue un instrumento introducido a Egipto y no uno nativo ya que sus primeros rastros hallados hasta la fecha provienen del S.XV A.C. hecho que como acabo de señalar, en muchas de las civilizaciones Mesopotámicas existían evidencias del laúd que datan de unos 1500 años antes de las que han sido encontradas en Egipto, es decir desde muy temprano en el segundo milenio A.C. y con razonables posibilidades desde finales del tercero.

También con respecto a las civilizaciones Mesopotámicas que acabo de mencionar, no podemos afirmar que únicamente una de ellas haya sido la creadora de estos laudes, en cambio, podemos estar seguros de que fue en esta región donde se dio ésta importantísima y ampliamente evidenciada génesis, que bien pudo haber sido la responsable de extender el instrumento a partes mucho más lejanas de Asia, África y Europa debido a las grandes conquistas que se dieron en las mismas y además por las grandes civilizaciones que fueron tanto conquistadoras como conquistadas y abarcaron enormes porciones de territorio en estos tres continentes cada una en su respectiva época. Cualquiera de ellas pudo haber introducido el laúd a las demás.

Éste no es un texto donde busco establecer al creador indiscutible del instrumento sino más bien defender el hecho de que Mesopotamia, Anatolia y Egipto son las regiones donde se han encontrado sus más antiguos y atípicos vestigios, que bien podrían -al haber existido estas otras clases de laudes con mayores similitudes a la guitarra- ser la semilla desde la cual se desarrolló mucho tiempo

¹⁵ Hickmann, Hans, *Musicologie pharaonique: Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, 1956.

después. Estos laudes, llegaron a Europa mucho antes de las cruzadas por medio de los tránsitos entre Grecia y Egipto que a su vez tenía relaciones importantes con Anatolia y Mesopotamia. No debemos tampoco dejar fuera del panorama a los nómadas y viajeros de orígenes diversos que vivieron en la región. Empero todo este tránsito, no alcanzó el laúd, naturalmente, la extensión que muy posteriormente -a través de las conquistas árabes- adquirió; y, antes de la llegada del Imperio Árabe a Europa, sobra mencionar que al ser Grecia conquistada por el Imperio Romano y éste último tomarle como modelo en tantas cosas, los laudes comenzaron a extenderse junto con el resto de la cultura helénica hacia otros lugares del Imperio Romano.

Anatolia

A pesar de ser una de las regiones más importantes de la antigüedad por su estratégica ubicación geográfica, sobre la cual muchas grandes civilizaciones pasaron, la historia de sus nativos, aún tomando en cuenta que son mencionados en textos bíblicos, es poco conocida. Afortunadamente, un aventurero explorador francés, Charles Texier, que estaba buscando ruinas de una ciudad celta llamada Tivium, accidentalmente descubrió a los Hititas en los alrededores de Ankara, Turquía. Se encontró a sí mismo en las puertas de una ciudad con un bajo relieve de un guerrero barbado tallado en ellas y reconoció la escritura de un idioma desconocido, catalogándola a falta de una mejor explicación, como Jeroglífica.

A los Hititas se les encuentra en la Biblia y fueron pasados por alto debido a que no se tenía noción de la magnitud de su imperio, se les pensaba solamente como una pequeña tribu caananita hasta que en 1876 el investigador Inglés Archibald Henry Syce en una conferencia ante la Sociedad Bíblica de Arqueología londinense, sostuvo que los Hititas no fueron una tribu cualquiera sino los habitantes de un Imperio poderoso y amplio del cercano Oriente. A principios del Siglo XX, el arqueólogo Alemán Hugo Winckler comienza a excavar el lugar que a Charles Texier había impresionado tanto casi un siglo atrás, comienza a encontrar tablas llenas de escritura y reconoce el idioma como Acadio, que era el lenguaje diplomático del segundo milenio A.C. y encuentra nada más y nada menos que un tratado entre Hattusili, rey de los Hititas y el faraón Ramses II, así comienza la sospecha -correcta- de que están excavando la antigua capital que posteriormente descubrirán e identificarán como Hattusa, pero aún así, se encontraron muchas tabletas en un idioma desconocido e ininteligible que se asumió, era el de los Hititas y que el investigador checo Bedřich Hrozný descifrará una década más tarde apoyado en la impopular hipótesis del investigador noruego J.A. Knudtzon de que el Hitita es un lenguaje Indo-Europeo, que difiere de aquellos existentes en la región durante la edad de bronce. Una vez vencida la barrera del lenguaje, comienza el estudio de

esta civilización, suceso que a lo largo del siglo XX cambiará nuestras ideas acerca de Anatolia y por supuesto, de su música y el grado de complejidad que ésta adquirió.

Sus habitantes tenían diversos orígenes étnicos como por ejemplo indo-europeo, luwita y hurrio¹⁶ entre muchos otros. se llamaban a sí mismos "Habitantes de la tierra de Hatti" de la que eran ya naturales y que por motivos de conveniencia histórica han sido llamados Hititas. Fueron una civilización compleja y bien establecida con lenguaje propio, desarrollos arquitectónicos y de ingeniería. A través del sistema de escritura cuneiforme dejaron registros escritos y abundantes de su historia, es decir, no solamente escribían relatos o mitos de creación, sino que llevaban un registro histórico de su civilización, su forma de gobierno y comercio. Afortunadamente para nosotros, también dejaron registro escrito de sus instrumentos musicales, pero, debido a la falta de correspondencia física entre los nombres y los instrumentos en sí, éstos han sido casi imposibles de reconocer y catalogar con precisión salvo por algunos de ellos, de los cuales se han encontrado fragmentos, representaciones visuales, escultóricas o referencias directas hechas en textos dedicados particularmente a ceremonias religiosas¹⁷.

Los Hititas, mantuvieron relaciones belicosas con Asiria y se aliaron en ellas con Egipto, fueron posteriormente conquistados por los Persas donde también la sisma de instrumentos antiguos similares a la guitarra es extensa. Notemos que hubo un profuso intercambio entre los Hititas, Asirios, Egipcios, Persas y demás brillantes habitantes de las cercanías de Asia menor, sea un intercambio comercial y voluntario por agrado mutuo o uno belicoso y terrible: existió y fue abundante. Entonces no es de ninguna manera absurdo considerar a la génesis de laudes que se dio en esta región y en estas culturas como la precursora de muchos de nuestros cordófonos modernos, aquí también se desarrollaron en considerable cantidad las arpas y los salterios, ha llegado a ser tan grande el redescubrimiento de estas civilizaciones que incluso el origen de las famosas Kithara y lira griegas es actualmente sospechoso de ser mesopotámico y no nativo de Grecia. Por supuesto, debemos entender a Grecia no como la región que hoy ocupa tan saludablemente en los mapas geográficos, los antiguos límites de los imperios y civilizaciones no eran tan precisos ni tan intransitivos. Grecia mantuvo una fuerte y estrecha relación de admiración y educación con Egipto

¹⁶ Los Hurrios, tenían nociones musicales mucho más complejas y antiguas de lo que se sospechaba antes del siglo XX, como se puede leer en: West, M. L., *The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts*, Music & Letters, Vol. 75, No. 2 (May, 1994), pp. 161-179, Published by: Oxford University Press, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/737674>

¹⁷ Machabey, A., "La Musique des Hittites", *Revue de Musicologie*, T. 23, Rapports et Communications. Société Franç (1944), pp. 1-11, Published by: Société Française de Musicologie, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/926595>

y Egipto hasta donde se sabe, la mantuvo con los Hititas que a su vez se relacionaron con las culturas provenientes de mesopotamia.

CONCLUSIONES

El Imperio Egipcio a pesar de las invasiones Asirías, Persas y de compartir su poder con Alejandro Magno, había logrado de alguna forma mantener su estabilidad y cierta independencia, aunque finalmente, al igual que el Imperio Persa, cayó para nunca resurgir ante el Imperio Romano, que estableció su capital oriental en Constantinopla, el actual Estambul donde por sencilla ubicación geográfica era obvio que existiera una relación natural con las previas civilizaciones de Anatolia y Asia Menor entre ellas, el Imperio Hitita que también peleó con Asirios, bandidos marítimos que habían invadido Chipre y que cayó finalmente ante Persia. De los Hititas data uno de los ejemplos más polémicos que defiende el origen antiguo de la guitarra y que tuvo una relación comercial considerable con Egipto. Debido a la extensión que alcanzó el Imperio Romano, es deducible que las costumbres culturales de las civilizaciones conquistadas -que de por sí pudieran haber encontrado su camino a Grecia previamente- se hayan entremezclado aún más y considerando los constantes viajes de las mismas, hayan llevado consigo sus instrumentos musicales. Los músicos de las cortes, por supuesto acompañaron a los diplomáticos cuando era requerida su presencia en los eventos y reuniones pertinentes, así que seguramente hubo intercambios de conocimiento musical entre ellos y los nativos de los lugares a donde iban.

Ahora bien, aclaro que el laúd árabe, llegado y extendido viralmente en Europa durante las cruzadas, era ya un instrumento con mucho mayor desarrollo estructural en comparación a las características bastante más rudimentarias de estos hallazgos antiguos a los que me estoy refiriendo. De ninguna manera quiero dar la idea de que me estoy refiriendo al instrumento que hoy entendemos por laúd en Occidente, ni a los actuales laudes tradicionales de Medio Oriente. Bien podrían futuros descubrimientos cambiar nuestra perspectiva del mundo antiguo y la complejidad de sus instrumentos musicales, ya que verdaderamente dentro de un lapso de tan sólo 50 años, han cambiado diametralmente las nociones que teníamos sobre muchas civilizaciones de la antigüedad en todo el mundo, podría volver a ocurrir y sería entonces que se abriría una nueva discusión.

Entonces, ¿Qué hace una reseña de estos antiguos laudes en una investigación acerca de la guitarra? Pues bien, dentro de estos instrumentos, encontramos algunos cuyas características físicas sostienen

mayores similitudes con la guitarra que con el laúd árabe del que proviene el occidental y que superan por mucho las similitudes que sostiene con la khitara o la lira, sobre todo refiriéndonos a lo que concebimos como instrumentos provenientes de Grecia de los cuales se puede poner en duda su procedencia nativa, como el de la khitara, que como ya mencioné, se ha atribuido a los Sumerios. Ya que he establecido una razonable argumentación de su origen, procedo a remarcar algunos casos que han causado revuelo entre los investigadores que defienden la antigüedad de la guitarra y que cuando son referidos, fallan en proveer datos exactos y fuentes precisas.

Sobre el caso del laúd del cantante Har-Mosě.

Echaremos un vistazo a este caso en particular debido a la dificultad de localizarle en manuales especializados sobre la historia de la guitarra con fechas y fuentes claras, los cuales a pesar de ser abundantes, están llenos de errores históricos. Considero que será de utilidad para muchos colegas interesados en la historia antigua del origen de la guitarra. Me refiero al bien documentado caso de un importante hallazgo arqueológico, el laúd encontrado en *Las Excavaciones del Museo en Tebas*¹⁸, que tomaron lugar en 1935-1936 llevadas a cabo por Ambrose Lansing y William C. Hayes en la tumba de Sen-Mūt¹⁹, laureado arquitecto y considerado, según se cree, el hombre más importante de Egipto en su época, miembro de la corte y confidente de la reina Hat-Sheptsū quien reinó Egipto como Faraón por derecho propio de los años 1473-1478 A.C. Los hallazgos de dicha tumba fueron importantes para la historia de la música: dos instrumentos en excelente estado de conservación, un pandero²⁰ a la entrada sellada de una de las cámaras mortuorias dedicada a los padres del arquitecto y en otra sección de la tumba de Sen Mūt, junto a uno de los ataúdes encontrados, de color blanco y manufactura sencilla, cuya inscripción leía en letras rojas "Har-Mosě, El Cantante" fue encontrado un laúd, que se dedujo perteneció a Har-Mosě debido a su ubicación y a la congruencia con la profesión de músico que se leía en la inscripción del ataúd. El

¹⁸ Lansing, Ambrose, and Hayes, William C., "The Museum's Excavations at Thebes", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 32, No. 1, Part 2: The Egyptian Expedition 1935-1936 (Jan., 1937), pp. 4-39, Published by: The Metropolitan Museum of Art, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3255341>

¹⁹ "Sections Of A Mummy The Histology Of Har-Mosě", *The British Medical Journal*, Vol. 2, No. 4068, (Dec. 24, 1938), p. 1325, Published by: BMJ Publishing Group, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20301829>

²⁰ "The tambourine, a rectangular wooden frame with incurved sides and ends, completely covered by a single large piece of tightly stretched rawhide, is the only original example hitherto found of this type which is however, like the lute, well known from New Kingdom paintings / El pandero, un marco de madera rectangular de lados cóncavos, completamente cubierto por una sola pieza grande de cuero crudo, es el único ejemplar original de su tipo encontrado hasta el momento, mismo que de cualquier manera es, como el laúd, bien conocido de las pinturas del Nuevo Reino". Op., Cit., Lansing, Ambrose & Hayes, William C., p. 13

suyo no fue un entierro suntuoso, ni lo era su ataúd. Queda claro que a pesar de haber sido probablemente el músico personal de Sen-Mūt y de haber trabajado para la realeza y sus mandatarios, no gozaba de un título monárquico ni de elevada posición social ya que su entierro era bastante sencillo y sus aditamentos austeros. El laúd a su lado, por otra parte, es el único encontrado físicamente que data de tan remotas fechas y a pesar del paso del tiempo, solamente tiene una resquebrajadura sobre el parche de piel que cubre su tapa superior debido a la falta de humedad, están también ausentes, las tres cuerdas de las que estuvo compuesto aunque en la cabeza del instrumento se aprecia una sección de las mismas que sobrevivieron al paso del tiempo, están hechas de tripa y atadas a nudos de lino en sus extremos con propósitos funcionales para la correcta afinación, cumpliendo el rol de lo que vendrían siendo el clavijero y las maquinarias posteriores. La caja esta hecha de madera y se la ve bastante bastante más plana que la de otra clase de laúdes provenientes de Asia, lo que también la ha relacionado con la historia de la guitarra debido a esta peculiaridad, la tapa armónica es de piel, puede observarse claramente un diapasón largo cuyas cuerdas requerían de ser pulsadas con un plectro mismo que fue hallado aún atado al instrumento -al parecer era común que se les atara para evitar su pérdida- y además, en excelente estado por medio de una cuerda de color²¹.

Sobre el caso del dibujo del Barón Dominique Vivant Denon



Ésta imagen puede ser encontrada en libros y artículos dedicados supuestamente a la historia antigua de la guitarra, muchos de ellos faltos de seriedad, otros afirmando especialización y sin embargo, fallando casi por completo en hacer referencia precisa al autor de la misma o al documento donde puede ser encontrada, posiblemente porque éstos textos no se hallan fácilmente en español.

Por lo tanto, después de una búsqueda escrupulosa la he incluido aquí para futuras referencias. Fue dibujada por el Barón Dominique Vivant Denon²² mientras se encontraba en Tebas y se le puede hallar en su libro "*Voyage dans la haute et basse Egypte*" publicado en 1802 junto con un extenso catálogo de imágenes también dibujadas por él y cuyo trabajo total al respecto de dicha expedición fue publicado entre 1809 y 1813 D.C.

²¹ Scott, Nora E., "The Lute of the Singer Har-Mosë", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 5 (Jan., 1944), pp. 159-163, Published by: The Metropolitan Museum of Art, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3257123>

²² Daniels, Margaret H., "M. Le Baron Vivant Denon", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 20, No. 11 (Nov., 1925), pp. 264-268, Published by: The Metropolitan Museum of Art, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3254385>

Él viajó durante 1798 D.C. junto a Napoleón Bonaparte en su campaña militar a Egipto, e investigó dicha región por la que sentía una profunda admiración. Fue cercano a Luis XV y tuvo varios roles importantes dentro de Francia. Se le ha considerado incluso como el primer investigador serio de Egipto lo que le ha ganado la fama de haber iniciado la egiptología. La imagen, encontrada en una de las tumbas de Tebas, data de entre los años 1700 -1200 años A.C. Y es consistente con las fechas dadas al laúd de Har-Mosë por lo tanto no echa por tierra el argumento de que fue un instrumento importado de Mesopotamia a Egipto e indiscutiblemente tenía formas atípicas. Son notables, las similitudes entre éste laúd y la guitarra. Destacados son la caja plana, la silueta, las bocas de la tapa superior y por supuesto la cabeza recta del instrumento.

A Dominique Vivant Denon, se le reconoce ampliamente por haber mantenido una extraordinaria exactitud de lo que retrataba en sus dibujos, dándonos algo de paz ya que es poco probable que haya tratado de agregar o alterar elementos del bajo relieve aquí retratado.

La "guitarra" Hitita en la excavación de Alacahöyük Çorum



Museo de Civilizaciones
Anatolias de Ankara, Turquía.

En este bajo relieve podemos ver representado un instrumento musical, que se ha asumido es un laúd y se parece mucho a la guitarra. Fue encontrado en la región de Alacahöyük Çorum, zona de excavación dirigida por el Prof. Dr. Aykut Çınaroğlu desde los 80's hasta el presente pero que fue descubierto en la primera mitad del siglo XX. Por decreto gubernamental se han hecho excavaciones sistemáticas en varias regiones turcas de la antigua Anatolia para investigar a esta civilización.

En cuanto a este instrumento se ha discutido bastante sobre su relación con el laúd porque se ha abierto la discusión de si era un instrumento de cuerda punteada o frotada debido el objeto cercano a la mano derecha del músico que lo sostiene y precisamente debido a la postura de su mano derecha la hipótesis más ampliamente aceptada es la de que se trataba de un instrumento, efectivamente, de cuerda punteada, además ésta no sería una característica ajena a los laúdes de la época, tomemos el ejemplo del laúd egipcio de Har-Mosë, donde se encontraba el plectro atado a una cuerda y también podemos referirnos a la similitud de ésta imagen con otras representaciones visuales de laudistas antiguos en Egipto cuyos laudes tenían una cuerda a la que iba atada el plectro y que era retratada. Nótese que al igual que en el caso del laúd de Har Mosë, la caja de resonancia tiene estos pequeños agujeros que en el caso del egipcio cumplían la función de proyectar el sonido como lo hace hoy la boca de la guitarra, también sin olvidar que existen

guitarras construidas a finales del siglo XX y que se construyen aún, cuyas bocas están situadas en lugares atípicos y muchas veces tienen más de una, sus diseños están basados en una supuesta mayor eficiencia de la física del sonido del instrumento y son sin lugar a dudas consideradas guitarras. En éstos casos contemporáneos, me adentraré más adelante. El laúd de esta imagen data del año 1500 A.C. aproximadamente y aunque se ha encontrado un vasto archivo escrito que perteneció a esta civilización, donde es claro que la música cumplía roles sagrados, contrario a lo que pasaba en Egipto, donde la música hacía presencia natural y continua en todos los aspectos de la vida cotidiana y religiosa, en los Hititas, se le ha encontrado retratada solamente en eventos religiosos importantes²³. Se asume que debió cumplir roles sagrados. Y ya que no se ha encontrado un instrumento más allá de los registros escritos que irónicamente son bien amplios e incluyen descripciones y nombres de instrumentos musicales de los cuales no se han logrado averiguar sus equivalentes debido a la ausencia física de los instrumentos y al relativamente reciente descubrimiento de esta civilización²⁴. Contamos en cambio con abundantes y variadas representaciones pictóricas, esculturales o de bajo relieves donde aparecen músicos y sus instrumentos, algunos de ellos muy extravagantes²⁵. No hay manera de saber si de hecho se trataba de una guitarra antigua solamente basados en su representación o en los fragmentos de laúdes hallados ya que a pesar de ser consistentes los unos con los otros, no tenemos certeza de sus materiales, afinación, nombre y demás peculiaridades, por todo lo anterior, se le ha considerado sencillamente como un tipo de laúd apoyando esta hipótesis con esculturas de laudes de brazo corto que han sido halladas en las regiones circundantes y que se han relacionado con los Hititas²⁶. La guitarra moderna pertenece a la misma familia y podemos afirmar que si, este laúd es extremadamente similar a una guitarra con sus lados convexos, brazo, trastes, caja de resonancia y cabeza recta, pero a pesar de la emoción que suscita un hallazgo como éste, debemos remarcar que

²³ Op., Cit., Machabey, A., pp. 1-11.

²⁴ “The first excavations in Alacahöyük discovered by W.G Hamilton were held by Th. Makridi Bey on behalf of İstanbul Archeology Museum in 1907. The systematic excavations were initiated by Dr. Hamit Koşay and Prof. R.O. Arık in 1935 on behalf of Turkish Historical Society. It was continued by H. Koşay after 1936, then by H.Koşay – M. Akok and then continued by M.Akok until 1983. The excavations were stopped in 1983 and initiated again by Prof. Dr. Aykut Çınaroğlu in 1996 / Las primeras excavaciones en Alacahöyük descubierta por W.G. Hamilton fueron llevadas a cabo por Th.Makridi Bey en representación del Museo de Arqueología de Estambul en 1907. Las excavaciones sistemáticas fueron iniciadas por el Dr. Hamit Koşay y el Prof. R.O. Arık en 1935 por parte de la Sociedad Histórica Turca. Fueron continuadas por H. Koşay en 1936, luego por H. Koşay y M. Akok, y después por M. Akok hasta 1983. Las excavaciones se detuvieron en 1983 y se reiniciaron una vez más por el Prof. Dr. Aykut Çınaroğlu en 1996.”, *THE SCIENTIFIC EXCAVATIONS IN ÇORUM* <<http://www.corumkulturturizm.gov.tr/EN/belge/2-28552/the-scientific-excavations-in-corum.html>>

²⁵ Para observar los tambores gigantes Hititas y otros instrumentos exóticos: Op., Cit., Duchesne-Guillemin.

²⁶ Op., Cit., Machabey, A., pp. 1-11 y también de Stainer, John, *The Music of the Bible, with Some Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types*, Review by: Kathleen Schlesinger, *The Musical Times*, Vol. 55, No. 856 (Jun. 1, 1914), pp. 375-379, Published by: Musical Times Publications Ltd., Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/906927>

sin contar con el instrumento, sus materiales, dimensiones, etc., vaya ni siquiera contamos con su nombre preciso para lograr ponerlo en contexto con los abundantes textos hallados en escritura cuneiforme. No hay mucho que pueda hacerse para declararlo como el laúd antiguo que comenzó a parecerse desde hace miles de años a la guitarra moderna y del cual se desarrolló indiscutiblemente. Sin embargo, es certera la relación comercial que Egipto mantuvo con los habitantes de Anatolia y también son notables las similitudes entre el laúd de Har-Mosë y éste hallazgo valioso que debemos considerar como una posibilidad en el desarrollo de la guitarra, si es que en algún momento futuro pudiese encontrarse más información sobre el mismo, quizás podríamos aclarar sus misteriosas características y de paso las de esta compleja civilización antigua, cuya historia también se ha visto envuelta en el misterio, los Hititas, antiguos habitantes de lo que hoy en día es la parte asiática de Turquía, donde existen instrumentos tradicionales, que si bien no corresponden físicamente a la guitarra, tienen similitudes con ella que van más allá de las formas, como lo son ciertas similitudes de ejecución. Son instrumentos donde pareciera que se detuvo el tiempo, por una parte se ven tradicionalmente orientales y por otra suenan muy familiares, quizás demasiado, como es el caso del Divan Saz y Tanbur, tocados con un plectro, de forma punteada, pero también rasgueada e intercalando ambas técnicas de ataque. Recomiendo fuertemente las grabaciones realizadas por el musicólogo turco Talip Özkan²⁷ para notar las similitudes del Saz²⁸ y el Tanbur con la ejecución guitarrística.

Finalmente, Turquía se vuelve parte fundamental del imperio Romano y sostiene a Constantinopla, en el actual Estambul que aún hoy conecta Europa y Asia. Y ciertamente a través de ella, estos laudes llegaron aunque sea a una parte de Europa mucho antes de la conquista árabe y las cruzadas.

ORÍGENES DE LA PALABRA GUITARRA Y LOS PROBLEMAS DE IDENTIFICACIÓN MEDIEVALES

Haré algunas aclaraciones sobre la palabra <guitarra> sin caer en el absurdo argumento de que la guitarra proviene de la kithara griega y romana sencillamente porque los nombres son similares.

Hemos escuchado ya en repetidas ocasiones y por mucho tiempo, la teoría de que el nombre '*guitarra*' proviene del griego Κιθάρα, pero quiero hacer notar algunas cosas, primeramente que la

²⁷ *Turquie, L'art vivant de Talip Özkan*, 1993, Ocora Radio France y "*Archives de la Musique Turque (2)*", 1995, Ocora Radio France.

²⁸ *Saz* es un término persa que más allá de referirse al término *música* se refiere a la acción de hacer música, de tocar.



Bajo relieve de basalto, 700 A.C., Bailarines y músicos tocando la lira y el doble aulos, Museo al aire libre, Karatepe, Turquía.

pronunciación exacta de ésta palabra en griego, no corresponde a la que le damos comúnmente en español "θ" es el equivalente en español a "th" y no se omitía, en griego, la sonoridad resultante de la "h" intermedia, si había diferencia entre "t" y "th". Aún así, hay similitudes sonoras, así que en segundo lugar, kithara no es la única palabra propuesta para el origen de "guitarra", también tenemos por ejemplo, que la lengua propia de los Hititas el Nesite²⁹, era de origen indo-europeo, por lo tanto estaba relacionado con el sánscrito, latín y griego y en los textos recuperados de dicha civilización hay una referencia a un instrumento, que se piensa es un laúd, en un sumerograma leído GIŠŠÀ.A.TAR, que en lengua Hitita se tradujo GIŠTIBULA. "GIŠ" significa madera y se refiere al material del que está construido el instrumento³⁰ y "TAR" palabra de origen persa, que significa "cuerda" y es una terminación común en los nombres de muchos laudes orientales: Tar, Do-tar, Se-tar, Char-

Tar, Si-Tar y un largo etcétera. La palabra "TAR" teniendo origen persa tuvo contacto con el acadio, que como ya establecí, era el idioma diplomático de Mesopotamia durante la Edad de Bronce, que fue conquistada por los Persas, así que es una hipótesis consistente. No sabemos, si este haya sido el nombre del laúd que vimos un poco antes en el bajo relieve de Alacahöyük Çorum, pero definitivamente sería una extraordinaria correspondencia con la forma del instrumento y la palabra guitarra. Por cierto el instrumento más mencionado entre estos archivos es uno llamado GIŠ dINANNA 'instrumento de la diosa Ishtar' al que se le ha identificado nada más y nada menos que como una lira o kithara cuyo equivalente pre-Hitita es denominado "zinar" y del cual hay dos tamaños, el grande -leído del sumerograma "GIŠ dINANNA.GAL" en nesite "ḫunzinar"- y otro, más pequeño que el primero, -leído del sumerograma "GIŠ dINANNA.TUR" y en nesite "ippizinar"-. Parece ser, que la lira y la kithara, no dieron paso a la evolución de la guitarra, sino que ya existían laudes con similitud a ella y más bien convivían entre sí.

Existe una última hipótesis, la menos corroborada, que la palabra guitarra, se deriva de dos palabras en sánscrito, 'guitá' y 'tar' o de la conjunción de 'sangit' y 'tar'. En Ghandara, al noroeste de la India, - región influenciada por la civilización griega- encontramos laudes de brazo corto en

²⁹ Bryce, Trevor, "The Last Days of Hattusa: The Mysterious Collapse of the Hittite Empire", 02/08/2013 *Archaeology Odyssey*, January/February 2005, pp. 32-41, 51.

³⁰ Bachmann, Werner and Dinçol, Belkis, *Anatolia*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, Web. 6 Aug. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00840>>.

representaciones de bajo relieves y estatuillas³¹ que tienen tres o cuatro cuerdas, cuerpo oval, un puente frontal donde se ataban las cuerdas, clavijas laterales y se tocaban con un plectro. Quizás con la confirmación del origen indo-europeo de los Hititas y su lengua, podríamos encontrar alguna validez en ésta teoría.

Vale la pena mencionar que el laúd de origen persa barbat³², parece tener relación con los laudes que se extendieron a China y Japón³³, así como también con el laúd árabe originario directo del laúd occidental. Y al respecto de éstas últimas menciones que he realizado acerca de los laudes del lejano Oriente, tendría que llevar a cabo una seria investigación histórica de la ruta de la seda y la influencia sobre Mesopotamia de las culturas propias del lejano Oriente en su música y viceversa, misma que me encantará realizar, en otra ocasión.

Entonces, a pesar de que en las versiones más grandes de la kithara, podemos, con ayuda de la imaginación pensar que sostiene alguna similitudes con nuestra guitarra moderna, resulta muy problemática la intención de aseverar dicha evolución considerando que la guitarra tiene un brazo, solamente uno y en el se encuentra el diapasón, pero la kithara tiene dos brazos más y el diapasón se le agregó posteriormente, no desde un inicio, cuando se asimilaba más a una lira y de la cual proviene, además de que la forma de la caja en realidad no coincide en dimensiones y mucho menos en la forma de la parte inferior, la cantidad de cuerdas es distinta, su método tanto práctico como teórico de afinación son muy distintos e incluso está catalogada como un cordófono pero no perteneciente a la familia de los laudes, se le piensa más bien como procedente de la lira y pariente del arpa, ejemplos que se encuentran continuamente en Egipto, Mesopotamia y Anatolia, mucho antes que en Grecia y que convivió con los laudes los cuales he mencionado. Además, subrayo la falta de pruebas arqueológicas, pictóricas o escritas al respecto de esta supuesta radical evolución, si fuese de hecho realista que la guitarra proviniera de la kithara, sería de esperarse, al menos

³¹ Op., Cit., Wachsmann, Klaus, et al.

³² Laúd iraní de origen Persa, Op., Cit., Lawergren, Bo.

³³ De China el Sanxian, Pipa y el Yuequin que comparten algunas características con la guitarra, la afinación es muy similar, las formas son atípicas, sus cabezas son rectas y el diapasón que cuenta con trastes esta sobré la caja prolongado desde el brazo. De Japón el Shamisen, que cobró auge hasta el S. XVII, su origen se discute entre el Sanxian Chino o el Kokyū Japonés. Tiene similitudes fuertes con los antiguos laudes persas de caja cuadrada y parches de piel. Ver:

Thrasher, Alan R, *Sanxian*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45372>.

Lui, Tsun-Yuen, et al., *Pipa*, Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45149>.

Thrasher, Alan R., *Yueqin*, Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46583>.

Montagu, Jeremy, *Shamisen*, The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6135>.

Shamisen, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25576>.

encontrar esto documentado por alguien, en algún lugar, como la forma en que se cambiaron las dimensiones, por qué o para qué. Pasó poco más de un milenio antes de que se comenzara a relacionar a la kithara con la cítola y después con la guitarra.

Hasta ahora la hipótesis de que la guitarra se origina a partir de la kithara ha sido sostenida por la similitud fonética de sus nombres. Es inútil el intento de forzar al pensamiento para imaginar la kithara griega y posteriormente la romana, convertidas en una guitarra. Si es que tenemos suerte y resultan tratar de darle seriedad a su postura los defensores de esta teoría fonética, lo harán vía un instrumento medieval, la cítola, sin embargo la cítola es un instrumento medieval encontrado mucho después y frecuentemente desde los años 1200-1350 D.C.³⁴ en varios países de Europa: Francia, Inglaterra, Alemania, España e Italia, a ésta última se le atribuye su creación y no sería extraño, considerando la importancia de Italia como sede del Imperio Romano, muchos instrumentos pudieron desarrollarse ahí sin perder de vista el vasto contacto e intercambio cultural que sostuvo Roma con el resto de su Imperio.

La cítola, está relacionada cercanamente a la fídula. Y en el entendido de que las fídulas son un grupo de instrumentos de cuerda frotada, semejantes a las posteriores violas renacentistas, a nuestro actual violín y que tienen aún en nuestros días un fuerte auge como instrumento tradicional antiguo en muchas regiones de Europa, mantendré una postura reservada en cuanto a declarar la cítola o la fídula como originadoras de la guitarra. Además, hago notar que precisamente la cítola, cooperó para ocasionar una gran confusión de nombres cuando el organólogo inglés Francis William Galpin le llamó Gittern³⁵, error que a su vez ha provocado una enorme cantidad de fuentes también erróneas basadas en su obra que no han hecho notar hasta años recientes la diferencia entre gittern y cítola. No fue seguramente un error ocasional, ya que en el renacimiento, cobró auge el Cittern al que se le considera una evolución de la cítola y a la cítola comenzó a entenderse más bien para referirse a la *antigua* kithara ya que todos estos instrumentos pertenecían a los "*tiempos antiguos*" de los cuales el espíritu del renacimiento estaba cobrando distancia.

La forma de la cítola, tiene similitudes efectivamente con la kithara, claro está que solamente sería posible dicha similitud si a ésta última se le despojara de sus largos brazos laterales y se quedara en su lugar solamente el de en medio con su diapason. Pero hay varias formas de cítolas, unas se asemejan más a los instrumentos de cuerda frotada con bordes angulares y otros al posterior cittern y a la vihuela. Se tocaba con un plectro, atado a veces a una cuerda y tenía boca, frecuentemente

³⁴ Wright, Laurence, *Citole*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05829>

³⁵ Wright, L., *The Medieval Gittern and Citole: a Case of Mistaken Identity*, GSI, xxx (1977), pp. 8–42

más de una, a veces a los costados, a veces al centro o una al centro y otras pequeñas en los costados, su afinación según describe Johanness Tinctoris era: segunda- cuarta- segunda, tenía cuerdas de metal y era poco popular entre la nobleza. Pero según otras fuentes de la época, las cuerdas eran de tripa de cordero y si gozaba de cierto estatus social. No queda claro si cuando Tinctoris se refería a la cítola como instrumento propio de la gente común se estaba refiriendo a las versiones "viejas" de la cítola o no y en cuanto a la afinación, se piensa que se refería más bien al cittern y el material de las cuerdas está a discusión por la falta de comprobación seria de las fuentes. Hubo mucha confusión entre cítola y cittern incluso en la misma época. Se ha discutido que quizás había varios tipos de cítola y hablaré concretamente de dos, uno "alado" que sería similar a la kithara y sus "alas" la reminiscencia de los otros dos largos brazos propios de la misma y la cítola "hombreada" que, curiosamente, de todos los países mencionados fue en España donde hizo su mayor incursión y donde se mantuvo la tradición más longeva de la misma y se extendió en su versión menos parecida a la kithara, con la parte superior de la caja tallada de donde proviene el término "hombreada" al dar éste tallado, la idea de "hombros" siendo su parte inferior redondeada. Acerca de este tipo particular de cítola, existe la teoría de que provenía de oriente debido a algunos vestigios de instrumentos hallados en Ayrtaam Uzbekistan que datan del siglo I D.C.³⁶

Aunque la cítola gozó de cierto auge en otros países, no duró mucho tiempo y el Cittern a finales del S.XV, tomó su lugar, con mucha fuerza y continuó desarrollándose por varios siglos. Ahora bien, a pesar de que la cítola parece tener forma y argumentación convincentes, hubo un instrumento, griego y romano, que apareció en Europa después de la conquista Persa de Alejandro Magno y mucho antes que la cítola: la Pandura, clasificada actualmente en la organología como laúd y de la cual se distinguen dos tipos, uno con un cuerpo rectangular y con el brazo claramente delimitado de la caja y otro con cuerpo oval cuyo brazo se encuentra incorporado a la caja, tenía menos cuerdas que la kithara o el arpa y la confusión de su nombre es grave, Casiodoro e Isidoro de Sevilla lo describen como un instrumento de aliento propio del dios Pan. Pollux lo asociaba con el Monocordio y Nicómaco de hecho los confundía entre sí. Como podemos ver, durante el medioevo hubo una caótica problemática de denominación musical. La Pandura, esta relacionada con el Tanbur, instrumento que ya mencioné dentro del trabajo del musicólogo Talip Özkan y que es natural de los Balcanes y el Medio Oriente. Existen también la Bandura en Ucrania y la Bandurria

³⁶ “[...] this type, which bears little resemblance to the kithara and must be related to the fiddle, may derive from some oriental necked instrument such as the 1st-century example at Ayrtaam in Uzbekistan / Éste tipo, que mantiene poco parecido con la kithara y debe estar relacionado con la fídula, puede derivar de un instrumento con brazo como el ejemplo del 1er-siglo de Ayrtaam en Uzbekistan.” Op., Cit., Wright, Laurence.

en Oriente, todos éstos relacionados con la Pandura³⁷ y que una vez más comprueban el complicado mestizaje de los instrumentos sospechosos de ser predecesores de la guitarra.

El gittern medieval era también un laúd de brazo corto pero con la caja mucho mas pequeña, la tapa trasera convexa y sin una clara división entre el cuerpo y el brazo. Alrededor de los S. XV y XVI surge la guitarra renacentista, con un cuerpo más grande y parecido a la vihuela que desplaza al gittern, pero claro que no sin antes crear otra gran confusión de nombres, de nuevo en el espíritu renacentista de tomarle distancia al viejo mundo: La palabra guitarra y gittern se utilizaban prácticamente como sinónimos a pesar de que son instrumentos diferentes y sus cuerpos también, gittern denominaba al "*viejo*" instrumento y guitarra al "*nuevo*". Desde el S. XIX al gittern se le ha erróneamente referido con una gran variedad de nombres que le pertenecen a un instrumento muy posterior, la mandora y son sinónimos suyos mandore y mandola. Se le ha llamado gittern incluso a la cítola por la similitud de ésta última con la nueva silueta de vihuela que adquirió la guitarra, creando problemas en investigadores futuros que quisieron saber sobre el pasado. Así que es muy común que existan textos representando gitterns como mandoras y cítolas como gitterns.

Durante los muchos siglos que el Imperio Romano se extendió y se mantuvo en pie, el mundo occidental cambió drásticamente, empezando con la imposición del cristianismo como religión oficial del Estado por Constantino I en el año 313 D.C.

El inmenso poderío que la iglesia alcanzó junto con el Imperio fue tal que repercutió hasta nuestros días. No es de extrañarse que haya existido toda esta confusión, ya que se mezclaron muchas grandes civilizaciones, el imperio romano fue cayendo ante diversas invasiones y se estableció el Imperio Bizantino, surgió el Sacro Imperio Romano-Germánico, sobrevino la conquista árabe y además posteriormente las cruzadas. Todo esto también aportó, dentro del terrible contexto que implican las guerras de conquista para los civiles, grandes intercambios culturales. No podemos perder de vista que todo este desarrollo de instrumentos musicales fue parte un proceso histórico que cambió el mundo occidental para siempre.

³⁷ McKinnon, James W., *Pandoura*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 15, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20802>.
Hrytsa, Sofia, *Bandura*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 15, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01950>.

Acerca de la guitarra en Europa desde el Renacimiento hasta el Siglo XX en América

Quizás la guitarra se haya extendido tanto y haya sobrevivido por tanto tiempo en su carácter endémico, debido a que desde su origen siempre ha servido ambiguamente tanto a las clases altas como a las populares, de todos los momentos históricos de las sociedades donde ha surgido desde que comenzó a ser llamada formalmente guitarra, quizás desde un poco antes como vimos en la divergencia de Tinctoris sobre la cítola, que logró ser resguardada por todos los sectores de la sociedad, alternadamente.

Podemos notar la ambigüedad que rodea a esta familia de instrumentos desde aquellos antiguos cordófonos que pueden ser datados desde el año 1490 A.C.³⁸ hasta nuestros días, pertenecientes a la familia del laúd de la que es parte la guitarra y de los que por deducción es posible que proceda y mantenga estrecha relación. No puede ignorarse que mantiene fuertes similitudes con ellos desde mucho antes de lo que suele ser considerado por los textos que se refieren a su historia, ya que prácticamente inician en su totalidad durante el renacimiento, dejando de lado el medioevo y por supuesto a la antigüedad. Aunque existen algunos emprendedores que han escrito al respecto, la mayoría no dan detalles de sus fuentes y tienen graves errores históricos, por ejemplo sobre las influencias ejercidas en Egipto y Mesopotamia, tanto entre sí como en relación a otros pueblos.

Siendo uno de los instrumentos más populares del mundo es un tanto irónico que su origen se encuentre envuelto en el misterio a este grado, por lo que me adentré a la discusión de su origen previo al S. XVI. Decidiendo ahora, dar solamente algunas nociones generales de cronología y sucesos importantes, pero no para proveer una lista más de su historia, -que bien puede ser consultada en muchas otras fuentes- sino para darle un contexto social, que muchas veces, también falla en ser provisto y se queda angosto en sus concepciones de la fenomenología que ha adquirido la guitarra contemporánea sobre todo durante el S. XX.

Compartiendo los criterios expuestos por diversos teóricos y aprendizaje propio, hablaré de la guitarra no como un único instrumento que ha evolucionado desde uno sólo, sino de una familia y

³⁸ “The lute of the singer Har-Mosë, which dates from about 1490 B.C., is the earliest evidence of the lute in Egypt, earlier than the numerous paintings which show lute players, and the only actual example of its type known. / El laúd del cantante Har-Mosë, que data de alrededor de 1490 A.C., es la más temprana evidencia del laúd en Egipto, más temprana aún que las numerosas pinturas de laudistas, y el único ejemplo de facto conocido de su tipo.” Op., Cit., Scott, Nora E., pp.159-163

un grupo de instrumentos con características similares que en su momento histórico fueron llamados "guitarra"³⁹ o entendida como tal en sus muchas denominaciones intercambiables.

Fue, efectivamente durante el renacimiento que surgió la guitarra como tal, con su nombre y con algunas variaciones en su construcción, algunas tenían la tapa posterior curvada y otras plana, se le relacionaba con la vihuela porque sus formas eran similares y no era extraño que se intercambiaran sus nombres que como ya he establecido, ocurrió con mucha frecuencia. Tinctoris en 1487 refiere que la afinación del gittern (guitarra) era la siguiente cuarta-tercera mayor-cuarta que ya es una afinación familiar a la guitarra moderna, que podemos reconocer pertenece a la afinación tradicional de la guitarra de cuatro órdenes y al laúd contemporáneo también de cuatro órdenes. Esta guitarra de cuatro órdenes, era a su vez llamada "*da sette corde*" (de siete cuerdas) ya que tenía el primer orden sencillo⁴⁰, tuvo un gran auge en Francia, y también se extendió en Italia, pero más discretamente en Inglaterra. Floreció entre los siglos XVI y XVII, se escribió mucha música para ella, tanto de solista como de acompañante⁴¹.

En el siglo XV en Italia surgieron instrumentos parecidos a la guitarra, uno de cinco órdenes que se afinaba cuarta-cuarto-tercera mayor-cuarta. También estaba en uso la vihuela, viola y viola da mano refiriéndose a otros instrumentos similares de cuatro, seis y siete órdenes. La guitarra de cinco órdenes y la vihuela se confunden a tal grado que es difícil distinguirlas y esta guitarra se volverá el instrumento dominante durante varios siglos, ya que en el S.XVII, al decaer la de cuatro órdenes y la vihuela, ésta se mantuvo. En España se le recibió tan bien que comenzó a llamársele "guitarra española" pero obviamente hubo grandes compositores y ejecutantes italianos, alemanes, austriacos, franceses e Ingleses ⁴² además de españoles.

Durante el siglo XVI se instaura el virreinato en México y comienzan a llegar, junto con los colonizadores, sus instrumentos, que encontraron suelo fértil para su música, misma que utilizaron para evangelizar a los nativos y que seguramente, antes de instaurar las iglesias con sus complejos y enormes órganos tubulares, los misioneros llevaron consigo más bien instrumentos de acompañamiento, con capacidades armónicas y melódicas más prácticos, como la guitarra, que

³⁹ “Premisa básica en este trabajo es considerar a la guitarra no como un instrumento de características fijas, inmutables, sino como un ser dinámico que se transforma siempre. Y cambia tanto que ha producido instrumentos que parecen distintos, cada uno con su propio nombre y vida propia, pero todos, cabalmente guitarra.” Cruz Soto, Eloy, *La Casa de los Once Muertos: Historia y Repertorio de la Guitarra*, 1993, UNAM, 1ª Edición p. 11

⁴⁰ Ibid., p. 29

⁴¹ Si se desea consultar detalles del repertorio recomiendo: Op., Cit., Turnbull, Harvey et al., y también Op.,Cit., Cruz Soto.

⁴² Op., Cit., Azpiázú, pp. 17-24

como podemos observar en el vasto éxito que tuvo la iglesia extendiendo la religión católica en México, claramente llegaron las guitarras con ellos a lo largo y ancho del territorio nacional. Están profundamente arraigadas a la cultura mexicana y su música tradicional es testigo de la variedad de "guitarras" que llegaron de España con diferentes tamaños, cuerpos de tapas planas y también convexas, como la del guitarrón que continúa en uso actualmente. Se volvieron nativas cobrando su propio desarrollo e iniciaron lo que ahora es una tradición aquí, ya no solamente en Europa, y la guitarra comenzó a crear su propia historia en América. Su elaboración artesanal es una tradición famosa en todo el mundo en regiones como Paracho Michoacán que se volvió un pueblo de lauderos y donde muchos de ellos han adquirido altos grados de especialización y técnica, hoy en día existen excelentes lauderos como el maestro Agustín Enríquez y Arnulfo Rubio, ambos nativos de Paracho cuyas guitarras son reconocidas en todo el mundo por su extraordinaria calidad de manufactura y sonoridad. Aquí, en México, hay actualmente una gran variedad de instrumentos de cuerda reconocidos, sin ningún cuestionamiento bajo el nombre guitarra y también vihuelas que se ocupan todos los días, en prácticamente todos los géneros de música popular y tradicional que se desarrollaron.

En el siglo XVII, ya en el Barroco ocurren varias cosas importantes, se establece la afinación de la guitarra como A-D-G-B-E ⁴³, se extiende un sistema de alfabetización de los acordes, donde las letras representan un acorde en particular pero que no es el cifrado "moderno" que se utiliza por ejemplo en el jazz al que también se le conoce como cifrado americano. Hay evidencia de difusión de libros dedicados a la técnica para aprender a tocar rasgueado y punteado aunque no se estandariza la técnica que se desarrollará posteriormente. En México durante el S. XVIII se encuentran manuales de guitarra barroca en circulación como bien lo prueba el Códice Sáldivar N°4 ⁴⁴ donde circulan las particularidades aquí descritas de la escritura y técnica propias de la guitarra barroca. La quinta cuerda, característica ya bien establecida de la guitarra también da mayores rangos sonoros para desarrollar la polifonía de la época. Se sabe que los Reyes Carlos II de Inglaterra y Luis XIV de Francia eran entusiastas de la guitarra ⁴⁵. Luis XIV estudió guitarra con el afamado guitarrista italiano Francesco Corbetta y él mismo en Gran Bretaña estuvo a cargo de la

⁴³ Amat, Juan Carlos, *Guitarra Española*, Biblioteca Nacional, Madrid, impreso en Girona entre 1761 and 1766.

⁴⁴ Santiago de Murcia, 1732.

⁴⁵ "La calidad de su música y su asociación con los más sobresalientes compositores, hacen que la guitarra española sea aceptada en ambientes tan refinados como las cortes de Luis XIV de Francia y Carlos II de Inglaterra." Op., Cit., Cruz Soto, p. 37

enseñanza de la familia real, incluso dedicó un libro de música para guitarra a Carlos II⁴⁶. De ésta época hay que mencionar también a Gaspar Sanz y Roberto de Visée que fueron insignes en sus labores guitarrísticas y difusoras durante el barroco, cabe mencionar que Visée fue alumno de Corbetta.

El laúd en el norte de Europa mantuvo su estatus sobre la guitarra pero en España ganó terreno sobre la vihuela, en parte se le atribuye al elevado costo de ésta última y también no debemos perder de vista que los términos se utilizaban tan indiscriminadamente que llegaron a parecer sinónimos. Es importante no dejar de mencionar que a Vicente Espinel -laureado guitarrista de la época- se le atribuyó la "creación" de la quinta cuerda de la guitarra, obviamente un error, dado que ésta ya existía, pero de alguna forma ha llegado a volverse un mito de tal envergadura que aún hoy abundan los estudiantes de guitarra faltos de labor investigadora que lo toman por verdad y aún peor, difunden éste grave error.

Durante el S. XVIII la guitarra cobró importancia como instrumento de acompañamiento vocal particularmente en Francia, donde comenzó a ser necesario utilizar un fraseo común a los instrumentos de teclado⁴⁷ que los guitarristas conocemos como "quebrado" que no es igual a un arpeggio, es una técnica de mano derecha donde las cuerdas no se pulsan al mismo tiempo, se puntean rápidamente, y el bordón, característico del barroco, formaba también parte de este estilo. El abandono gradual de la tablatura comenzó a dejar claro que la guitarra se estaba convirtiendo en un instrumento más serio, aceptado y practicado por los académicos, también, en éste siglo comenzó a cambiar físicamente para lo que en el siglo XIX sería, la guitarra de seis cuerdas simples. En Marsella y Nápoles durante 1785 ya a finales del S. XVIII se comenzaron a construir específicamente guitarras de seis cuerdas simples y este nuevo diseño comenzó a extenderse por toda Europa, empezó a perder sus similitudes con el laúd, incluso se desarrolló la maquinaria y las clavijas de madera comenzaron a caer en desuso, los materiales de sus trastes cambiaron de tripa a marfil, ébano y metal, se dejó de utilizar el rosetón de la boca, el puente se elevó y comenzaron a atarse las cuerdas en una parte específicamente dedicada a eso incrustada en el puente, el brazo se volvió más angosto, la tapa posterior plana se estandarizó, las proporciones del instrumento permitieron que el 12º traste quedara entre la conjunción del cuerpo y el brazo, se introdujo el diapason que se incrustaba en el brazo elevado sobre el cuerpo unos 2mm, prolongándose sobre la caja y hasta la boca, la cabeza se volvió rectangular y dio paso a muchos tallados distintos en los

⁴⁶ “*La Guitarre Royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne*”, París, 1671.

⁴⁷ Op., Cit., Turnbull, Harvey, et al.

cuales hacían gala de la maestría de su manufactura los constructores. En general toda la decoración lujosa desapareció aunque no completamente y hubo por supuesto algunas guitarras ornamentadas de aquellos que podían pagarlas o querían que así fuesen sus instrumentos, nunca ha sido poco común mandar a hacer una guitarra personalizada. La construcción interna también cambió y los abanicos en la parte baja de la tapa armónica se desarrollaron en Cádiz por José Pagés y Josef Benedit y también se comenzó el sistema de varillaje cruzado debajo de la boca, hubo importantes constructores como René François Lacôte y Jean-Nicolas Grobert de París y Louis Panormo que estuvo activo en Londres y en cuyos diseños se basó posteriormente Antonio Torres Jurado a finales del S.XIX para desarrollar aún más al instrumento en lo que se ha vuelto un estándar de construcción que continúa con sus respectivas mejoras y modificaciones hasta el S. XX.

En cuanto a la técnica, los manuales sugerían utilizar la mano derecha "tirando" más que "apoyando" pero ambas técnicas subsisten y se utilizan, en general el "tirando" es más común y el "apoyando" se utiliza en situaciones específicas, no como regla general. Apoyar el meñique sobre la caja era ya considerada una práctica que impedía matizar correctamente y restaba agilidad a los demás dedos. Los trabajos de Fernando Fernandiere, Federico Moretti, Antonio Ballesteros, Fernando Sor y Dionisio Aguado publicados a finales del S. XVIII y principios del S.XIX son testimonios de este proceso de la posterior estandarización de la técnica guitarrística.

Hubo varias grandes figuras y virtuosos de la guitarra en el romanticismo que escribieron para ella: Luigi Bocherini, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Guiseppe Anelli, Johann Kaspar Mertz, Napoleón Coste y Catharina Josepha Pelzer tan sólo por mencionar a algunos de ellos. Es bien sabido que Paganini escribió y aprendió a tocar la guitarra, Héctor Berlioz remarcó correctamente que "es casi imposible escribir para la guitarra sin ser ejecutante del instrumento" en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* op.10 (1843). En efecto la abrumadora mayoría de los escritos para guitarra han sido hechos por grandes virtuosos del instrumento, incluso en nuestros días, comúnmente sus grandes ejecutantes son también sus grandes compositores. Esto ha permitido que la guitarra desarrolle un repertorio paralelo al considerado normalmente propio de la música académica siendo aceptada dentro de ella -aunque no fue un proceso sencillo- lo que le ha otorgado ciertas libertades que de otra manera no hubieran sido posibles.

A finales del S. XIX Francisco Tárrega fue uno de los más importantes difusores de la técnica guitarrística e hizo algunas aportaciones que continúan hasta hoy, como utilizar la guitarra más grande propuesta por Torres -la cual aunque al principio estuvo confinada a España se estandarizó en lo que hoy es la guitarra clásica- y colocarla sobre el muslo izquierdo, postura que se adquirió

desde entonces y continúa en la actualidad. Ahora muchas de las aportaciones del S.XIX forman parte de lo que entendemos como la técnica contemporánea de la guitarra clásica, y aunque si fue un sistematizador exitoso de la técnica no fue Tárrega, ciertamente, su creador. Andrés Segovia y Emilio Pujol, continuaron la tradición transcriptor de Tárrega, durante el siglo XX., se transcribieron principalmente obras para laúd y vihuela aunque también hubo varias obras originales para piano e instrumentos de cuerda frotada. Andrés Segovia, a lo largo de su vida se dedicó a transformar la guitarra en un instrumento de concierto internacionalmente respetado y a proporcionarle estatus. Si bien no lo hizo sólo, si fue su trabajo muy importante y por lo que puede decirse de la música para guitarra del S.XX, ciertamente él y sus precursores, lo lograron.

En 1833, llega de Europa a Estados Unidos Christopher F. Martin quien se establece primero en Nueva York y después en Pensilvania, estudió laudería en Viena con Johann Georg Stauffer, un laudero bien logrado que experimentaba con sus diseños, en el S. XIX desarrolló una guitarra de doble brazo llamada *Doppelgitarre*. C.F. Martin desarrolla en América la guitarra acústica de cuerdas de acero, conocida como "*Dreadnought flat-top guitar*" cuyas cuerdas se atan a una serie de prendedores similares en su forma a un alfiler pero mucho más anchos que se insertan en el puente para fijarlas, debido a la tensión de las cuerdas de acero, éstas guitarras tienen una red mucho más compleja de varillaje interno que la guitarra clásica o que la de tapa arqueada, generalmente se conocen con términos descriptivos como "varillaje en X" ó "varillaje en abanico". Sobre esta guitarra de tapa plana se basarán las posteriores guitarras de cuerdas de acero que fueron adoptadas principalmente por los esclavos Africanos liberados. De los estratos marginados de la sociedad Estadounidense surgirán en el sur el gospel y el blues, y en el oeste debido a la influencia Española en México y a la pérdida de territorio que sobrevino a finales del S.XIX se extienden las guitarras basadas en los diseños de Torres comunes a los vaqueros y de cuerdas de tripa.

A principios del S. XX Orville Gibson comienza la construcción de guitarras de madera con la tapa armónica arqueada y cuerdas de acero, en inglés "*archtop steel stringed guitar*" y funda la Gibson Guitar Company. Para 1930 Rickenbacker desarrolla el "*sartén para freír*", "*the frying pan*" uno de los primeros intentos patentados de guitarra eléctrica, hecha de aluminio y que se toca colocada de forma horizontal sobre el regazo de su ejecutante, de ahí su nombre "*lap-steel guitar*", ésta guitarra se toca con una pieza de vidrio, en aquel entonces era generalmente una botella que se sostenía con la mano o un cuello de botella donde se insertaba el dedo, surge así la primera denominación de éste

aditamento que también significa una manera de tocar, una técnica, el "*bottleneck*"⁴⁸, éste, se desliza sobre el diapasón en lo que vendría siendo el equivalente a "pisar" las cuerdas pero éstas son presionadas contra el diapasón creando así su peculiar sonoridad. Esta clase de instrumentos desarrollan una nueva aplicación de fraseo, típica de la guitarra eléctrica, el "*slide*" literalmente traducido "*deslizarse*" haciendo referencia a la sonoridad resultante de deslizar continuamente el " *cuello de botella*" de tal forma que para llegar de una nota a otra es necesario pasar por todas las intermedias, y debido a que la guitarra es cromática, este manera de tocar es un paseo cromático que va de un lugar a otro. En el lenguaje de la guitarra y otros instrumentos de cuerda este recurso es denominado *glissando* y se realiza deslizando los dedos sobre las cuerdas presionadas contra el diapasón, sin utilizar un aditamento externo, no era un recurso muy popular, desde el S. XIX aparece moderadamente pero en el S.XX cambian los recursos guitarrísticos y es ahora parte natural del lenguaje contemporáneo de la guitarra clásica y eléctrica tanto con *slide* como sin el.

Lester Polfus desarrollará la guitarra eléctrica aún más, con su famoso Les Paul "Log" da los primeros pasos hacia el cuerpo sólido de la guitarra eléctrica que se estaba convirtiendo en una necesidad⁴⁹ y su cuerpo se transformará finalmente en uno totalmente sólido con Leo Fender y su Telecaster de 1948. De la guitarra eléctrica harán uso el Jazz y el Rock n Roll y la llevarán -sobre todo el último- a sus últimas consecuencias técnicas y sonoras, los músicos de rock desde los años 50's del siglo XX comenzaron a ser la testificación de la juventud que se oponía a los sistemas bélicos y gubernamentales, cuestionaron estándares sociales, para los años 60's había todo un movimiento intelectual y estudiantil que retaba los convencionalismos de la sociedad establecida declarando abiertamente una profunda ruptura con los valores de antaño y la guitarra eléctrica estuvo presente en toda éste proceso social al que estuvo ligado la música de rock y jazz. Guitarristas eléctricos como, Bob Dylan, Joe Pass, Jimmy Page, Eric Clapton, B.B. King, Albert King, Jeff Beck, Frank Zappa, Ritchie Blackmore, Jimmy Hendrix, David Gilmour, Edward Van Halen, Steve Stevens, Ritchie Zambora, Tony Iommi, Pat Metheney, Bo Diddley, Chuck Berry, Carl

⁴⁸ Actualmente se producen específicamente aditamentos llamados "*slides*" tanto de vidrio como de metal para tocar de este modo y que están pensados de una forma más ergonómica y segura para el guitarrista. Un buen ejemplo sonoro de las aplicaciones del *slide*, puede encontrarse en la excelente interpretación del legendario guitarrista Sir Jimmy Page dentro de la grabación "*When the Levee Breaks*", última canción del álbum *Led Zeppelin IV* del año 1971 y parte de la extraordinaria discografía de la banda británica de rock Led Zeppelin.

⁴⁹ "The body of an acoustic guitar is intentionally flexible so it can produce sound. However this also makes it respond to the sound field around it -a high enough sound level will make the body vibrate. If there is a pickup on the guitar this vibration is detected and fed to the amplifier which further amplifies the sound and outputs it to a speaker. The speaker then causes the body to vibrate at a higher amplitude and the loop is repeated. The result is the familiar screech of acoustic Feedback / El cuerpo de una guitarra acústica es intencionalmente flexible para que pueda producir sonido. De cualquier manera esto también la hace responder al campo sonoro de su alrededor -un nivel suficientemente elevado de sonido hará que vibre su cuerpo- Si hay una bobina en la guitarra ésta vibración será detectada y alimentada al amplificador el cual la amplificará aún más y tendrá salida en una bocina. La bocina entonces causará que vibre el cuerpo a una amplitud más elevada y éste circuito se repetirá. El resultado es el chillido familiar de la sobre alimentación acústica." French, Mark Richard, *Engineering the Guitar: Theory and Practice*, 2008, Springer-Verlag New York Inc., p. 4-5.

Perkins, Steve Lukather, Randy Rhoads, Glenn Tipton, Mark Knopfler, Yngwie Malmsteen, Nuno Bettencourt, Steve Vai, Brian May, Angus Young, Robert Fripp, Adrian Belew, Stevie Ray Vaughan, Robert Johnson, John Petrucci, John McLaughlin, George Benson, Albert Lee, Little Richard y Gary Moore entre muchos, pero muchos otros, cambiaron el lenguaje de la guitarra, adquirieron un importante nivel de especialización, al grado de que incluso muchos de los guitarristas clásicos además de que tenemos una profunda admiración por ellos, no somos capaces de ejecutar su obra con facilidad, entonces no podemos hablar de que esté falta de complejidad sonora, técnica, repertorio, ejecutantes o seriedad. Los que se especializan en ella, lo hacen de la misma forma dedicada y entregada que el resto de nosotros, finalmente somos todos guitarristas.

A la guitarra clásica también se le hicieron muchos cambios en durante el siglo XX, por motivos prácticos, se buscaba que cumpliera con las exigencias musicales específicas de los estilos como el folk, el flamenco y los ya mencionados jazz, blues y rock & roll.

El Siglo XX y la Identidad Cultural de la Guitarra

Ya en el siglo XX ocurre una gran surgimiento de excelentes guitarristas y compositores serios del instrumento, que no son exclusivamente ejecutantes del instrumento, su repertorio deja de ser "ligero" y se transforma en uno vanguardista, complejo, unido a la música folklórica, el jazz y la música popular. Se comienzan a adoptar técnicas propias de ideófonos que no son nuevas en la música tradicional de los laudes orientales⁵⁰ y que tiene adeptos como Roland Dyens y Leo Brouwer de quienes son algunas de las piezas que analizaré más adelante, también se adoptan maneras de distorsionar el sonido con objetos ajenos al instrumento en lo que se conoce como guitarra preparada o formas atípicas de atacar las cuerdas⁵¹, se adoptaron otras características de fraseo que eran parte del lenguaje común de las guitarras de cuerdas de acero tanto acústicas como eléctricas desde principios de siglo, el *slide*, *bend* y hasta la imitación de las funciones de la *whammy bar* o *tremolo bar*⁵² utilizando las clavijas de la clásica para producir un efecto similar.

⁵⁰ De nuevo me refiero la labor de las grabaciones musicológicas de Talip Özkan al Divan Saz y el Tanbur en: *Turquie, L'art vivant de Talip Özkan*, 1993, Ocora Radio France y *Archives de la Musique Turque (2)*, 1995, Ocora Radio France.

⁵¹ Un ejemplo de éstas técnicas puede ser escuchado en la grabación *The Prince's Toys: Koshkin Plays Koshkin*, Soundset Recordings, 1998.

⁵² Palanca integrada al funcionamiento del puente en algunas guitarras eléctricas la cual hala para enlongar o acortar las cuerdas para afectar su longitud y por lo tanto sus alturas.

Los guitarristas populares de finales del siglo XVI⁵³ mantuvieron su amplio repertorio por medio de la tradición oral. Tocaban principalmente rasgueado, lo que aún se estila en la música popular para guitarra, sobre todo en la tradicional y debido a que siempre tuvo un marcado uso como instrumento de acompañamiento por lo accesible de su costo y facilidad de transporte, contrario al de otros instrumentos armónico-melódicos como el órgano, el laúd, la vihuela o el piano adquirió una gran popularidad y extensión.

Fue hasta los años 1596⁵⁴ y 1630⁵⁵ cuando se sabe con veracidad que se comenzó a utilizar una especie de cifrado y una forma de tablatura⁵⁶ propia del laúd. Y no fue sino hasta el siglo XVIII en 1763⁵⁷ cuando comenzó a utilizarse el aún vigente sistema de tablatura y pentagrama contiguos y el cifrado alfabético, que no ha caído completamente en desuso, se sigue utilizando aunque ahora no es el mismo que vemos en los manuales de tablaturas para instrumentos de cuerda antiguos. Desde el siglo XX con la aparición del Jazz en la escena musical el que se ha extendido y está vigente en la actualidad es el *cifrado americano*.

El lenguaje escrito es un punto intermedio, que se ha mantenido hasta hoy y que da testimonio del drástico tránsito del instrumento entre las clases sociales privilegiadas y todas las demás, como la primordial manera de difundir por escrito la música para guitarra y guitarra eléctrica ya sea música de concierto, popular o tradicional.

En la escena de la guitarra clásica, han sido totalmente sustituidos la tablatura y el cifrado, por el pentagrama con su correspondiente notación musical. En la música popular aunque hay una marcada predilección por el cifrado y la tablatura, al grado de que en la mayoría de los casos - dentro de este contexto- se utiliza para aprender y enseñar el instrumento prescindiendo

⁵³ La primer referencia conocida de la guitarra bajo éste nombre, la encontraremos en el *Ars Música* de Juan Gil de Zamora, a pesar de que no se sabe la fecha exacta en que fue escrito, si es bien sabido que data de mediados siglo XIII o principios del XIV entre los años 1265 y 1304 aproximadamente. Juan Gil de Zamora, *Ars Musica*, 2009, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca 1ª Edición, p. 68

⁵⁴ “Existía un sistema especial para escribir ésta música, llamado *alfabeto*, que simplificaba al extremo la lectura de la música rasgueada.” Op., Cit., Cruz Soto, p.36

⁵⁵ “En 1630 Giovanni Paolo Foscarini publica el *Primo Secondo e Terzo Libro* de música para guitarra española. Aquí Foscarini da un paso importante en la historia de la guitarra; las piezas no son sólo una sucesión de acordes sino que combinan el estilo rasgueado con el '*nuevo*' estilo punteado, escrito en tablatura de laúd en pentagrama. Adquirida esta escritura y esta técnica, la guitarra española se pone al nivel de los demás instrumentos *cultos*.” Ibid., p.37

⁵⁶ “Desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, toda la música para guitarra se escribió en tablatura, un sistema de representación musical que difiere grandemente de la notación musical común. La tablatura de guitarra es una representación gráfica de las cuerdas y trastes del instrumento, con indicaciones rítmicas generales, que permiten leer cualquier música solamente en instrumentos del tipo de la guitarra (aunque en los siglos XV y XVI también había tipos especiales de tablatura para otros instrumentos).” Ibid., p.41

⁵⁷ “En 1763 Michel Corrette sacó a luz en París *Les dons d'Apollon*, donde la música se da en tablatura (a pentágramas contiguos) y en notación musical (con una rudimentaria indicación de la duración relativa de las notas) en clave de sol. La guitarra se convirtió así, y así permanece, en un instrumento transpositor a la octava inferior.” Ibid., p. 41

completamente del pentagrama, se estila colocar ambos métodos de escritura en las versiones impresas, debido también a la casi absoluta falta de precisión de la tablatura para marcar los valores rítmicos, y también no debemos olvidar que muchos de los guitarristas en la escena de la música popular actual, tienen formación académica, sobre todo aquellos que son partícipes de las formas más complejas de los estilos musicales populares, que han evolucionado mucho y prefieren la partitura como método de escritura. De ahí que en las ediciones impresas actuales aparezcan frecuentemente ambas opciones de lectura. Por supuesto que, además de la fenomenología recién mencionada también existe la transferencia de técnica, conocimiento y repertorio a través de la tradición oral en la guitarra estando totalmente exenta de sistemas de lectura (tablatura, partitura y cifrado) y funcionando más bien por impresiones emotivas y capacidades auditivas por los músicos "líricos" que en la mayoría de los casos se dedican a la música típica de la región donde habitan.

Todas las dicotomías, que conforman la historia de la música como fuente de inspiración y origen divino estudiada y llevada a cabo por dioses o grandes sabios místicos⁵⁸, están escritas en la historia de la guitarra, que ha sido considerada, un instrumento digno de reyes⁵⁹ pero también uno absolutamente vulgar y ordinario⁶⁰ y la situación no ha cambiado, la ha mantenido con vida y de manera peculiar. Independientemente del momento histórico, la guitarra siempre tuvo adeptos aristocráticos en mayor o menor medida y viceversa. Hoy en día, contrario al pasado, se le considera uno de los instrumentos más difíciles de aprender y aún más con la complejidad del arte al que ha llegado a través del desarrollo de la academia de la guitarra por sus grandes intérpretes, y

⁵⁸ “Según la mitología antigua, el origen de los instrumentos de cuerdas punteadas se remontaría a la lira, cuya invención atribuyen los egipcios a Thot Trismegiste, los griegos a Hermes y los Hebreos a Jubal.” Op., Cit., Azpiazu, p. 9

“Los instrumentos mismos estaban considerados como de origen divino. Así Hermes había inventado la lira tendiendo siete cuerdas de tripa de oveja son unos tallos de caña y fijando el conjunto a un caparazón de tortuga.” Ibid., p.12

“Sin Embargo debemos manifestarnos de acuerdo con la verdad hebrea que confirma a Yubal como el inventor de la música en primer término.” Zamora, Juan Gil, *Ars Música*, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 1ª Edición, 2009, p. 23

⁵⁹ “La calidad de su música y su asociación con los más sobresalientes compositores, hacen que la guitarra española sea aceptada en ambientes tan refinados como las cortes de Luis XIV de Francia y Carlos II de Inglaterra.” Op. Cit. Cruz Soto, p. 37

⁶⁰ “España: la vihuela y los vihuelistas. La vihuela fue por excelencia el instrumento de la aristocracia española, cosa completamente comprensible supuestos su elevado coste y su complejidad musical. El pueblo adoptó la guitarra de cuatro cuerdas.” Op., Cit., Azpiazu, pp. 19-20

“El diarista inglés Samuel Pepys oyó tocar *muy admirablemente* al mismo Corbetta en Londres y se inquietó de que *alguien se tomará tantos trabajos para tocar un instrumento tan malo*. Constantin Huygens escribió en una carta a mediados del siglo: *Gaultier me dijo que habiendo tocado por dos horas en el Gabinete del Rey en Madrid con su excelente laúd, los Grandes de España le dijeron que era una pena que no tocara la guitarra; Gaultier se sintió tentado a romperles el laúd en la cabeza*. Sebastián de Covarrubias menciona a la Guitarra en su *Tesoro* de 1611, sólo para denostarla, llamándola: *cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra*. Vicente espinel, cuya asociación con la guitarra es casi mítica (se dice que el "inventó" la quinta cuerda de la guitarra, lo cual es evidentemente falso), pone a la guitarra en un contexto popular, cuando retrata en su *Marcos de Obregón* de 1618, en manos de un mocito barbero, que la tocaba *no tanto para mostrar que lo sabía, como para rascarse con el movimiento de las muñecas de las manos, que tenía llenas de una sarna perruna*.” Op. Cit., Cruz, Soto, Eloy., pp. 37-38.

a pesar de ello, sigue siendo uno de los más extendidos y encontrado en muchos de los hogares de todo el mundo. Casi en todas las familias mexicanas, por ejemplo, existe alguien que sepa al menos unas cuantas "pisadas" sobre ella y es capaz de entonar una melodía popular haciéndose acompañar de ella. Así cómo siempre tuvo adeptos aristocráticos a pesar de que se le diera un contexto popular, sigue siendo hoy en día un instrumento al cual aunque sólo algunos privilegiados iniciados pueden acceder con suficiente dominio para ser admirado en su capacidad sonora y técnica como solista, pero al cual todos tienen acceso y pueden gozar de él independientemente del grado de maestría que tengan sobre el mismo o de su condición social.

En este sentido, es invaluable e incomparable su habilidad de transitar libremente entre los sectores de la sociedad de todas las épocas y este tránsito ha quedado impreso con mucha claridad en su repertorio. Pareciera contener en su propia condición un espíritu de aceptación, me evoca cierto humanismo que muchas veces ha ocasionado la extensión viral de ideologías, religiones y costumbres por su naturaleza incluyente.

Por todo lo anterior, he trazado un panorama de la historia de la guitarra no únicamente desde el medioevo o el renacimiento hasta la fecha. Guitarras ha habido muchas y el término no solamente comprende a un instrumento de formas específicas, sino a uno también con ciertas condiciones sociales. Podría debatirse acerca de los materiales utilizados en los antiguos laudes o los de la guitarra eléctrica y hasta qué punto esto las condiciona a ser validados como tales, pero la guitarra, como lo prueba la historia ha debido ganarse su lugar en la academia a través de la validación que han realizado sus grandes intérpretes, definitivamente debe considerarse la importancia del desarrollo de la guitarra eléctrica que en unos de 60 años ha alcanzado un alto grado de complejidad en su propio lenguaje musical, mismo que se ha ido unificando con el de la guitarra clásica salvo por las cosas que le son imposibles a uno u otro instrumento por las características de sus funcionamientos, finalmente uno es un instrumento eléctrico y el otro no. A pesar de eso, sus afinaciones son idénticas, su número de cuerdas, su escritura, mucho de su fraseo, su origen fue común y actualmente los guitarristas transitamos de una a otra, no es de extrañarse que sus lenguajes se estén fusionado poco a poco.

Si en verdad entendemos a la guitarra como un conjunto de instrumentos y no como uno sólo, la división entre aquello que se admite tradicionalmente en una sala de concierto o en una arena de concierto, es más bien una diferencia imaginaria, una necedad arcaica y tradicionalista que debe de ser erradicada en pro de la evolución del lenguaje musical, de nuestro instrumento y de nuestras academias. Ya en muchos conservatorios alrededor del mundo, se estudia comúnmente la guitarra

eléctrica aplicada al jazz, en México solamente se puede estudiar con formalidad académica en una institución a pesar de que no es el jazz quien más ha explotado la capacidad de la guitarra en general, acústica o eléctrica. Si es admisible estudiar instrumentos antiguos y presentarlos en salas de concierto mientras se estudia una licenciatura en guitarra y no propiamente en música antigua, es una incongruencia que no nos hayamos dado a la tarea de explorar el potencial completo de nuestro instrumento contemporáneo de una manera más formal, sería enriquecedor para todos nosotros como guitarristas, precisamente entender a la guitarra como un conjunto de instrumentos y no como uno sólo, no como el que se admite en la academia cuya aceptación además, es muy reciente y se vio envuelta en el mismo prejuicio hace menos de 100 años, fue en 1961 que por ejemplo en Londres se le admitió como instrumento a ser estudiado dentro de la universidad, lo que siempre ha dejado a los músicos en un terreno tortuoso ante la sociedad de todos los tiempos. Por una parte la norma y la teoría y por otra la "lírica" y la praxis "vulgar", que sigue estando escrita a lo largo y ancho de su historia, de todo su repertorio y situación social. El lenguaje de la guitarra clásica contemporánea, sobre todo el de la segunda mitad del siglo XX y el de inicios del actual siglo XXI, comparte el mismo espíritu de experimentación sonora de la guitarra eléctrica, ninguna de las dos está falta de complejidad ni técnica y han sido ampliamente validadas por sus ejecutantes. Debemos cambiar nuestra manera de concebir globalmente la música, ya que después del siglo XX y con sus tan radicales cambios, ya no nos queda otra opción.

Johann Kaspar Mertz

Le Gondolier

A pesar de poseer una estructura armónica muy conservadora para la actualidad, en su época, las composiciones de Mertz y su sonoridad atípica⁶¹ fueron una gran novedad sobre todo para el repertorio guitarrístico. Ciertamente, Mertz ofrece una sonoridad mucho más rica y también una estructura armónica más compleja, con recursos menos familiares a la guitarra en comparación por ejemplo a las composiciones de Mauro Giuliani, que si bien son de alta dificultad técnica, y fueron también en su momento un reto novedoso, mantenían una postura mucho más conservadora, más inclinada hacia el clasicismo. El repertorio no era escrito por compositores de formación académica, serios, sino en su mayoría por los mismos guitarristas o entusiastas de la guitarra quienes se esforzaban en escribir para ella y por lo tanto frecuentemente se quedaba corto en comparación con el resto del repertorio romántico. Empero, en el caso de Mertz y M. Giuliani, ambos guitarristas bien logrados, dentro del círculo del instrumento, sus composiciones eran muy apreciadas y consideradas de alto nivel, incluso el día de hoy son piezas que técnicamente requieren dominio del instrumento y más allá de los métodos de estudio desarrollados por Giuliani, aún vigentes hoy y dedicados específicamente a la iniciación en el instrumento, de ninguna forma es su repertorio recomendable para iniciarse en las labores guitarrísticas como primer contacto. Por supuesto si conectamos el repertorio guitarrístico romántico con el orquestal o el pianístico, se queda armónica, conceptual y estructuralmente corto, ni hablar del repertorio escrito por los grandes compositores de la época, sencillamente no hay punto de comparación. Si bien estos fueron los claros inicios de un repertorio mejor logrado para el instrumento y con nuevas propuestas sonoras, definitivamente estaba en un momento de gestación, experimentación y expansión. Fue precisamente durante el romanticismo que la guitarra cobró auge, en gran parte porque los solistas se volvieron una figura muy importante y muchos de ellos desplegaban capacidades técnicas que impresionaban a las audiencias también -gracias a la ópera italiana- ya más extensas y generalmente acostumbradas a ver la guitarra como un instrumento menor, de acompañamiento y poco serio. Los guitarristas modernos, independientemente de si nos place o no el repertorio de ésta época, le debemos mucho a los precursores románticos en cuanto a la difusión y expansión del instrumento como uno serio y que más adelante se convertiría en el objeto de los afectos de compositores que no necesariamente son guitarristas y han realizado obras de mucho más alto nivel estructural, armónico y conceptual, han hecho propuestas sonoras novedosas y continuarán haciéndolo, también hay que decirlo, hay ya

⁶¹ Atribuida muchas veces a la continua exposición de la música para piano la cual tuvo una época de esplendor durante el romanticismo y que era continuamente ejecutada por Josephine Plentin, su esposa, quien fue una pianista de buen nivel y conocida entre sus amigos y colegas.

compositores, que frecuentemente son guitarristas muy bien logrados como veremos más adelante en los casos de Brouwer, Dyens y Oliva. Sin dejar pasar por alto, que de los tres Leo Brouwer es considerado el más serio por la amplia mayoría de los especialistas, en cuanto a Dyens hay muchas opiniones divididas entre sí y respecto a Julio César Oliva, consideremos que su obra no ha tenido el alcance ni la extensión de la que han gozado los otros dos compositores mencionados, es un excelente concertista, alabado y también cuestionado severamente por muchos en su rol de compositor.

Nota biográfica⁶²

Johann Kaspar Mertz

Fue uno de los principales guitarristas virtuosos y compositores de mediados del siglo XIX. Nació bajo el nombre Casparus Josephus Mertz dentro de una familia pobre el 17 de Agosto de 1806 en Presburgo, Hungría (actualmente Brarislava, capital de la República Eslovaca). Empezó a tocar la guitarra y la flauta en su juventud, y fue alentado a dar clases de música a temprana edad. El primer registro de su actividad como artista de concierto data de 1834 cuando Mertz se presentó en un concierto en Presburgo organizado por Johann Nepomuk Hummel, él mismo nativo de esa ciudad. Mertz dejó su ciudad natal en 1849 para establecerse en Viena. Hizo su aparición en un concierto en el Holfburgtheater de Viena en noviembre de 1849 bajo el patronaje de la Emperatriz Carolina Augusta. El éxito de su concierto introdujo a Mertz con la elite social y artística Vienesa. Testigos de sus tempranos triunfos Vieneses, la música para guitarra de Mertz fue publicada por primera vez durante el mismo periodo por la prestigiosa casa editora Haslinger de Viena. Mertz se embarcó en una gira de conciertos en 1942 presentándose en Austria Polonia y Rusia. Durante 1842 en Dresden conoció a la pianista Josephine Plantin quien también estaba de gira como concertista. Se casaron el 14 de Diciembre de ese año en Praga. La pareja regresó a Viena donde ambos eran maestros activos, compositores y artistas de concierto, frecuentemente presentándose a dueto con sus propias composiciones para guitarra y piano.

Entre los estudiantes de Mertz de la época estaba Johann Dubez (1828-1891) y a juzgar por la extensión de los trabajos de Dubez, poseía una extraordinaria habilidad como guitarrista así como una clara afinidad por la música de su maestro.

A Mertz le diagnosticaron neuralgia en 1846, para lo cual le recetaron estriknina. Sin ser familiar con la droga, Josephine le dispuso la prescripción entera en una sola dosis y previsiblemente la

⁶² Op. 8 N° 1-8, *Ausgewählte Melodien für die, Gitarre, Übertragen von J. K. Mertz*, Vol. I Editado por Brian Torosian, Ed. DGA, www.DigitalGuitarArchive.com

salud del guitarrista se debilitó. Después de casi 18 meses de convalecencia Mertz recuperó su salud y reasumió su carrera como concertista en Febrero de 1848. el compositor fue aparentemente capaz de continuar preparando material para publicar durante su enfermedad. En 1846 y 1847 Haslinger publicó los primeros 19 Hefte de sus Bardenklänge, Op.13, el Schule für die Gitarre, Opern-Revue, Op.8, Nos. 10-19 y VI Ländler, Op. 12.

El aristócrata ruso Nikolai Petrovich Makaroff (1810-1890) conoció a Mertz por primera vez en Viena durante 1851. Makaroff dio la siguiente descripción de la apariencia del compositor en sus memorias:

“Mertz era un hombre alto, de alrededor de 50 años, ni gordo ni delgado, muy modesto, sin una sola pista de pretensión ó de grandeza sobre sí mismo.”

Y agregó posteriormente:

“Lo que más me conmovió acerca de él, fue su destacada modestia. No parecía estar consciente de la maravillosa calidad de la música que componía o del alcance de su propio talento”.

Josephine Mertz, recordaba que durante una de sus giras de concierto en 1855, un oficial de aduana sospechaba que Mertz vendía artículos musicales, porque estaba viajando con dos guitarras y varios juegos de cuerdas. Mertz le explicó al oficial que había desarrollado un nuevo método en el que tocaba las cuerdas con las uñas de los dedos y que estas proveían un tono superior pero que también ocasionaban que se deterioraran rápidamente las cuerdas. Tomado literalmente, este reporte provee evidencia de que Mertz durante este tiempo prefería utilizar las uñas, un tópico que era debatido entre los guitarristas a lo largo del siglo XIX. En cuanto a la necesidad de dos guitarras. Es probable que una fuera una guitarra terciada para duetos con piano y que la otra fuera una de 10 cuerdas para la música de solista.

Mertz y su esposa participaron en varios conciertos en Salzburgo durante el verano de 1855. A uno de estos conciertos asistió el Rey Ludwig de Bavaria quien según se sabe quedó impresionado con la guitarra de 10 cuerdas de Mertz. Sufriendo de enfermedades cardíacas y salud frágil en general, Mertz murió el 14 de Octubre de 1856 en Bruselas y organizado por Nikolai Makaroff, Mertz fue póstumamente recompensado con el primer lugar por su *Concertino*, de acuerdo a Josephine Mertz, este fue el último trabajo del compositor. El premio de 800 francos fue enviado a Josephine Mertz, quién se mantuvo en Viena hasta el día de su muerte el 5 de Agosto de 1903 a la edad de 84 años.

Nociones interpretativas

Antes que nada es importante familiarizarse con el romanticismo, para lo cual sugiero consultar a Enrico Fubini, Albert Beguin y a Nicolai Petrovich Makaroff para tener una idea del contexto social de la época entre los guitarristas, uno histórico y uno teórico sobre todo en cuando a los planteamientos de la elevación de la música a nivel de arte mayor y la declaración del subjetivismo del arte que ocurrió paralelamente al nacimiento del psicoanálisis y que tuvo un fuerte impacto en las corrientes posteriores gestaciones de la revolución individualista que significó el romanticismo. Quizás para entenderlo un poco más a fondo sea necesario empezar por la obra de Edmund Burke y cobrar consciencia de que nuestra actualidad, y nuestro sentido individual del gusto y por ende ser capaces de hacer uso de nuestro propio criterio con libertad, como hoy, es muy distante a lo que solía ser la norma común. Hay que comprender también algo de literatura de la época cuyo exponente por excelencia es Johann Wolfgang Von Goethe. Al haber existido tan afluente intercambio entre literatura, música, dramaturgia y obras plásticas no debe pasar desapercibido el altísimo impacto que todos estos colegas tuvieron entre sí y por lo tanto podrán, en su conjunto, darnos un panorama no sólo estético, sino emocional de la obra a ejecutar. Una vez entendido el mundo donde surgieron éstas piezas, es necesario saber algo de la vida del autor. Según Makaroff, guitarrista, amigo cercano y admirador de Johann Kaspar Mertz, era un hombre bastante sencillo y poco pretencioso, que tocaba muy bien pero al que le tenía cierta reticencia en su manera de tocar por lo que el llamaba "los defectos de la escuela alemana de la guitarra" y de la cual no era adepto debido a un claro pero no abiertamente declarado disgusto generalizado por Alemania del que padecía, aclaro que Mertz no era Alemán sino Húngaro y que Makaroff era un fanático de sus composiciones mucho más de lo que fue de su ejecución, se encargó de publicar algo de su obra y editar sus manuscritos. Hubo muchos grandes guitarristas alrededor de Mertz a lo largo de su vida, Carcassi, A. O. Sighra Kamberger, Zani de Ferranti, L. Schulz, Chibra, Regondi, Napoleon Coste, Paul Ladijenski, J. N. Bobrowics, J. Bayer, J. Küffner, P. Pettoletti, Carulli, Legnani, Sor, Aguado, Schtoll, Huerta y muchos más, mencionarlos a todos seguramente requeriría un estudio profundo y amplio, así que me remito a mencionar tan sólo a algunos muy destacados. Una vez entendido el contexto de la época, podemos pasar a aproximarnos a la pieza desde un punto de vista interpretativo que sea meramente personal. El análisis formal de la pieza es una obligación del ejecutante para lograr entenderla, comprender las frases y por lo tanto la forma de tocarlas, de ejercer un discurso con tal o cual modulación tímbrica. Insto fuertemente a tomar con mucho cuidado la intensidad de las dinámicas de ésta pieza, tener una noción clara del fraseo, de cómo van

a ser abordadas a todas estas indicaciones: "*lusingando*", "*loco*", "*dolce*", "*dolcissimo*". Sugiero verdaderamente realizar un planteamiento emocional del discurso y como bibliografía para realizar dicho menester propongo consultar los trabajos de Stanislavski acerca de la interpretación. Habrá que considerar también lo que puede nuestro instrumento producir, hay guitarras con más o menos volumen así como hay guitarristas con más o menos fuerza en su manera de tocar, entonces, habrá que establecer los límites del instrumento y del instrumentista. Para lograr la velocidad requerida no queda más que la metódica práctica de estudio dedicado y una digitación eficiente, lo que significa tratar de permanecer fiel a la tímbrica buscada.

Una digitación eficiente es aquella que nos llevará con facilidad a la siguiente posición y la precedente no impedirá dicha labor, serán un entretrejado de posiciones coherentes con excentricidades permitidas siempre y cuando no vayan en contra de los criterios de la época. Durante el romanticismo, como lo sabemos, el solista cobra una gran importancia y el despliegue de sus capacidades técnicas es fundamental en su ejecución, muchas veces los editores le solicitaban a los compositores que simplificaran sus obras para guitarra para volverlas menos difíciles, hecho que los desanimó a publicar muchos de sus manuscritos originales como fue el caso de J. K. Mertz⁶³.

La historia de la guitarra, es una de validación a través del complejo nivel de ejecución que adquirió. Dicha fenomenología se repite con su contemporánea, la guitarra eléctrica, pareciera que es parte innata de su naturaleza, igualmente creció dentro de un contexto popular, común, adquirió muchísimos adeptos al tal grado que la inmensa mayoría de la música no académica del siglo XX y el XXI sería inconcebible sin ella y la misma, ha llegado a adquirir representantes importantes cuyos aportes han sido significativos. La guitarra clásica contemporánea ha adquirido en gran medida lenguaje característico de la guitarra eléctrica. Ésta también fue gradualmente llevada más lejos por representantes cada vez más desarrollados y especializados que han creado a su alrededor toda una técnica con características particulares quienes además demuestran muy ampliamente un tremendo virtuosismo.

El contexto en el que se desarrolla la guitarra romántica es uno altamente competitivo, lleno de concursos y ejecutantes muy comprometidos y preocupados por el desarrollo del instrumento. Lo lograron, la guitarra fue legitimada, aceptada como un instrumento serio en las salas de concierto y la academia hasta el día de hoy. No hay que dejarse engañar por la aparente simplicidad tonal del

⁶³ Claudio Arrau nos dice lo siguiente específicamente refiriéndose a la interpretación romántica: "[...] technical difficulty has in itself an expressive value./ [...] La dificultad técnica contiene en sí misma un valor expresivo." Horowitz, Joseph, *Arrau on Music and Performance*, 1999, Dover, 1ª Edición, p. 121

presentado en los compases al inicio de la pieza (*sol-fa#-mi*), es por ello que no la he considerado una introducción sino una presentación del tema que se desarrolla ahora aquí. De nuevo, encontramos los elementos melódicos antepuestos a los demás, cohesivamente con *a* de *A*, contiene un pedal de Tónica, que más adelante, en el *dolcissimo*, al llevarse a cabo la inflexión hacia el relativo mayor, se tornará de Dominante; después del puente para retornar a *mi* menor desde la inflexión y preparar la siguiente sección, re-aparece el pedal, el recurso de la escala descendente pero mucho mas amplia, de una octava, y surgen los acordes de Subdominante además de las novenas, mismas que en la sección *B* serán recurrentes. El calderón marca el final de la parte *A* y se transforma inmediatamente en la indicación "*pesante*" para dirigirse en un muy apropiado carácter a la siguiente sección cuya indicación de tempo es *Allegretto* y de temperamento interpretativo "*lusignano*" (alucinando).

Allegretto: c de B

El carácter ya de por sí dramático de la pieza se torna cada vez más arrebatado. Durante el *Allegretto* que es la primera parte de *B* y el tema *c*. Contiene *glissandos*, y melodía con acompañamiento, una vez más emulando la sonoridad del piano, el recurso del pedal en *mi* es constante a lo largo de la obra, hay acentos atípicos, indicados en el segundo tiempo del compás ternario ahora en 3/8 rememorando tal vez a una mazurka. La indicación "*loco*" da sentido a la

acentuación poco natural del compás ternario que normalmente recae sobre el primer tiempo.

Al utilizarse acordes alternos de Subdominante, como el VI en vez del IV y comenzar a aparecer los acordes alterados, como los de novena, son notables las variedades de color que hay en la pieza que como ya mencioné, son representativas en la obra del compositor.

d de B

Los tresillos, inician el tema con una sección de amplios desplazamientos de registro y posición que van de los primeros tres trastes de la guitarra hacia el octavo, séptimo y quinto. Estos 8 compases también funcionan como puente y no recomiendo buscar una digitación alterna para simplificarlos, es parte de su naturaleza expresiva la dificultad que resolverlos conlleva. En seguida

The image displays a musical score for guitar, consisting of eight staves. The first staff shows a chord diagram for I₇ with a pink box around the first measure. The second staff is marked *dolce* and features a sequence of chords: VI₄, I₄, III₆, IV, and I₄. The third staff starts with *pp* and I₇. The fourth staff has *ff* and I. The fifth staff is marked *sempre a due corde* and includes chords II₄, III₄, I, and I. The sixth staff shows I₄ and I₄. The seventh staff has I₄, (IV), and VI₄. The eighth staff is marked *sempre dim.* and includes chords VI₇, IV₄, III₇, and II₄. The score is annotated with yellow and green highlights and red circles to indicate specific techniques or fingerings.

reaparecen los *obstinatos* con recursos melódicos situados en el registro superior como ya había ocurrido en la sección *b* de *A* y la habilidad también requerida de la mano derecha dentro de esta sección le otorga congruencia técnica a la pieza. En esta sección, llena de *obstinatos*, los acordes de dominante y subdominante alternos, el III, el VI, el II, comienzan a vislumbrarse a través de los cambios dinámicos indicados con *FF* y *PP* hasta alcanzar la indicación *sempre a due corde* donde hay un juego interválico de terceras en el *obstinato* y una escala descendente que de nuevo abarca de *mi* hasta *fa#*.

c' de *B*

Funcionando también como *ritornello* el *Allegretto lusignano* con el bajo en *mi*, esta vez solamente indicado "*a tempo*" y manteniendo el carácter de "*loco*" inicia la última sección de *B*

The image displays a musical score for a section labeled 'c' de B. The score is written on six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a mix of melodic lines and chordal textures. Key annotations include:

- Staff 1:** Starts with a circled 'c' and the tempo marking 'a tempo'. It features several measures with 'loco' markings and dynamic accents. Chord diagrams for VI⁶₅ and V⁹ are shown below the staff.
- Staff 2:** Continues with 'loco' markings and dynamic accents. Chord diagrams for VI⁶₅ and V⁹ are shown.
- Staff 3:** Includes 'loco' and 'espressivo' markings. A red checkmark is placed above a measure. Chord diagrams for V⁹, I, I⁹, (I₇), V₂, and V₂⁹ are shown.
- Staff 4:** Marked 'sempre un poco rit.' and 'elegante'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Chord diagrams for I, I₇, II⁶₅, I⁹, and V₇ are shown.
- Staff 5:** Marked 'a tempo' and 'rit.'. It includes a 'con grazia' marking. Chord diagrams for I, I⁹, (I₇), V₂, V₂⁹, I₇, V₂, and I are shown.
- Staff 6:** Continues with 'a tempo' and 'rit.' markings. Chord diagrams for I₇, II⁶₅, I₇, and V₇ are shown.

The score uses various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer. The chord diagrams are placed below the staff, often with blue circles indicating fingerings.

En el "*sempre un poco ritardando*", que entenderemos como tema y variaciones considerando el *Allegretto* (tema *c* de *B*) y lo subsecuente como la variación sobre los primeros tresillos (tema *d* de *B*) pero que en esta ocasión van a llegar aún más lejos en intensidad y tensión con una exigencia de velocidad y despliegue virtuoso de sonoridades a través de un *glissando*, que demanda un desplazamiento amplio hacia el registro agudo el cual es en general poco utilizado en el repertorio debido a la postura un tanto bizarra que requiere de la mano izquierda y que le dará aún más intensidad al discurso para desembocar en la *coda* que será aún más dramática.

Coda

Comienza con un *crescendo* que no sólo es un manejo dinámico sino que también acrecienta la tensión tonal y en esta ocasión el recurso escalístico se encuentra en el bajo, va de *Mi* a *Si*. Cada nota del bajo está acompañada por el acorde íntegro que le corresponde en forma de arpegio para resolver finalmente en un acorde de IV con novena justo debajo de la indicación *dolce*. Comienza nuevamente la escala en el bajo, acompañada de una progresión de acordes ahora desde *sol*, así que ésta es más amplia y más tensa, al volver a la resolución se dejan abiertas las posibilidades dinámicas para consideración del intérprete en cuanto a la manera de abordar el acorde de IV con novena, ya que no hay una indicación precisa se dejan abiertas las posibilidades. Esta sección desemboca en un puente muy intenso que antes de llegar a su punto más álgido dedica un sistema entero a diversas aplicaciones en registros variados del I y I 7 lo que poco a poco desarrolla tensión armónica hasta resolverse en las ligaduras ascendentes y repetitivas que van de *mi* a *fa#* primero agudas y luego dos octavas más abajo con la misma lógica para resolver y descansar en un acorde abierto de tónica.

La penúltima sección de la Coda, que inicia en el antepenúltimo sistema está construida con acordes de Subdominante, arpegiados, extendidos y que también abarcan un registro amplio, evocan ligeramente los tresillos de la parte *b* de *A* y *d* de *B* obviamente de una manera distinta a la de las secciones anteriores y resuelven nuevamente en tónica.

El último sistema es particularmente obscuro y melancólico, indicado *poco piú lento* da la sensación de estar relacionado con la sección *a* de *A*, pero abarca poco más de una octava descendente desde *mi* hasta *re#* y sus últimos dos acordes cambian de tempo súbitamente, se vuelven *Allegro* y la resolución es poco común, siendo utilizado el III como dominante alterna y resuelto en tónica. Es ciertamente una cadencia atípica la del último sistema y la pieza concluye en dos acordes abiertos, con notas añadidas, rasgueados, completos, el primero en *FF* y el último en *FFF*, es imperativo calcular cuidadosamente la intensidad de la fuerza que debe ejercerse sobre las cuerdas para no exceder la tolerancia natural del instrumento y desde el inicio de la obra crear parámetros dinámicos que sean viables para expresar sus variaciones de intensidad.

Coda

The musical score for the Coda section consists of eight staves of music. The first staff shows the beginning of the section with chords I, VII₁, and I₄. The second staff includes the instruction *dolce* and chords I₆, IV, IV₇, I₆ & I₄, IV₉, I, IV₇, and I₄. The third staff includes the instruction *piacevolmente* and chords I₄, IV, IV₇, I₆ & I₄, IV₉, I, I₂, and I. The fourth staff includes the instruction *rit.* and chords I₄, I, I₇, I, I₄, I₄, I, I₄, I, I, I₄, and I. The fifth staff includes the instruction *dolcissimo sempre legatissimo* and chords I₄, I, I₇, I, I₄, I₄, I, I₄, I, I, I₄, and I. The sixth staff includes the instruction *loco* and chords I₄, I, I₄, I, I₄, I, I₄, I, I₄, I, I₄, and I. The seventh staff includes the instruction *marcato il basso* and chords I, I₆, I₄, I, I₄, I, I₄, I, I₄, I, I₄, and I. The eighth staff includes the instruction *Poco più lento* and chords I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, and I. The final staff includes the instruction *Allegro* and chords I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, and I.

Julio César Oliva

La Guitarra de Cristal

La música del siglo XX no solamente ha sido una repercusión del romanticismo que se desarrolló de manera anacrónica en México junto con el impresionismo, sino una clara expresión de la globalización que acarreo consigo la revolución industrial. Habiendo establecido ya que la guitarra era un instrumento viralmente extendido cientos de años antes del siglo XX y que debido a las conquistas europeas encontró su camino en el continente americano, donde se volvió parte elemental y representativa de su música tradicional y es un elemento característico desde el blues y el jazz hasta el rock pero también desde el bolero, el son y el folklore hasta la música de concierto. Siendo América un continente mestizo y con muchos inmigrantes surgió una vasta y novedosa sonoridad, plagada de sincretismo en la cual es indiscutible el muy notable el rol de la guitarra que ahora sirve de influencia a los compositores de culto del instrumento. También cabe señalar la constante del novedoso manejo de la disonancia y su resolución, como en los casos de los acordes de séptima, novena, oncena, etc. mismos de los cuales se ha debatido su validez debido a que la mayoría pueden ser explicados de manera muy forzada, como acordes en inversión con notas omitidas y cromatismos excéntricos, sin embargo, no podemos sostener esa angosta y arcaica perspectiva. El acorde depende de la función que realiza y efectivamente estos, funcionan de otra manera, poco común en el sistema tradicional heredado del S. XIX aunque si mantienen estructuras y similitudes de maneras poco tradicionales en la música que se había venido resguardando del mundo y el boom mediático en los conservatorios, pero que ya ha sido copiosamente invadida por ese mundo exterior cuyos límites ya no existen⁶⁴ -al menos no en la música para guitarra- por toda la algarabía circundante al instrumento y su lenguaje como ya lo sostuve durante la introducción al referirme al proceso histórico que dio entrada a los ejecutantes no solamente provenientes de la nobleza o de la burguesía dentro de las esferas académicas de la música aún con sus reservas. Es notable que desde el origen del instrumento, sus características sonoras y sociales han sido siempre cuestionadas, como ya lo he mencionado en el capítulo dedicado a la obra de J. K. Mertz la guitarra tuvo que ser validada a través de sus extraordinarios intérpretes. Además, consideremos que encontrándose al alcance de muchísimas personas y que la mayoría de ellas conoce al menos algunas "pisadas" en el instrumento y ha hechizado a casi todas las demás, independientemente de que sepan algo de ella y de que posean una o no, tiene pocos detractores, no solamente es una cuestión de que haya sido económicamente accesible, de fácil transporte y que pueda fungir como instrumento armónico y melódico, sino también de encanto. América se ha enamorado de la

⁶⁴ “[...] Esa división de la cultura en comercial y no comercial-no digo clásica y popular porque esa ya no existe hace tiempo.” Brouwer, Leo, *Gajes del Oficio*, 2004, Editorial Letras Cubanas, 1ª Edición, p. 18

guitarra, desde su llegada al continente, aquí nació la guitarra eléctrica y florecieron las guitarras de cuerdas de acero, los dobros, banjos, archtops y muchas variedades "acústicas" que se encuentran esparcidas en todos los rincones de Latinoamérica.

Nota biográfica ⁶⁵

Julio César Oliva nació en la Ciudad de México en 1947 [...] Cuando era niño su padre le enseñó a tocar la guitarra y su hermana lo introdujo al piano a los cinco años de edad. Debido a problemas económicos, este último instrumento fue vendido por su familia, situación determinante para que Oliva se dedicara a la guitarra, ya que a pesar de tener un amor especial por el piano no pudo continuar estudiándolo. De ahí que se derive su peculiar forma de componer para el instrumento de seis cuerdas, esto es, parece componer pensando su música para el instrumento de teclado, lo que hace de sus composiciones obras de difícil ejecución.

En 1964 ingresó a la Escuela Nacional de Música y dos años más tarde al Conservatorio Nacional, sus maestros fueron Alberto Salas y Guillermo Flores Méndez a quienes dedicó sus dos primeras obras: *Suite Montmartre* y *Suite Montpsrnasse* respectivamente.

En 1970 tocó el primer programa completo de música de J.S. Bach en México y en 1976 fue el solista invitado para inaugurar la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM. En 2003 se le rindió homenaje en el 6to Festival de Guitarra de Taxco por sus 40 años de actividad musical, donde se tocaron los 25 Cuadros Mágicos para guitarra (escritos entre 1995 y 1998) en la Casa Borda, dentro de una de las salas de exposiciones donde estaban exhibidas las obras del artista plástico Fernando Pereznieto. En el marco de ese mismo festival, el maestro Juan Carlos Laguna estrenó la obra *Santa Prisca* dentro de la Iglesia que lleva el mismo nombre; partitura también escrita por Oliva.

Su obra está compuesta casi en su totalidad para guitarra, en ella se hallan piezas para guitarra solista, dúos, tercetos, cuartetos, sextetos, octetos y orquesta de guitarras. También hay combinaciones del instrumento con voz, flauta y clavecín. En la actualidad existen algunas transcripciones para piano realizadas por el joven arreglista Julio César Castillo, y numerosas versiones orquestales de sus conciertos para guitarra.

Ha publicado su música en revistas como *Guitar International* (Inglaterra), *Gendai Guitar* (Japón), *Soundboard* (EUA), y por las editoras Henry Lemoine, Ricordi, Music Publishers, Musikarf (antes Ediciones Yólotl), Musical Iberoamericana y GSP Publications.

⁶⁵ Semblanza tomada de la tesis de maestría de Héctor Ávila Cervantes, *Cuadros mágicos, relación simbólica entre la pintura de Fernando Pereznieto y la Música de Julio César Oliva*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010



La Guitarra de Cristal, Fernando Pereznieto, óleo sobre tela.

La pieza que hoy nos compete, *La Guitarra de Cristal*, forma parte de una serie de 25 piezas denominadas "Cuadros Mágicos" basadas en la obra plástica de Fernando Pereznieto. No hubo relación cronológica contigua en la creación de éstas dos obras, los cuadros fueron creados antes de que las piezas fueran compuestas y surgieron musicalmente como un resultado de la admiración que sentía el compositor hacia la obras de Pereznieto, mismas que conoció debido a su amistad tanto con el artista plástico como con su esposa, Corazón Otero, también guitarrista y cuya imagen aparece plasmada en la pintura que le dio origen y nombre a ésta obra.

En la opinión de la Licenciada en Artes Visuales Getzabet Cortés Cruz egresada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM -a quien agradezco su tiempo y valiosas aportaciones- la pintura nos lleva más bien hacia terrenos surrealistas y sus elementos de transparencia son una ventana que nos muestra la realidad u otra realidad a la que se accede a través de la representación de la música con las guitarras que la hacen presente. Contrario a lo que puede decirse de la pieza a la cual se le ha fichado de mantener cierta relación con el impresionismo sin más fundamento que el gusto personal del compositor para con dicho movimiento estético, así que de entrada la pieza no pretende crear una mímica estilística de la pintura y existe dentro de su propio universo. Pertenece a

los terrenos de la música programática, y hasta donde se sabe⁶⁶, no hubo un intercambio particular por parte de los autores en un intento de llevar a cabo musicalmente una fiel idea de representación plástica, empero, si existe una clara interpretación emocional de la evocación que le ocasionó al compositor la obra de Pereznieto, misma que se encuentra plasmada en la pieza.

Análisis

La forma de la pieza es ternaria *A-B-C-Coda* consta de una introducción contenida en la sección *A*, lo que sostengo debido a que ésta se repite a lo largo de la pieza y es también el elemento fundamental de la *Coda*. La tonalidad es fluctuante, pensada dentro de un lenguaje contemporáneo, guitarrístico, que se entreteje a través de las notas comunes entre un acorde y otro, no pierde coherencia, no deja de ser cohesiva, por lo tanto he incluido las funciones de los acordes entre las tonalidades fluctuantes y añadí la notación correspondiente a la guitarra en su ámbito sea jazzístico o popular, recordando tal vez a un estándar o un cifrado que a pesar de ser poco común en la guitarra clásica es un lenguaje que todos los guitarristas conocemos, algunos con más o menos maestría pero es bien característico del instrumento como lo he mencionado también en la introducción histórica de la guitarra incluida en este trabajo. Ofrezco ambas gamas de análisis debido a la actualidad de la pieza, que fue compuesta durante un momento sísmico en la realidad económica y política de México. Durante el año 1995, ninguno de los que vivimos durante ese periodo podremos jamás olvidar la devaluación ocurrida el 18 de Diciembre de 1994 con sus inmediatas y gravísimas consecuencias en la vida cotidiana de todos nosotros, el ingreso de México al TLC, la banca recién privatizada, el aumento brutal del IVA y los energéticos, el desempleo, y el largo etcétera. Los *25 Cuadros Mágicos para Guitarra* fueron compuestos entre 1995 y 1998, quizá en efecto, debido a la dureza de la realidad social hacia falta echar mano de algún universo alterno, que nos fuese menos hostil, uno mágico, uno que nos evocara algún dejo de calma⁶⁷.

La parte *B* también oscila entre tonalidades, *Sol mayor* y *Re mayor* para finalizar en *Si menor*. La oscilación tonal en la pieza se lleva a cabo por medio de acordes con notas comunes, de ahí que se diga tanto que carece de centro tonal estable. En mi opinión, la pieza obviamente no está pensada de una forma tradicionalista y mucha de su fenomenología puede explicarse vía ideas melódicas, como

⁶⁶ Ver la entrevista realizada a Corazón Otero al respecto dentro de la tesis de maestría por Héctor Ávila Cervantes, *Cuadros mágicos, relación simbólica entre la pintura de Fernando Pereznieto y la Música de Julio César Oliva*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010

⁶⁷ “[...] Si se piensa el arte como producto de su época entonces se podrá ver algún reflejo de lo que acontece ante los problemas o situaciones a través de sus propuestas.” Ávila Cervantes, Héctor, *Cuadros mágicos, relación simbólica entre la pintura de Fernando Pereznieto y la Música de Julio César Oliva*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010

en los tresillos de la parte *A* donde hay una escala cromática descendente con una sucesión de acordes que no necesariamente cumplen con funciones tonales sino melódicas y de color. Encontraremos una enorme cantidad de acordes de séptima, novena y oncena, extremadamente familiares con la música popular latinoamericana desde hace décadas, el jazz y demás músicas tradicionales ya antaño entremezcladas dentro del lenguaje guitarrístico.

Sección A

La parte *A* se compone de una introducción misma donde encuentro una oscilación lúdica entre *Re mayor* y *Si menor*. Está compuesta de una serie de armónicos pentatónicos, que si bien son comunes a la sonoridad característica de la música oriental no son exclusivos de ella y dicha afirmación se encontraría fuera de contexto al referirnos a esta pieza. Denominada la guitarra de cristal, en mi opinión logra una evocación precisa de la idea de transparencia, fragilidad y congruente con el cristal, cuya relación con los armónicos es incluso lúdica. La pintura de Pereznieto tiene una relación más que obvia con la transparencia ya que los dos personajes en el centro del cuadro sosteniendo guitarras, un hombre y una mujer, literalmente sostienen guitarras de cristal por medio de las cuales podemos ver a través no sólo de las guitarras y a los personajes, sino que sus cuerpos también desaparecen en donde el instrumento ocupa espacio frente a ellos, es así visible el fondo de la pintura, su paisaje azul de agua, tierra, montañas y cielo, estas guitarras de cristal nos permiten ver más allá de los personajes, más allá del intérprete, más allá del primer plano. En la obra plástica

LA GUITARRA DE CRISTAL
(Sobre una obra de Fernando Pereznieto)

Julio César Oliva
(México - 1995)

Lento

Introducción

A

Arms.

II₄₃ II₂ II₄₃ II₂ V₇₀ IV₄ II₄₃ II₂ II₄₃ II₂₁ II₂₀ VII₅₀ V₅ VII₅ VI₇₀ II₂ 5o. 7o.

h e7 IV₄₃ IV₂ IV₄₃ VII₆₄ IV₄₃ IV₂ IV₄₃ IV₂ IV₂ C7 12o. h7 I₂ IV₄₃ C7 e7

5o. 12o.

II₆ VI₆₄
a G

de Pereznieto no es extraño encontrar elementos mágicos o místicos, así como tampoco son

elementos ajenos a J. C. Oliva, es sabido que el pintor era aficionado a las sesiones espiritistas y sucesos paranormales que relacionaba con las artes.

Lo subsecuente de la parte *A* con sus primeros cuatro compases aún en *Si menor* que bien pueden fungir de puente entre la introducción y el tema con los tresillos en *Mi menor* que se exponen en seguida y se repetirán tres veces a lo largo de la pieza, dos al inicio, en la primera y segunda casillas y por último dentro de la *reprisa* conectarán la parte *C* con la *Coda*. Este tema contiene una escala cromática descendente en las voces graves, la contralto que inicia en *mi*, luego *mi b* para convertirse en un *re* sobre el bajo y que continuará como *do#-do-si*, es decir el avance descendente cromático

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The score is heavily annotated with handwritten notes in purple and yellow. The annotations include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) and chord symbols (e.g., F7, G7, C#7, D9, A-C7, F9-h9). There are also performance instructions such as "espress", "Andante", "tranquillo e sognante", "Arm. 120.", and "Notes Common". A red circle highlights a "Fin" marking. Yellow arrows point to specific notes on the staves.

resultante es *mi - mi b - re - do # - do - si*, el *mi b*, debido a que sólo aparece en el bajo y que en la voz superior se mantiene natural, lo considero sencillamente un cromatismo propio de la escala descendente que se está desarrollando.

Handwritten musical score for guitar in G major, 3/8 time. The score consists of three staves. The first staff starts with a circled 'G' in a red circle. It contains 12 measures with various chords and a triplet. The second staff contains 6 measures, with a yellow circle and arrow pointing to a note in the first measure. The third staff contains 2 measures. Chords are labeled in purple ink, and some are circled or numbered. A red note 'Más Comunes' is written under the fifth measure of the second staff.

Chords and annotations in the first staff:

- Measure 1: II₉ a₉ (circled)
- Measure 2: II₇ a₇
- Measure 3: I₉ G₉
- Measure 4: I₂
- Measure 5: I G₇
- Measure 6: VI₆₄ e₇
- Measure 7: III₆₄ h₇
- Measure 8: VI₇ e₇
- Measure 9: II₉ a₉
- Measure 10: VI₆₄ e₉
- Measure 11: V₆₄ f_{7-d9}
- Measure 12: VI e₇

Chords and annotations in the second staff:

- Measure 1: III₆₄ h₉ (circled)
- Measure 2: II₇ a₇
- Measure 3: IV₉ C₉ (circled)
- Measure 4: V₆₄ D₇
- Measure 5: III₇ h₇
- Measure 6: BII (circled)

Chords and annotations in the third staff:

- Measure 1: I₇ G₇ (circled)
- Measure 2: III₇ h₉ (circled)

Other annotations: '1/2 BVII' above measure 6, '1/2 BV 3' above measure 9, and 'Más Comunes' in red below measure 5 of the second staff.

En el último compás aquí visible comienza a haber un juego de notas comunes que dará paso al relativo mayor, es decir *Sol Mayor*, sobre el cual transcurre la siguiente parte del discurso de la primera casilla, con claras similitudes al tema ya presentado, elementos comunes, tresillos y puntos de descanso con figuras rítmicas largas que generan tensión, espera y anhelo de resolución.

Sección B

Conforme al lenguaje de la pieza, también oscila entre tonalidades, principalmente *Sol mayor* y *Re mayor* para finalizar en *Si menor*. En esta sección encontraremos, más abundantemente que en la anterior las oscilaciones tonales y ya que prácticamente todo el discurso que aquí ocurre es a través de arpeggios, le da aún más fuerza al pensamiento melódico y horizontal de la obra.

La oscilación tonal a lo largo de toda la pieza se lleva a cabo por medio de acordes con notas comunes, de ahí la aparente carencia de centro tonal estable, la cuestión es que todos estos acordes mantienen relación entre sí y son funcionales. En mi opinión, la pieza obviamente no está pensada de una forma tradicionalista y mucha de su fenomenología puede explicarse por la vía de ideas

The image shows a handwritten musical score for Section B, consisting of three staves of music. The score is heavily annotated with pink and purple handwritten notes and symbols, indicating harmonic analysis. The first staff starts with a red box labeled 'B' and contains a sequence of notes with annotations: 'BVII', '2', '3', '1/2 BIII', and '3'. Below the staff are chords: VI₁₁ (e₁₁), D₉, G₉, and VII₉/V₇ (C#₉). The second staff has annotations 'Arms.', '3', '3', 'rit.', and 'dolce'. Chords below include I₁, V₇ (D₇), II₁, VI₁₁ (e₁₁), and Y₁, II₁₁ (A₁₁). The third staff has '1/2 BVII' and '1/2 BII' above it. Chords below include III₁, VII₁₁ (f#₁₁) and III₁, VII₉ (f#₉).

fundido ya en el repertorio, muy a pesar de los conservacionistas. Era de esperarse, que en un instrumento como la guitarra y su bagaje histórico, esto ocurriera con mucho más fuerza, claridad y prontitud.

Sección C

Una vez más oscilando entre tonalidades, ahora *Si mayor* y *Si menor* en su mayoría, para terminar en *La menor* está contenida en la *reprise* entretejiendo la introducción, secciones de la parte *A* y resolviendo a la *Coda*. Cabe mencionar que la edición utilizada en esta ocasión es la propuesta por la editorial Yólotl la cual podría definitivamente ser más clara con respecto a la ejecución de esta sección y facilitar la lectura del intérprete por mucho.

LA GUITARRA DE CRISTAL
(Sobre una obra de Fernando Pereznieto)

Julio César Oliva
(México - 1995)

Lento

Introducción

A

D

Arms.

7o. 12o. II₄₃ II₂ II₄₃ II₂ V₆₄ II₄₃ II₂ II₄₃ II₂₁ II₂ VII₄₃ 5o. 7o. VI₂ 7o. 5o. 7o.

h e7 e7 C7 12o. h7 12o. C7

IV₄₃ IV₂ IV₄₃ VII₆₄ IV₄₃ IV₂ IV₄₃ IV₂ IV₂ II₄₃ I₂ IV₄₃ e7

5o. 12o.

II₆ VI₆₄

a G

espress

h₂ F7 V₇ I₇ h₇

1/2 Bill

Fin

II₇ I₉ VII₉ V₄₃⁹ ten.

Iniciamos pues la sección **C** con un *Da Capo* literal, desde la introducción y los primeros cuatro compases que unen los armónicos con los tresillos pero que en esta ocasión nos llevarán al nuevo tema.

El nuevo tema, inicia con un puente de dos compases, da una noción emotiva muy notoria de transición y agitación, todas las figuras son acordes inmediatamente extendidos en arpeggios que nos

The image shows a handwritten musical score for section C, consisting of five systems of music. Each system begins with a red circle containing a letter: **H**, **h**, **H**, **BIV**, and **a**. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 5/8 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three (trios). The score is heavily annotated with chord symbols and performance directions.

- System 1 (H):** Starts with a **Puente** (bridge) of two measures. Chords include f $V_{F\#}$ and $V_{F\#II}$. A yellow arrow points to a specific note.
- System 2 (h):** Chords include I_{65} and V . A yellow arrow points to a note, and the instruction *cresc.* is written.
- System 3 (H):** Chords include G , E , A , and F . The instruction *sempre f e cresc.* is written.
- System 4 (BIV):** Chords include A_{II} , III , $VI_{9/2}$, I , and $VII_{6/5}$. A yellow arrow points to a note, and the instruction *Notes Common* is written.
- System 5 (a):** Chords include F , E_7 , d , h_7 , Db_7 , and $Cm\#$. The instruction *rit.* is written. The section ends with a **ritornello** section marked with a circled **De** and a circled **a**.

llevan a unos cuantos sistemas similares donde se reafirma esa idea más intensamente hasta que descansa y aunque se siente como si anunciara el final de la pieza, hace una última remembranza del tema con los tresillos de la parte A, esto crea expectación y tensión, que finalmente será resuelta conduciéndonos a la *Coda*.

Andante

p *tranquillo e sognante*

Chord diagrams and Roman numerals are written in purple ink throughout the score. Key annotations include:

- System 1:** Chords include I_2^9 (e9), I_2 , I , I_2 , $III_{4/3}^{11/2}$ (BV), I_9 (e9), $III_{4/3}^9$ (G7), and $C\#7$.
- System 2:** Chords include VI_9 (C9), $e7$, $IV_{4/3}^9$ (a9), IV , VII_2^9 (D9), I_7 (e7), II_7 (f7), $V_{6/4}^p$ (h), II_7 (f7), $V_{6/4}^h$ (h), and V .
- System 3:** Chords include I_7^9 (e9), III_2 (G7), $II_{6/4}$ (f), $III_{6/5}$ (G9), III_2^9 (G9), and $F\#11$.

Other annotations include *mf*, *f*, *Arm. 120.*, *BII*, *1/2 BIV 3*, and *III*.

La *Coda* en *Mi menor* nos remite directamente a la introducción. Tiene un carácter de evocación y recuerdo, pero que ahora, en esta ocasión, se tornará conclusivo.

The image shows a handwritten musical score for the Coda section in E minor. The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled "Coda" in red and contains a melodic line with a purple highlight. Below it are guitar chords: IV_{11} (a11), I_7 (e7), IV_7 (a7), IV_{11}^{-1} (a11), I_7 (e7), and IV_{11} (a11). The second staff is labeled "Arms" and contains a melodic line with an orange highlight. Below it are guitar chords: $7o.$, I_7 (e7), IV_7 (a7), IV_{11} (a11), $12o.$, $5o.$, VI_{b4} (C), and I_2 (e7). The score includes various annotations such as "Come prima" and "Arms" with dotted lines, and fingering numbers like "7o.", "12o.", and "5o.".

Roland Dyens

Tango y Valse en Skaï

Valse

El valse surge con certeza a mediados del siglo XVIII y sufre una expansión endémica a lo largo del S. XIX donde evolucionará de ser una danza inapropiada e inmoral a una forma musical propia de salas de concierto. Proveniente de diversas danzas tradicionales europeas sobre todo alemanas, bávaras, bohemias y austriacas, se ha discutido mucho acerca de su antigüedad y el origen de su nombre pero me remitiré a mencionarlo a partir de que se le conoce como tal. Causó gran revuelo debido a la manera altamente sugerente en la que se danzaba para la época, las parejas teniendo que estar sujetas en un abrazo cercano causaron mucho escándalo, incluso se escribió al respecto condenándolo, tildándolo de peligro para la salud y causante de perdición entre la juventud de la época⁶⁸.

En cuanto a su forma, comenzó siendo una estructura sencilla, escrita en compás ternario tanto de 3/4 como de sus derivados, constaba de dos secciones de 8 compases que después se extendieron a 16 y 24, se volvió una forma ternaria, a veces con un trío formal, con un notable uso de modos menores. Schubert contribuyó mucho a su desarrollo pero fue con Weber⁶⁹ cuando el valse dio el paso de los salones de baile a las salas de concierto, la forma que él estableció, fue adoptada posteriormente por los grandes compositores haciendo una secuencia de valeses entrelazados, agregando una introducción formal y una coda donde se hace referencia a temas ya presentados. En el Valse en Skaï podemos constatar la congruencia de esta construcción, aunque dentro de la usanza del siglo XX donde se acortaron las introducciones, se mantuvo el valse (aunque más largo), un trío y la coda.

Tango

El tango es una danza latinoamericana que en el S. XX fue bien identificada como Argentina. Proviene de la habanera y la comparsa que a su vez provienen de la contradanza inglesa y la contredanse francesa, versión sofisticada de la primera y que llegaron a Latinoamérica con la

⁶⁸ "En 1797, en Halle, Salomón Jakob Wolfgang publicó un panfleto titulado *Beweis dass das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation sey* ('Prueba de que el valse es la principal fuente de debilidad del cuerpo y la mente de nuestra generación')/ In 1797, in Halle, Salomo Jakob Wolf published a pamphlet entitled *Beweis dass das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation sey* ('Proof that waltzing is a main source of the weakness of the body and mind of our generation')." Gammond, Peter and Lamb, Andrew. "waltz." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 13 Nov. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>.

⁶⁹ Carl María Von Weber, *Invitación a la danza* (Aufforderung zum Tanz), rondo brillante para piano J.260 Op. 65 (1819)

conquista española y a raíz de ellas, en Cuba, se desarrolló el Danzón, en España la Zarzuela y en Argentina el Tango. A muchas cosas se les ha llamado tango a lo largo de su historia, a la misma habanera se le llamó así en lo que se conoce como tango brasileño, existe el tango gitano ó flamenco y a la comparsa⁷⁰ cubana se le conoció también durante el S. XIX como tango. La discusión del origen etimológico de la palabra *tango* es toda una materia de estudio pero debido a que me estaré refiriendo estrictamente a lo que se entiende por tango a partir del S.XX, es decir a su exponente sudamericano, Argentino, no entraré en dicha discusión⁷¹ a profundidad, solamente me remito a decir que se discute si su origen es africano o castellano. En Argentina, el tango surge como parte de la cultura urbana del arrabal en Buenos Aires y sus alrededores, es una danza que nace en los barrios bajos y que dentro de su expresión corporal contiene un fuerte lenguaje erótico, ha llegado a ser extremadamente compleja y contiene símbolos culturales vistos desde una perspectiva europea como machistas sin embargo, debo hacer un paréntesis, como ya vimos en el caso del valse, Europa tampoco saldría ileso si de tildar de inapropiada a una danza por su contenido erótico se trata y tampoco de establecer ideas acerca del rol social de la mujer, bastaría con echar un vistazo a *De lo bello y lo Sublime* de Immanuel Kant para darnos una idea del panorama social de la mujer europea, sin mencionar que América fue invadida precisamente por Europa.

Musicalmente el tango mantiene un espíritu rítmico característico, se escribe en compás binario, inicialmente fue de 2/4 y posteriormente el uso del 4/4 se extendió y es ahora común, de cualquier manera es característico que sea binario y sincopado. En sus inicios poseía una forma ternaria que posteriormente fue abandonada por la binaria y la segunda sección generalmente está escrita en la dominante o en el relativo menor. El Tango en Skaï posee una forma binaria y una estructura armónica contemporánea ajena a las reglas tonales tradicionales.

En Skaï

Estas dos obras tienen varios aspectos en común, ambas son danzas consideradas inmorales e inapropiadas por su alto contenido erótico, ambas surgen en el S. XVIII se desarrollan durante el S. XIX y durante el S. XX concretan su forma, gozan de un gran auge entre la juventud que hace uso de ellas, ambas también pertenecen a un mundo ahora perdido y comparten la denominación *Skaï*

⁷⁰ Carnaval de primavera que se realiza en la Habana durante el mes Mayo.

⁷¹ En caso de desear profundizar en dicha discusión recomiendo la bibliografía anexa contenida en el siguiente artículo: Béhague, Gerard. "Tango." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 14 Nov. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27473>>.

que estando en francés se refiere a un textil, una imitación del cuero de muy bajo costo⁷², por lo mismo se ha abierto una discusión acerca de si las piezas son una sátira o un espejismo de un tango o un valse sin serlo en realidad, a este respecto fundamentada en el análisis formal de las piezas sostengo que ellas cumplen con la estructura general de un valse y de un tango respectivamente, si bien lo hacen desde una perspectiva armónica poco tradicional, mantienen una estructura coherente y una lógica detrás de sus títulos, así que no me atrevo a decir que no son un tango ni un valse, siendo en tono satírico podríamos decir que se trata más bien de una referencia acerca del anacronismo del compositor que está escribiendo estas piezas en un mundo ajeno a ellas o del atípico manejo tonal y melódico del cual son exponentes pero que son coherentes con el espíritu del romanticismo que las vio nacer y que también son coherentes con la época en la que fueron escritas aún estando separadas por 10 años de distancia entre la creación de una y otra. Debido a la envergadura y complejidad técnica de las mismas, discrepo profundamente con aquellos que sostienen que deben de ser tocadas "a la ligera" o con menos seriedad y me parece que dichos juicios son hechos sin fundamentos reales por aquellos que no han investigado acerca de los orígenes históricos de las piezas y sus condiciones. Además la indicación final de las piezas "humorístico" no es la piedra de toque en la cual uno debe de basarse para sostener dicha hipótesis. Ni el valse ni el tango formaban parte de un panorama estricto y formal en donde eran llevados a cabo, sus contextos sociales distaban de las normas morales y códigos convencionales de conducta por lo tanto tratar de darles un tono de sobriedad per se ya es en sí absurdo, la sátira y la intransigencia van implícitas en su propia naturaleza. Consideremos también que el valse y el tango surgen de las danzas europeas tradicionales y que fueron transformadas a lo largo del camino de su desarrollo, y debido a que es este su espíritu se prestan a ser transfiguradas, aún manteniendo elementos que sin lugar a dudas las hacen identificables: es imposible escuchar un valse y no darse cuenta de que se trata de un valse tanto como es imposible escuchar un tango sin darse cuenta de que se trata de un tango y este es ciertamente el caso de ambas piezas.

⁷² Carlos Gardel hace referencia en uno de sus tangos a otra tela de similares características, la pieza se titula Percal y la tela es una muy delgada que puedes ser de algodón o de cualquier otro material, ya que percal se refiere al tipo de tejido y no necesariamente al material con el que se logra, es normalmente de color blanco y de muy bajo costo.

Nota biográfica⁷³

Roland Dyens

Nace el 19 de Octubre de 1955, intérprete francés, compositor, arreglista e improvisador, Roland Dyens inició sus estudios guitarrísticos a la edad de nueve años. Cuatro años después se volvió estudiante del Maestro español de la guitarra Alberto Ponce y, en 1976, fue recompensado con la Licence de Concert de l'École Normale de Musique de Paris.

Mientras aprendía su instrumento, Roland Dyens también estudiaba composición con el renombrado maestro, compositor y director Désiré Dondeyne bajo cuya guía ganó el primer lugar en Armonía Contrapunto y Análisis.

Roland Dyens enseña en el Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Entre los premios más distinguidos obtenidos durante los primeros años de su carrera, Roland Duens recibió el Premio Especial en la Competittion Città di Alessandria (Italia) y el Grand Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros, ambos en honor al más grande compositor Brasileño Heitor Villa-Lobos. A la edad de 25 años se volvió laureado de la Fundación Yehudi Menuhin. Ocho años después de esto, fue reconocido como uno de los "Mejores Guitarristas Vivos" en todos los estilos por la revista francesa Guitarist. El 30 de Septiembre de 2006, fue premiado con el "Chitarra d'Oro 2006" por su cuerpo de composiciones por la Presidencia de la Competencia Internacional de la Città di Alessandria. El año siguiente, en el 2007, fue honrado por la Guitar Foundation of America (GFA), misma que lo eligió para componer la pieza establecida para su prestigiosa competencia anual, llevada a cabo en Los Ángeles. Más de 50 guitarristas presentaron «Anyway» y su improvisación central. (Vale la pena mencionar que dos estudiantes de Roland Dyens, Jérémy Jouve y Thomas Viloteau, ganaron el altamente codiciado primer lugar en la competencia de la GFA en 2003 y 2006 respectivamente). En Octubre del 2007, durante su gira de Otoño en América del Norte, el recital de Roland Dyens del 6 de Octubre en Winnipeg, mereció cinco estrellas por parte de la Winnipeg Free Press. Fue tan sólo la segunda vez que el diario, establecido en 1872, ha otorgado tal elogio. El 27 de Julio de 2008, sus trabajos fueron nuevamente reconocidos en Italia con el Premio per la Composizione en el 2º Festival Internacional de Città di Fiuggi, cerca de Roma. Pocos meses más tarde, fue privilegiado al ser invitado a componer la música y conducir al ensamble que iba a presentarse para conmemorar el 20º aniversario de la prestigiosa Guitar Ensemble Association de Japón. "Soleils levants" fue finalmente estrenada el 9 de Noviembre del 2008 en el Auditorio Principal Nakano Zero de Tokio.

⁷³ Traducción personal de la biografía tomada del sitio oficial del compositor <<http://www.rolanddyens.com/biography/>>

El 21 de enero de 2010, Roland Dyens fue honrado con el privilegio de ser el único guitarrista clásico invitado a participar en un homenaje al gran Django Reinhardt en un concierto dado en el legendario Théâtre du Châtelet en París.

En Julio, 2011, su recital en el Festival internacional de Guitarra de Córdoba recibió el más alto galardón de las codiciadas "Cinco Estrellas" por parte de la Prensa Española, titulado su crítica "Roland Dyens, El Mago de la guitarra"

Roland Dyens es clasificado en el lugar más alto de la lista de los "Top 100" con la mayor cantidad de trabajos originales grabados por compositores vivos, en todo el mundo. Además, tres composiciones de Dyens son parte de estas 100, de acuerdo al notable libro del musicólogo Canadiense Enrique Robichaud, "Top 100 de la Guitarra: Música más grabada de la Guitarra Clásica" publicado en el 2013.

Valse en Skaï

Sección A

Introducción

Característica que puede esperarse en los valeses y construida horizontalmente, en un lenguaje guitarrístico muy claro, dentro de una zona extremadamente lúdica y básica del diapasón.

Es un dibujo escalístico en el primer grado de *Mi mixolidio* que mantiene una relación fluctuante entre *La menor melódico* y *La menor armónico* de los cuales proviene aunado a un anuncio del recurso melódico por cuartas justas en los agudos que será explotado más adelante en el bajo y las progresiones armónicas de la obra. La sección es ágil, claramente se vuelve cada vez más intensa y veloz -todas las indicaciones lo marcan- para resolverse en el tema principal de la parte A que aparecerá varias veces a lo largo de la pieza, siempre acompañado por un gesto de recapitulación que se remitirá a la introducción.

É *Mixolidio*

A

Guitare

VALSE EN SKAÏ

Roland DYENS

Introducción

$\text{♩} = 60$

PP (leggiero)

Nota di paso cromática

Tema

Aquí hay muchas situaciones que serán aprovechadas durante toda la obra:

Las disonancias de segunda menor, anticipos y apoyaturas que mantienen juegos relacionados con *La menor armónico* y *melódico* así como el dibujo por cuartas que vimos en la introducción pero ahora presentado en el bajo, sin mencionar que todo el tema se presenta sobre los terrenos de la Tónica y la Subdominante.

Puente 1 de la sección A

Este nunca se repetirá igual a lo largo de la pieza, siempre contendrá variaciones pero si será caracterizado por el acorde de séptima de dominante con novena menor de su primer compás.

1ª Variación

Inicia con el primer gesto de recapitulación que hace referencia a la introducción, la nota marcada en morado, nunca se repetirá ni será igual en todas las apariciones de este gesto, excepto durante el *ritornello*, donde se repetirá casi literalmente la sección *A*. Como intérprete, hay que estar muy atento de esa situación para no pasarlo por alto accidentalmente. El tema se re-expone cambiando melódica y no armónicamente.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is highlighted in yellow and blue. The yellow section is labeled "Gesto de recapitulación" and "(poco)". The blue section is labeled "1ª Variación". The score includes various musical notations such as triplets, dynamics like "mp sub.", and articulation marks like "a m i". Chord symbols I₉ and IV₉ are written in red. The bottom two staves continue the musical line with similar notations and chord symbols.

Puente 2 de la Sección A

El inicio es idéntico al primero, cambia en el cuarto compás y es una preparación para llegar a la sección *B*, también, más adelante evolucionará de manera distinta.

The image shows two musical staves. The top staff is highlighted in red and labeled "Puente 2" and "a tempo". It includes the instruction "rit. pochis." and chord symbols IV₉ (A7b9), II, and III₇. The bottom staff is also highlighted in red and labeled "Apoyaturas". It includes the instruction "(poco)" and "rit. poco grazioso". Chord symbols I₇, IV₇, V₆₃, and VI₉ are written in red. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics like "sfz", and articulation marks like "a m i".

Sección B

Aquí comienzan a aparecer elementos que serán retomados más adelante, el uso de las disonancias se desarrolla, los *glissandos*, las cejillas comienzan a aparecer y serán denominador común en las secciones siguientes, así como el uso muy natural en la guitarra eléctrica de pisar dos cuerdas con

The sheet music for Section B consists of ten staves of music, each with specific performance instructions and chord diagrams. The first staff is marked 'B' and begins with 'a tempo' and 'grazioso', featuring a *mp* dynamic and a $V_{\flat 6}$ chord. It includes a *poco accel.* section with a $\text{♩} = 11$ tempo marking and a *poco* dynamic. The second staff continues with a *poco* dynamic and a $IV_{\flat 6}$ chord, followed by a *port.* instruction and a $V_{\flat 6}$ chord, and ends with a *con tenerezza* instruction and a III_7 chord. The third staff is marked 'CVIII' and includes 'molto rit. e pesante' and 'poco metal.' instructions, with a *p* dynamic and a $IV_{\flat 6}$ chord, followed by a *sffz* dynamic and a IV_7 chord. The fourth staff is marked 'I. a tempo' and 'XII (m.d.)', with a *port. 2^e fois* instruction and a V_7 chord, and ends with a *mp sub.* dynamic and a CVI marking. The fifth staff is marked 'CVII' and includes 'poco metal.' and 'mf (umoristico)' instructions, with a *pont.* instruction and a VI chord, followed by a III_7 chord and a V_7 chord. The sixth staff is marked '2.' and 'CVIII', with a *rit. poco* instruction and a I chord, followed by a IV_7 chord and a *mp sub.* dynamic, and ends with a *poco* dynamic and a $CVIII$ marking. The seventh staff is marked 'C' and 'Mazalido', with a *poco metal.* instruction and a IV_7 chord, followed by a *ff sub. marcato* dynamic and a I chord. The eighth staff is marked 'CIII' and 'affetuoso', with a *mp (dolce sub.)* dynamic and a II_7 chord, followed by a I_7 chord. The ninth and tenth staves continue the musical notation with various chord diagrams and dynamics.

un solo dedo mientras se mantiene la posición de un arpeggio o una cejilla con y sin extensiones involucradas, esta sección, también de transición y aparece por primera vez *E_b* funcionando como centro tonal.

A'

Se retoma el tema con el gesto de recapitulación distinto a la última ocasión, la figura en color morado una vez más varía y aunque en los compases marcados aquí en azul se re expone el tema igual que al inicio, la entrada es distinta así como lo serán en seguida el puente y la siguiente exposición del tema.

The image displays a musical score for section A'. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes several annotations and markings:

- Section A' (Recapitulation):** Indicated by a red box labeled 'A'' and the text 'Gesto de recapitulación'. The first measure is highlighted in yellow and contains a purple note. It is marked '(poco)'.
- 2^a Variación:** A red annotation above the second measure, which is highlighted in blue. The dynamics are marked 'poco più f'.
- Harmonic Progression:** Red annotations below the staff indicate chords: *I*, *IV₇*, and *I₉*.
- Tempo:** The marking 'a tempo' is placed below the staff.
- Additional Measures:** Below the main staff, there are two more measures. The first is highlighted in blue and contains a purple note, with a red *IV₇* annotation below it. The second measure is a whole rest.

Puente 3

Inicia en el mismo acorde séptima de dominante que las dos veces anteriores, cambia su estructura armónica cada vez que se presenta con pequeñas diferencias y termina de manera distinta, el cuarto compás es de nuevo el que marca una diferencia significativa y crea una atmósfera más intensa que los dos anteriores, utiliza las disonancias de segunda menor también expuestas previamente.

The image shows a musical score for "Puente 3" consisting of two staves. The top staff is marked "a tempo" and "rit. pochis." (ritardando poco a poco). The bottom staff is marked "appassionato" and "poco metal." (poco metalico). The score includes various harmonic annotations: IV_9 (A7b9), $(*) II$, III_7 , II , II_7 , V_7 , I , and $(umoristico)$. There are also performance markings like ϕII , ϕV , and p .

3ª Variación

Una vez más el gesto de recapitulación es distinto, termina en un armónico, recurso ya presentado en la sección B y se desarrolla el tema un poco más que en la primera variación de la sección A.

The image shows a musical score for the "3ª Variación" consisting of two staves. The top staff is marked "a tempo" and "rit. poch." (ritardando poco a poco). The bottom staff is marked "calmando" (calmando). The score includes various harmonic annotations: I , $mp IV_9$, I_9 , $ff sub.$ (for the "Variación" section), $I_9 sfz$, $mf IV_9$, I_9 , and $(*) IV_9$. There are also performance markings like ϕII , ϕV , and p . The score is divided into sections: "Gesto de recapitulación" (highlighted in yellow), "3ª Variación" (highlighted in blue), and "Variación" (highlighted in grey).

Puente 4

Inicia normalmente, como lo ha hecho en sus apariciones previas pero en este puente surgen glissandos. Los compases 6 y 7 dan la primera vista de un recurso que será fundamental en la *Coda* en la cual tendrá una función armónica diferente que aquí está presente dentro de *Mi Mixolidio* y nos conecta con la sección *C*.

The image shows a musical score for a section labeled "Puente 4". It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked "a tempo". The music features several chords and melodic lines. Handwritten annotations in red include "Puente 4" at the beginning, and chord symbols: IV₉ (A7b9), VII (*), III₇, and IV₉ (A7). The second staff continues the music, with measures labeled CV, CIV, CVIII, and CVII. It includes a "rit. molto" marking and a "blues" style annotation. Chord symbols V₇ and V are also present. The music concludes with a "lento" marking.

Sección C y C'

Hay un cambio de armadura hacia *Mi mayor* y un póstumo retorno a *Mi mixolidio*, cromatismos melódicos, armónicos y progresivos. Posteriormente, después de un dibujo que podría fungir de puente pero no se concreta como tal, viene la repetición de la misma sección, esta vez con variaciones las cuales se hacen notar al ser retomado el *mixolidio*. Al final de la exposición de ambas partes *C* y *C'* hay un pequeño puente, marcado aquí en amarillo, que retoma la idea del inicio y se dirige a la *Coda* en un marcado retorno al modo inicial.

C meno mosso poi accelerando *estando* poco a poco - *poco*

pp *dolcissimo* *I* *I* *II* *V*

Acordes Comáticos de paso

(a tempo 1^o) *soavissimo* *mf* *II*

II *p*

III *f* *umorstico* *p sub.* *Progración del V* *molto*

I *mp sub.* *II* *III* *I*

sempre animando *Musicaly* *V* *II*

calmando *dolce* *II* *I* *(IV)* *ff sub.* *Acordes de paso* *molto rit. e pesante*

II *mf* *I* *mp sub.* *V*

C' *estando* *a tempo*
 I *pp sub* II₇ V₇
 I₉ *mf* (4) *port.* II₉
 II *p*
 (CII) V III₇ *D sub* I₇
 I *mf* II (V) I *molto animato* *molto*
 V IV rit. pochiss.
dolcissimo e cantando *poco rubato* *Miscolido* *rit. pochiss.*
 p *sub* IV *mf* CIV *rit. pochiss.*
 III₇ *gliss len*
 (a tempo) (CII) *poco esitando* III (sim.) CVII *f deciso* V

IV *f* (sempre marcato)

a tempo

ΦIII

ΦI

meno f

molto

pesante e molto rit.

ff

Acord. > Cadencial

moltissimo

Coda

Como era de esperarse, en un valse, la *Coda* está compuesta a través de un *ritornello*, que al principio es muy literal, re expone la sección *A* y su introducción completa pero con acordes más sonoros y llenos.

Coda (Ritornello)

A²

(conserver le 1: résonance par sympathie)

I

mf sub.

sfz

Aquí el tema, citado literalmente como la primera vez que fue presentado en la sección A.

Handwritten musical score for the first presentation of the theme in section A. The score is written on three staves in G major, 7/8 time. The first staff contains the following chords: IV_9 (ff), I (f), and mf IV_9 (eco). The second staff includes performance instructions: *rit. molto*, *a tempo Come prima*, and *(f sub.)*. The chords in this staff are I mp, IV_9 pp (calmato), I_9 , IV_9 , and mp I_9 . The third staff contains the chords IV_9 , I_9 , and I_7 .

El puente también idéntico al primero de la sección A.

Handwritten musical score for the bridge in section A. The score is written on three staves in G major, 7/8 time. The first staff includes the marking *Puente rit. pochis.* and *a tempo*. The chords are IV_9 (A_7b_9) and $* II$. The second staff contains the chords III_7 , II_7 , II , V_9 , and V_9 (sfz sub.) with a triplet. The third staff contains the chord V_9 .

En esta ocasión, no se repite la segunda variación del tema sino que pasa a la tercera directamente después del puente y es definitivamente la misma.

This musical score snippet features two staves. The top staff is divided into a yellow section and a blue section. The yellow section contains a triplet of eighth notes marked 'molto' and a 'V' above it. The blue section is labeled '(3ª Variación)' and includes a 'più f' dynamic marking and a 'IV₇' chord. The bottom staff is entirely blue and contains a 'Variación' section marked 'ff sub.' with a 'IV₉' chord, followed by a 'I₉ sfz' chord, and another 'IV₉' chord. A green box highlights the first two measures of this bottom staff.

El puente es idéntico al numero 4, correspondiente al que le sigue a la tercera variación hasta su sexto compás, ya que en esta ocasión observamos un *la b* y se le anexan extractos de la sección B marcados en verde. Posteriormente hay una pequeña porción del mismo puente ahora con la

This detailed musical score consists of four staves. The top staff is red and labeled 'Puente' with 'rit. poco a tempo' above it. It features a 'CV' marking, a 'port.' marking, and chords 'IV₉ (A₇b₉)', 'VII', and 'III₇'. The second staff is red and green, with 'Elementos de B' written above a green section. It includes 'rit. pochis' and a 'III₇' chord. The third staff is green and red, with 'a tempo' and 'rit. poco a tempo' markings. It features 'Acorde de paso' and 'ff sub.' markings, and chords 'I₉', 'VII₇', 'III₇', and 'IV₉ (A₇b₉)'. The bottom staff is red and includes a '*' marking.

diferencia de tener ausentes la mayoría de sus *glissandos* y de transportar la pieza a la sección final de la *Coda*.

Fine

La sección final, aquí marcada en color rosa, es muy lúdica y técnicamente requiere de extensiones significativas mientras se sostienen posiciones fijas con cejilla. Retoma un elemento ya mencionado del puente 4 cumpliendo una función armónica distinta: ahora es un acorde común para llegar a *Do mayor* -relativo mayor de *La menor*, generador del *Mi mixolidio*- en seguida, ocurre un cambio

The image shows a musical score for the 'Fine' section, consisting of five staves of music. The score is heavily annotated with handwritten notes in red and blue ink. The first staff begins with a red circle containing the letter 'C' and a red 'Cin' above the first measure. The music is marked with dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and *molto*. Chord symbols like V_7 , $V_{-1}/V (D9b5)$, and I_9 are written in red. The second staff includes the instruction '(sim.)' and '(poco più mosso)'. The third staff has a red circle with 'C' and a blue note 'fun $E_m \rightarrow$ relativo menor de E_b Mixolidio'. It features a blue 'Escala $\rightarrow VI$ ' and a blue 'IV' above a tapping sequence. The fourth staff is marked 'poco metal.' and 'mf umoristico'. The fifth staff includes 'pizz. (ou pp)' and a blue 'III' above a tapping sequence. At the bottom right, there is a note: '* (stopper toute résonance avec la m. gauche)'. The score also includes measure numbers like 'CVI', 'CVIII', 'XVI 2'', and '8a XXIII'.

tonal efectivamente humorístico, como lo es la última indicación de la obra yendo a *Do menor* que es relativo menor de *Mi bemol* (la tonalidad más lejana a la original), para terminar en una cadencia rota.

Nociones interpretativas del *Valse en Skaï*

El valse, como ya sostuve no puede ser una pieza llena de sobriedad y recogimiento ya que su naturaleza histórica y social no es la de dicho contexto. Esta pieza cumple con la forma ternaria que debe poseer un valse "tradicionalmente". Siendo una pieza ajena a los códigos convencionales de conducta y normas preestablecidas, encuentro un puente de congruencia en su estructura armónica la cual es fluctuante, hace usos de la tonalidad al servicio de los modos y grados lejanos de la misma, ¿Por qué no sería congruente con la naturaleza de un valse llevar aún más allá las nociones tradicionales de la norma? En su espíritu yace la necesidad de empujar los límites de la norma, de ser inmoral, inapropiado.

Me parece indispensable realizar un análisis armónico de la obra para entender su carácter "*en Skaï*" y no fundamentarlo en el vago significado del título, efectivamente, es un valse, se ve como un valse, suena como un valse, pero su entretejido, su tela no es la que se consideraría normativamente la del valse. Es un replanteamiento de la autenticidad del valse, con su forma y sus funciones armónicas en una actualidad distinta, sencillamente teje una superficie de falsedad para con las nociones preestablecidas y entendidas como lo "original". La indicación final de la *Coda*, "*humorístico*", es clara una vez realizando el análisis. En efecto, se trata de una tomada de pelo que justo en la *Coda*, que viniendo inmediatamente de *Mi*, haya un cambio a *Mi b*, la tonalidad más lejana posible y viniendo desde la armonía modal termine sencillamente en *Do*. Esta obra demuestra prácticas armónicas sencillas hechas muy complejas a través del uso de modos, notas comunes, apoyaturas, anticipos, bordados y demás recursos melódicos. Innegablemente es un Valse, y ya que el espíritu del valse fue en su origen uno de transgresión a la norma establecida, esta pieza es paradójica: No es un valse tradicional, de antaño, pero si mantiene su estructura formal, también las relaciones entre los acordes no son extremadamente complejas en apariencia o en un sentido tradicional, sino melódico, quizá jazzístico y aún así se mantienen mayormente dentro de los terrenos de tónica, subdominante y dominante siendo muy tradicionales aún en su carácter modal. Recordando la palabra Skaï, es en efecto un entretejido que resulta muy brillante, de bajo costo pero que también de cierta manera, es más que nunca un valse, uno contemporáneo, uno inmoral cuyo espíritu transgresor no es deformado sino fortalecido.

lleva al tema segundo tema de la sección A un rasgueo y un juego sincopado de tres contra dos ambos rasgos muy evocativos de Latinoamérica.

Puente 1

Nos llevara a la repetición de la sección A contiene algunos el elemento percusivos del *pizzicato* y armónicos artificiales arpegiados. Está contenido en la primera casilla.

A'

Se distingue de la primera exposición de los temas únicamente durante el puente que nos lleva a la

sección B desde la segunda casilla.

Puente 2

Mas corto que el primero, nos dirige a la sección B.

Musical score for Puente 2. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and a bass line with chords and dynamics. Handwritten annotations include '2. Puente' in green, 'D#°7/9' in purple, 'f sub.', 'mf', 'p', and 'H.V.' with a circled 5. The piece concludes with a double bar line.

Sección B

Muy similar a la sección A, se repite con una simple variación al final de presentarse, desarrolla un poco más los elementos ya vistos, el rasgueo, la escala ahora extendida por medio de un par de arpeggios característicos en seisillos ágiles también del jazz, el *sweep picking* y las progresiones

Musical score for Sección B, consisting of five staves. The first staff is marked 'B' and 'C III (soulever le barré entre les accords)'. It includes a 'rasg.' (strumming) section with dynamics 'mp' and 'mf', and a 'fluide' section with 'pimp' (sweep picking) patterns. The second staff continues with dynamics 'f', 'mp', and 'ff sub.', and includes a 'Gliss. sur' instruction. The third staff is marked 'C' and 'C III rasg.', with '(effleurer les cordes)' and dynamics 'pp', 'mf', and 'ff sub.'. The fourth staff includes 'H XXIV (main droite)' and 'Gliss. lenta sans perdre le tempo'. The fifth staff features 'Tragique!' and 'Acorde Comites de pass' annotations, with dynamics 'ff' and 'p'. The bottom-most staff is marked 'Blone 4' and 'pouce pulpé (bien éteindre les basses)'. Chords G7, G#5, C, e, C, e7, Bb7, and D#°7 are indicated throughout.

diatónicas⁷⁴ de la guitarra eléctrica, donde desde una o dos posiciones fijas se puede llevar a cabo un fraseo melódico muy veloz. Esta será la única vez que el motivo del último sistema de esta sección con la indicación *Tragique* se expondrá a lo largo de la pieza, es el único elemento además de la introducción que no se vuelve a tocar. Contiene -marcados en color rojo- dos acordes cromáticos de paso y debe tomarse muy en cuenta el apagado necesario de los bajos con la mano derecha para respetar con precisión las indicaciones.

Coda

The image displays a handwritten musical score for guitar, primarily in treble clef. The score is divided into several systems, with specific sections highlighted in purple and green. Handwritten annotations in purple and green ink provide additional details.

- Top System (Purple background):** Features a melodic line with triplets and slurs. Chords are indicated as B_7^{sus4} , $E-7b5$, $A-7b9$, d_9 , and $p\ sub.$. A red "Coda" label with a triplet symbol is positioned above the staff.
- Second System (Purple background):** Contains four "Gliss." markings over arpeggiated chords. The first chord is $G\#^{\circ}7$. The second system ends with E_7 , D , $G\#^{\circ}7$, and E_7 . Dynamics include $ff\ sub.$ and p .
- Third System (Purple background):** Shows a melodic line with triplets and slurs. Chords are a and a_9 . Dynamics include mf .
- Fourth System (Green background):** Labeled "Puente" in green. It features a melodic line with triplets and slurs. Chords are $D\#^{\circ}7/9$ and $f\ sub.\ mf$.
- Fifth System (Green background):** Labeled "H V" above the staff. It shows a melodic line with triplets and slurs. Chords are a , 7 , and 5 . Below the staff, the instruction "Jouer de \oplus à \otimes " is written.

⁷⁴ Un ejemplo similar puede ser consultado en la progresión diatónica que abre el *solo* de guitarra de *Painkiller* del álbum homónimo (*Painkiller*) lanzado en 1990 por la banda británica de heavy metal Judas Priest fundada en 1971.

Entretejida sobre un *ritornello* en el cual se presentan de nuevo los temas de la sección *A* resueltos hacia el segundo puente de la misma que nos llevarán una vez más a la sección *C* pero en esta ocasión con la indicación “*jugar entre los signos*” escrita, dando a entender que el ejecutante podría tomarse algunas libertades dentro de esta sección si le pareciera conveniente. La improvisación es

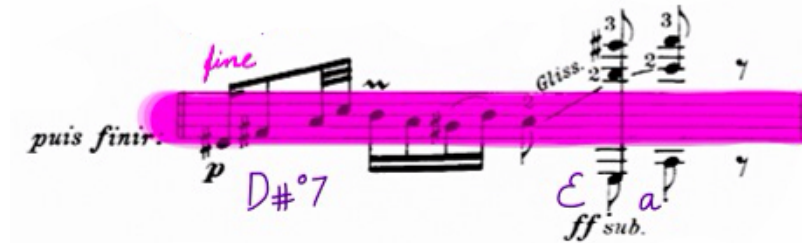
The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The score is annotated with handwritten purple ink, including chord symbols, dynamic markings, and performance instructions. The first staff is labeled 'C III (soulever le barré entre les accords)' and includes a red box with the letter 'B'. The second staff features a 'Gliss. sur' instruction and a circled '3'. The third staff is labeled 'C I' and includes the instruction '(effleurer les cordes)'. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as triplets, sixths, and glissandos, along with chord symbols like G7, G#5, Bb7, and D#°7, and dynamic markings like mp, mf, pp, and ff.

una característica del lenguaje de Dyens⁷⁵ y la estructura armónica de la pieza lo permite.

⁷⁵ Consultar la entrevista realizada a Roland Dyens donde discute este tema en particular en: <<http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>>

Fin

Basado en los elementos ya presentados de la sección *C* sencillamente se desplaza hacia el registro más agudo del diapason y resuelve la pieza en un gesto de cuarta justa, típico de la música latina y el tango.



Nociones interpretativas del *Tango en Skaï*

Es una pieza muy popular de Roland Dyens, una de sus obras mejor conocidas y que suele ser tocada mucho y también demasiado rápido: la indicación metronómica es clara. Aunque sea propicia para aumentar la velocidad logrando así hacer gala de habilidad técnica, además de que no es necesario suele ser intercambiada su intensidad dinámica por concentrarse en su potencial intensidad agógica. Es una danza, hay que mantener eso siempre en mente al abordarla para no sacarla de su naturaleza.

De inicios a mediados del S.XX el tango sufrió una invasión del lenguaje jazzístico⁷⁶ junto con el resto de Latinoamérica, lo que conllevó a que las formas estrictamente tonales provenientes de España se transformaran, teniendo entonces la música popular cierto acceso y flexibilidad para con la disonancia que antes no era permitida, entonces, en vez de elaborar sistemas armónicos complejos como los románticos tardíos, se dieron ciertas libertades jazzísticas, como el uso de la segunda descendida y las armonías modales. El tango en Skaï, coincide muy bien con la estructura de una pieza de dichas características, consecuentemente, la he cifrado como una obra para guitarra fuertemente invadida por las fusiones armónicas que se dieron durante siglo XX y la larga tradición del cifrado que en su momento condicionó al instrumento, ahora vuelve en un renovado espíritu de unificación dentro de su realidad social contemporánea ya no como una atadura sino como un recurso más de su lenguaje. Cumple con la estructura binaria de un tango, tiene bien definidas sus secciones, compás binario en 4/4 a la usanza del S. XX con un cambio a 2/4, pero mantiene también un lenguaje armónico contemporáneo que se da muchas libertades, sin demasiadas

⁷⁶ Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, *La música en Latinoamérica*, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, primera edición, Mexico, 2011.

complicaciones, extremadamente guitarrístico y temperamental. Dyens ha dicho que no pretende volverse jazzísta en sus composiciones sino más bien insinuar la idea del Jazz a través del lenguaje de la guitarra clásica, tampoco pretende generar un collage sino una fusión estilística⁷⁷, por lo tanto, no debemos perdernos dentro de la contemporaneidad de su lenguaje con salidas fáciles o puertas falsas.

Definir lo que es un tango, -antes de haber sido conocido como propiamente argentino en todo el mundo- es un asunto complicado, así que la inexactitud circundante a su origen, complica la hipótesis de encasillar su naturaleza como verdadera o falsa. No es que sea una pieza ligera, ni fácil, sino que en su vida interna mantiene también un espíritu transgresor, como lo expuse ya con el valse, por lo tanto el significado del nombre, tan rumorado entre los colegas guitarristas, cobra un sentido menos superficial. Es una pieza sacada de su momento histórico hacia la actualidad.

Libra Sonatine

El origen de esta pieza se encuentra lleno de mitos, ya se ha hablado de que es una descripción de la operación a corazón abierto que le fue realizada a Roland Dyens y se le ha intentado encontrar relación a los diferentes estados de enfermedad, anestesia y recuperación con el lenguaje musical de la pieza. En lo personal, discrepo de dicha visión debido al subjetivismo al que están supeditadas las artes y a que no me ha sido posible encontrar ninguna entrevista, ni dato fidedigno que corrobore dada teoría que no provenga de su mito, los movimientos tienen nombres simbólicos que me parecen incoherentes para con el éxito de dicha leyenda. Siempre es peligroso dar por hecho que tal o cual gesto musical corresponde exactamente con tal o cual situación específica de vida, se ha dicho, por ejemplo, que la irregularidad de los compases dentro del primer movimiento son equivalentes a la irregularidad del pulso cardíaco del autor, solución demasiado obvia que además pasa por alto totalmente el título "India" el cual, si es que en efecto se refiere a la India, sería de esperarse que los compases irregulares estén presentes así como los múltiples elementos cuasi hipnóticos de muchos pasajes dentro del mismo. Lo que si es apropiado mencionar es que Jean Yves-Neveux es en efecto, médico, específicamente cirujano cardiorácico y que Dyens le ha dedicado la obra, por lo tanto como en todos los mitos, hay algo de verdad y en efecto puede referirse a una época de su vida, más no a procesos específicos dentro de su cirugía. La *Sonatina Libra*, lleva su título de acuerdo al signo zodiacal de Roland Dyens, aunque también es conjetura

⁷⁷ Consultar la entrevista realizada a Roland Dyens donde discute estos temas en: <<http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>>

aseverar que este es en efecto el motivo por el cual le ha titulado de esta forma, es, ciertamente, una posibilidad,

Debido a que la obra ha sido ampliamente analizada y más aún, recientemente por el compañero Julio Alejandro Lara Monroy⁷⁸, con suficiente profundidad, no repetiré su procedimiento ya que concuerdo en lo general con su análisis y considero innecesario hacer una repetición de lo ya señalado vehementemente por él. Haré en cambio, observaciones que aporten a la investigación de ésta pieza algo más de lo ya mencionado en las previas para así contribuir a lograr un entretejido novedoso y funcional para futuros investigadores.

Análisis y Nociones Interpretativas

Como lo dice su nombre es una pieza inspirada en la forma sonata, pero al elegir llamársele *Sonatina* es de esperarse que no esté estrictamente apegada a ella. Está compuesta de tres movimientos:

India

Forma: **A-B-C-D-A'**

Es una pieza modal, llena de color y cromatismo, con compases compuestos, desplazamientos amplios a lo largo del diapasón y algunas complejidades de digitación la cual, en lo personal, no recomiendo cambiar, pues estoy de acuerdo con la sugerida en su versión impresa. La pieza hace referencia a la música hindú en su carácter y en todos sus elementos rítmicos atípicos. En cuanto a si hace referencia a la música popular podemos encontrar dentro de la parte **D** un acorde característico de la música popular, en particular del rock y la guitarra eléctrica es un *power chord*⁷⁹ modificado, hecho más complejo y arpegiado. Primero aparece este acorde con *La* como fundamental:

⁷⁸ Lara Monroy, Julio Alejandro, *Notas al Programa*, Universidad Nacional Autónoma de México, Agosto 2013

⁷⁹ Un *power chord* es un acorde conformado por una fundamental duplicada y una quinta, regularmente es utilizado en la guitarra eléctrica con distorsión y se le llama *acorde de poder* por la fuerza que le otorga la quinta. Un acorde como este puede ser encontrado en prácticamente todo el Heavy Metal de los 80's y desde mucho antes. Uno arpegiado y particularmente similar a éste puede ser encontrado en *Hells Bells* de la banda Australiana AC/DC.

Un poco más adelante reaparece el mismo recurso ahora con *Do* como fundamental en una variación de su primera aparición

1-1
gliss.
f
6
6
2^e fois. *p*
les sons se mélangent
3 1-1 3 1
1. 3 1/2
2. 3 1 0 3 1 11-
sfz sub. *p*
sfz sub.

En ambas presentaciones vemos *bends*⁸⁰ también característicos de la guitarra eléctrica, glissandos y secciones de escalas muy a la usanza improvisatoria de la guitarra eléctrica.

a
rapprochez vous du chevalet
p i m
gliss.
f
6
6
2^e fois. *p*
les sons se mélangent
3 1-1 3 1
1. 3 1/2
2. 3 1 0 3 1 11-
sfz sub. *p*
sfz sub.

Largo

Forma: A-B-C

Es un movimiento breve, con una melodía acompañada por acordes de séptima y novena muy dentro del lenguaje jazzístico. Debe ser ejecutado poniendo mucha atención a los gestos que se piden dentro de la partitura y no cortar la resonancia de las voces. Dyens como ya mencioné, hace

⁸⁰ Forma de distorsionar el sonido de una cuerda tirando de ella hacia arriba y/o hacia abajo mientras ésta se encuentra pisada para modificar el sonido que produce y transformarlo en fracciones de tono, desde un cuarto como en *Sunshine of your Love* de Cream o ampliarlo hasta dos tonos completos como en *Comfortably Numb* de Pink Floyd.

referencia constante al jazz y a la música tradicional, sin embargo, no pretende que la guitarra clásica se vuelva jazzística, sino que sólo sugiera esa idea.

Fuoco

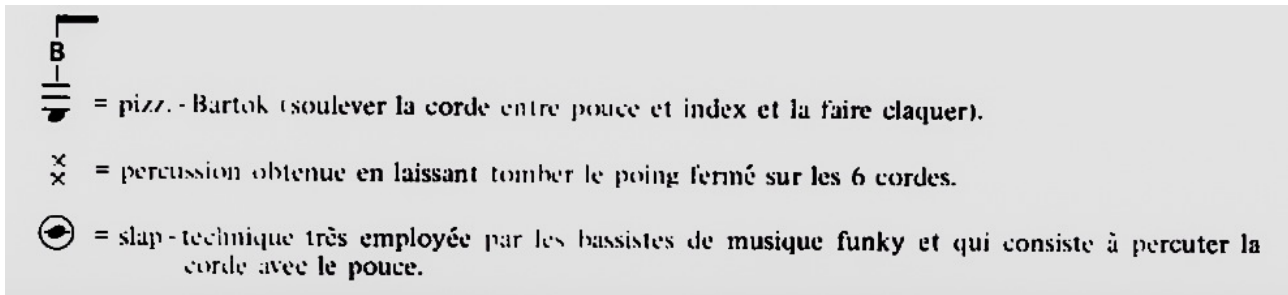
Forma: **A-B-A'-Coda**

Es una pieza vertiginosa, extremadamente guitarrística, llena de escalas y arpeggios. Lo más interesante y atípico de la pieza quizá sea la *Coda*, donde se utilizan muchos elementos de percusión como el *pizzicato a la Bartok* y el *slap*⁸¹ que son todos parte de la música para guitarra clásica del siglo XX.

The image displays a musical score for the piece 'Fuoco'. It consists of several staves of music in 4/4 time, featuring complex rhythmic patterns and percussive techniques. The score includes dynamic markings such as *sfz*, *p*, and *vif.* (vivo). A specific instruction reads: 'avec l'index de la main gauche jouer les cordes aiguës sur la tête de la guitare (♩)'. Below the score, there is a diagram of a guitar headstock with the word 'secco' written below it. A legend at the bottom left states: 'x = percussion sur l'éclisse avec l'ongle. (grave aigu)'. The score also includes fingerings like '1 3' and '0'.

⁸¹ Ataque característico en el lenguaje del bajo llevado a cabo con la mano derecha donde se golpea la cuerda con el pulgar rápida y concisamente buscando que éste rebote y genere una sonoridad particular, es un *pizzicato* percutado contra la tastiera. Esta técnica es ampliamente utilizada en el Funk y el Rockabilly, aunque no es exclusiva de dichos géneros y se le puede encontrar en muchos otros.

En la anotación final de la partitura, podemos ver especificaciones al respecto de la ejecución de algunos gestos, la más interesante de ellas siendo para mi el *slap* y la relación que establece con la el Funk.



Deben conocerse, al menos en lo general los géneros que se mencionan en la partitura tanto en el alfabeto romano como en el entretejido musical. Dyens no es un fanático particular del collage, sino más bien partidario de la fusión. Su música es absolutamente actual, con algunas referencias hacia el pasado, pero en definitiva hija del Siglo XX y su obra en general, es ya un testimonio del inicio de la unificación del lenguaje guitarrístico independientemente de los géneros y sus diferentes contextos sociales. No olvidemos que esta obra fue escrita en la década de los 80's cuando hubo un significativo *boom* en el desarrollo del lenguaje de la guitarra eléctrica, por lo que no es extraño encontrar señales de esta fenomenología en ella tal y como ya lo observamos en el *Tango en Skai*.

Conclusiones

La guitarra es una sola, aunque cambie de formas, de cantidad de cuerdas, de elementos físicos, están todas ellas unidas y sus lenguajes con sus barreras afortunadamente ahora más imaginarias que prácticas, derribadas. Y a pesar de que cada una mantiene su estilo y su desarrollo, ya se encuentran entretejidos cada vez con más cercanía sus destinos, en muchas de las obras contemporáneas tanto de guitarristas académicos que también son compositores como de guitarristas no académicos pero si con estudios y preparación formal que son compositores, han adoptado a la guitarra clásica dentro de su ámbito. Estamos presenciando una evolución nunca antes vista de nuestro instrumento, la fusión de su lenguaje y la reconciliación con otros tantos que antes le eran propios y le habían sido arrebatados por ideas actualmente anacrónicas. Hay que reconocer, la magnitud de los movimientos socioculturales del siglo XX y sus músicas ya incluidas en la lingüística común de la guitarra contemporánea.

Johann Sebastian Bach

Suite BWV 997

Debido a la cantidad de material de investigación que se ha realizado acerca de la Suite BWV 997 en *Cm* y aprovechando el espíritu de la Universidad Nacional Autónoma de México, haré notar a través de mi investigación personal, los trabajos realizados por mis colegas Manuel Alejandro Jordán Espino, Elías Israel Morado Hernández y Edgar Mario Luna Espinosa.

Me parece redundante realizar un cuadro más acerca de esta obra porque sería prácticamente una mímica de los que ya se encuentran escritos, y concuerdo con Elías Israel Morado Hernández en su cuestionamiento acerca de las notas al programa y sus funciones. Yo planteo la pregunta ¿Dónde si no es dentro de nuestra propia labor investigadora serán difundidas las investigaciones previas, realizadas ya por colegas de la misma institución acerca de los mismos temas para que alcancen validez, peso histórico y utilidad? Me niego a sencillamente pasar por alto las bases ya establecidas previa y acertadamente por estos tres colegas.

Concuerdo en lo general con las notas al programa de Manuel Alejandro Jordán Espino⁸² y Elías Israel Morado Hernández⁸³ así como con la tesis de Maestría de Edgar Mario Luna Espinosa⁸⁴ en lo que respecta a la *Suite BWV997* en *Cm*.

En las notas al programa de Elías Morado, el contexto retórico que plantea es coherente y necesario, además de ser un cuerpo de texto muy bien estructurado, con momentos que me atrevo a calificar de hermosos, insisto en que debe ser tomado en cuenta, leído, estudiado y no abandonado entre los cientos de valiosos textos dentro de los archivos de las bibliotecas. Si se quisiera profundizar en los temas de retórica barroca sugiero remitirse a la tesis de Mestría también de Elías Israel Morado Hernández acerca del *ethos* barroco aunque dicho trabajo está enfocado en el continente Americano, no está de más para el intérprete, comprender el momento histórico en su lugar de procedencia⁸⁵. Menciono también la importancia de consultar el libro *Música y Retórica en el Barroco* de Rubén López Cano. Yo no me adentraré a la discusión retórica del discurso dentro de esta suite, por los motivos que ya he expuesto y que me harían incurrir en la redundancia de temas ya mencionados en las investigaciones recientes de mis colegas.

⁸² Jordán Espino, Manuel Alejandro, "*Bach, Mertz, Poce y Rodrigo, Notas al Programa*", Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

⁸³ Morado Hernández, Elías Israel, *Notas al Programa*, Universidad Nacional Autónoma de México, 4 de Junio 2008.

⁸⁴ Luna Espinosa, Edgar Mario, *Las Suites Para Laúd de Johann Sebastian Bach: Criterios Adecuados Para Su Transcripción a la Guitarra Moderna*, Universidad Nacional Autónoma de México, Marzo 2011.

⁸⁵ Morado Hernández, Elías Israel, *La Dimensión de lo Sonoro en la Construcción del Ethos Barroco Americano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Diciembre 2012.

Ahora bien, me remitiré a dar un panorama interpretativo de la Suite basado en las nociones emotivas del barroco y la cisma de la revolución copernicana.

Concuerdo con las nociones estructurales y tonales de la Suite propuesta tanto en las notas al programa de Manuel Alejandro Jordán Espino como en las de Elías Israel Morado Hernández.

Para revisar cualquier clase de criterio de transcripción acerca de esta obra o de las otras tres suites para Laúd, así como de sus nociones históricas los refiero a la tesis de maestría de Edgar Mario Luna Espinosa donde deja claro y muy detalladamente, que de esta suite en particular, no existe un manuscrito original y no fue escrita para Laúd ya que se ha constatado que sería imposible ejecutarla en un laúd con los manuscritos considerados fieles al original, asunto que también menciona acertadamente Elías Israel Morado Hernández.

Análisis

La estructura de la suite propuesta por el Maestro Elías Morado es la siguiente:

Preludio: Forma libre en tres partes con una breve Coda.

Fuga: Fuga doble con dos sujetos de carácter dialéctico

Zarabanda: Danza formalmente binaria⁸⁶

Gigue y Double: Ambas danzas relacionadas entre sí, proponiendo el Double como tal vez una variación de la Gigue ambas con la forma *A-B-A*, cito a continuación el cuadro propuesto por él.

	Gigue	Double
	A	
1	I	I
2	Do menor	Do menor
3	I	I
4	IV	IV
5	I	I
6	V	V
7	I	I
8	IV	IV
9	V	V
10	I	I
11	IV	IV
12	VII	VII
13	V	V
14		
15	V	V
16	V	V
	B	
17	V	V
18		
19		
20	IV	IV
21		
22	III	III
23	III	III
24	V/III	V/III
25	III=I	III=I
	(Mi bemol)	(Mi bemol)
26		
27		
28		
29	V/V	V/V
30		
31	I	I
32	I	I
33		
34		
35	VI	VI
36	V/VI	V/VI
	A	
37	VI=I	VI=I
	Do menor	Do menor
38	I	I
39	IV	IV
40		
41	IV	IV
42	V/III	V/III
43	III	III
44		
45		
46		
47	V	V
48	I	I

⁸⁶ El comentario que hace mi estimado colega en sus notas al programa acerca del tema de la Zarabanda como paráfrasis del coro de la pasión de San Mateo (BWV 244) y su comparación me parece acertado y digno de ser consultado.

La estructura propuesta por el Licenciado Manuel Alejandro Jordán Espino es la siguiente:

Preludio: **A-B-C**

Fuga: **A-B-A** Cito a continuación los esquemas que realizó dentro de sus notas al programa. El primero es un análisis general de la forma los sujetos y contra sujetos y el segundo hace notar el contrapunto escondido y los lugares donde se puede encontrar movimiento contrario.

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

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

Zarabanda: **A-B**

Gigue: **A-B**

Double: **A-B**

En cuanto a la fidelidad de los manuscritos, dentro de la edición de las cuatro suites para laúd hecha por Frank Koonce, se incluye una breve nota acerca de las peculiaridades de las mismas y es la que utilizaré para ser ejecutada ya que estoy de acuerdo con su criterio y su propuesta de digitación. Menciono que la pieza en dicha edición, está transportada a *La menor*.

Nota biográfica⁸⁷

Frank Koonce es internacionalmente aclamado como intérprete, profesor, y escritor. Posee grados de la North Carolina School of the Arts y de la Southern Methodist University, habiendo estudiado primero con Jesús Silva y posteriormente con Robert Guthrie. Entre los años 1974-75, fue becario Fulbright así como ejecutante en Italia, donde estudió con Sergio Notaro y Alirio Diaz.

La producción creativa del Sr. Koonce incluye una edición para guitarra de los trabajos completos para laúd de J. S. Bach de su propia autoría y el estreno mundial en inglés de la grabación de Mario Castelnuovo-Tedesco "*Platero y Yo*" para narrador y guitarra (Summit DCD 1002). También ha grabado un álbum titulado "*A Southwest Christmas*" con el Phoenix Bach Choir (Soundset, SR 1005) y está incluido en el video del concierto en vivo del renombrado compositor/guitarrista, Nikita Koshkin (Mel Bay 99231VX). Como socio fundador de Soundset Recordings ha ayudado a producir otros discos compactos clásicos, incluyendo el estreno de la grabación de obras de Alan Hovhaness con el Korean Broadcasting System Symphony Orchestra y las primeras dos grabaciones de Nikita Koshkin.

Profesor de Música, Frank Koonce ha dirigido el programa de guitarra en la Arizona State University desde 1978. Fue director del "*Guitar Festival 1987*" un evento internacional patrocinado conjuntamente por la Guitar Foundation of America y la American String Teachers Association, y ha desde entonces servido como Presidente de la GFA. Es un ejecutante activo, con recitales en Inglaterra, Corea, Macedonia, Taiwán, China, Bangladesh, Costa Rica, Mexico, España, República Checa, Austria y por todo Estados Unidos.

Nociones Interpretativas

El contexto histórico del barroco es fundamental. Resultado del Renacimiento y su reciente valoración de la música como ciencia en sí, consecuentemente validada con profundos replanteamientos pitagóricos y aristotélicos sacados del oscurantismo del medioevo, se encuentra bajo una nueva luz. A su vez, la revolución Copernicana, empuja a la humanidad hacia un profundo

⁸⁷ Biografía tomada del sitio <http://www.frankkoonce.com/bio/> cuya traducción ha sido personal.

cuestionamiento de su percepción del universo, de sí misma y de la divinidad. El Almagesto⁸⁸ es echado por tierra y surge la teoría heliocéntrica. Las artes, por supuesto, no dejan pasar desapercibida tal cisma. Así que el universo no gira en torno a la tierra, ni es el círculo la forma literal del universo⁸⁹, las órbitas de los planetas no son perfectas y el hombre por lo tanto siendo -de acuerdo a las ideas fuertemente influenciadas por la religiosidad de la época- la imagen y semejanza de Dios, tampoco es perfecto. Durante el barroco se desarrolla una inmensa expresión de dichos cuestionamientos. Los manejos disonantes en la música han sido comparados con la falta de equilibrio geométrico y la simetría características renacentistas y posteriormente clásicas. Dentro de la arquitectura, vemos catedrales e iglesias diferentes, con líneas distintas, con quizá ya no dos campanarios equidistantes y hermanos sino solamente uno, hay una notoria ruptura visual. La pintura adquiere características también mucho más crudas, menos idílicas, llenas de claroscuro y fuerza, bastaría con observar algunas crucifixiones⁹⁰, antes representadas de una manera mucho menos terrible, con cuerpos de cristos menos humanizados y agonizantes. En la literatura las formas cambian también, pero es sobre todo la temática de los escritos lo que llama la atención, la naturaleza se torna un engaño y son recurrentes los temas de lo fugaz de la vida, todo en un tono aparentemente pesimista, que en mi opinión sería más bien mortal, se adquiere una noción muy fuerte de la mortalidad. Estos planteamientos y cuestionamientos alcanzan a todas las ramas del conocimiento en las ciencias y las artes, están inter-conectados y no necesariamente representan una ruptura total con el renacimiento sino un replanteamiento, una consecuencia histórica. Es este pues, el contexto del barroco.

Ahora bien, J. S. Bach, si bien es la figura emblemática del barroco musical en todo el mundo, no floreció sino más bien hasta el barroco tardío y los inicios del clasicismo, asunto intrascendente en el verdadero e innegable estilo barroco de su obra pero de peso histórico que consideró pertinente hacer notar. No me dedicaré a realizar un acto biográfico más del autor, pues son ya abundantes y en caso de que fuera necesario, les refiero a la breve reseña biográfica que realiza acertadamente el compañero Manuel Alejandro Jordán Espino en sus notas al programa y como ya mencioné, en

⁸⁸ Tratado Astronómico escrito por Claudio Ptolomeo en el S. II que describe la teoría geocéntrica.

⁸⁹ “*El círculo es un lugar geométrico equidistante a un punto llamado centro en toda su longitud*” Esta definición matemática del círculo puede prestarse a profundos cuestionamientos filosóficos del universo y quizá de la divinidad en el entendido de que si se le interpreta a la Biblia como un texto místico o filosófico el universo se basa en la forma del círculo, toda la creación es entendida como la imagen de Dios y sobre todas las cosas el hombre es considerado la cúspide de dicha creación, por lo tanto no debía haber sido entendida de manera literal sino misteriosa. La definición que he citado fue amablemente proporcionada por el Ingeniero O. Alberto Aguilar Paredes profesor de matemáticas de la Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁹⁰ Compárense por ejemplo las crucifixiones renacentistas de Da Vinci con las barrocas del Greco o Caravaggio.

cuanto a las nociones del discurso retórico de la época, les refiero una vez más a las notas al programa de Elías Israel Morado Hernández.

El preludio, como sabemos, es una obra de carácter improvisatorio e introductorio, por lo tanto no será extraño encontrar elementos del resto de la obra. La fuga doble de ésta pieza es la única de las cuatro suites para laúd que tiene *da capo*. La Gigue y Zarabanda son danzas que solían, en sus inicios, ser interpretadas en ambientes menos formales, aunque para el momento histórico en donde fueron escritas ya habían perdido mucho de su carácter profano, mantienen el espíritu de danzas y hay que mantener su origen en cuenta siempre que sean ejecutadas. El Double, ya he mencionado, está relacionado profundamente con la Zarabanda, bien podría ser una variación de la misma a una mayor velocidad con más ornamentación.

La obra es compleja, requiere de gran preparación muscular y experiencia. No recomiendo de ninguna manera que sea abordada por un principiante ya que sus necesidades técnicas podrían llevar a quienes pretendan tocarla sin suficiente preparación a padecer lesiones que mermarían su desarrollo.

Leo Brouwer

Preludios Epigramáticos

Mucho se ha escrito acerca de Leo Brouwer, hay muchísimas notas biográficas dedicadas a él por lo que no haré una más. Su vida y obra pueden ser consultadas ampliamente en *Leo Brouwer; Caminos de la creación*⁹¹, *Leo Brouwer*⁹² y *Gajes del Oficio*⁹³. También en las notas al programa del colega Julio Alejandro Lara Monroy puede consultarse una breve reseña biográfica⁹⁴.

Ahora bien, ocupémonos concretamente de las obras. Tanto El Decameron Negro como los preludios Epigramáticos pueden ser considerados música programática al estar inspiradas en obras extra-musicales: en una encontramos la obra poética de Miguel Hernández y en la otra la de Leo Frobenius.

Επίγραμμα- Inscripción festiva y satírica en verso⁹⁵

Basados en poemas de Miguel Hernández, estas obras son frecuentemente pasadas de largo y valoradas erróneamente en cuanto al agrado que ocasionan. Fueron escritas dentro de un periodo de transición en la obra de Leo Brouwer. Son consideradas minimalistas y están construidas con las nociones de composición celular de Brouwer, lo interesante, es que a pesar de su abstracción, fueron escritas muy cercanamente al El Decameron Negro, criticado porque muchos consideran que tiene un carácter conservador. En el Decameron Negro, si bien los principios de composición celular también están presentes, no se encuentra dentro de lo que podría haberse esperado como vanguardia armónica, y si consideramos la envergadura y complejidad de sus obras previas, ésta ha sido tan cuestionada como alabada.

Aunque breves, los *Preludios Epigramáticos*, no son en absoluto sencillos de tocar, ni qué decir de interpretar, requieren de una preparación técnica muy formal, un conocimiento profundo de la exploración sonora alterna del instrumento y sus posibles efectos percutivos, un ágil manejo de los armónicos a lo largo del diapason y en general ataques poco comunes de la mano derecha así como una obvia preparación técnica de la mano izquierda.

⁹¹ Rodríguez Cuervo, Marta, Eli Rodríguez, Victoria, *Leo Brouwer; caminos de la creación*, Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 1º edición, 2009.

⁹² Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, 2000.

⁹³ Brouwer, Leo, *Gajes del Oficio*, Editorial Letras Cubanas, 2004.

⁹⁴ Op., Cit., Lara Monroy, p. 83

⁹⁵ Mateos M., Agustín, *Etimologías griegas del español*, 1949, UNAM 7º edición p.178

Estando basados en obras de Miguel Hernández daré una breve reseña biográfica del mismo en el espíritu de ampliar el conocimiento interdisciplinario de aquellos que no sean familiares con el poeta.

Nota biográfica

Miguel Hernández

(Orihuela, 1910 - Alicante, 1942)

Poeta español, adscrito a la Generación del 27, destacado por el reflejo de su compromiso social y político en su poesía.

Nacido en el seno de una familia humilde y criado en el ambiente campesino de Orihuela, de niño fue pastor de cabras y no tuvo acceso más que a una raquítica educación básica, por lo tanto el resto de su aprendizaje fue autodidacta.

Su interés por la literatura lo llevó a profundizar en la obra de algunos clásicos, como Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora, mismos que posteriormente tuvieron una marcada influencia en su trabajo, especialmente durante su juventud. También estuvo familiarizado con la obra de autores como Rubén Darío y Antonio Machado. Participó en tertulias literarias organizadas por su amigo Ramón Sijé, encuentros donde se relacionó con Josefina Manresa quien fue su esposa e inspiración en muchas ocasiones.

A los veinticuatro años viajó a Madrid donde conoció a Vicente Aleixandre y a Pablo Neruda; con este último fundó la revista Caballo Verde para la Poesía. Las ideas marxistas del poeta chileno tuvieron una gran influencia sobre el joven Miguel, que se alejó del catolicismo e inició la evolución ideológica que lo condujo a tomar posiciones de compromiso beligerante durante la Guerra Civil.

Tras el triunfo del Frente Popular colaboró con otros intelectuales en las Misiones Pedagógicas, movimiento de carácter social y cultural. En 1936 se alistó como voluntario en el ejército republicano. Durante la contienda contrajo matrimonio con Josefina Manresa, publicó diversos poemas en las revistas El Mono Azul, Hora de España y Nueva Cultura, y dio numerosos recitales en el frente. El fallecimiento de su primer hijo (1938) y el nacimiento del segundo (1939) se añadieron como motivo inspirador de su obra poética.

Terminada la guerra regresó a Orihuela, donde fue detenido y condenado a muerte. Su sentencia se conmutó por cadena perpetua. Finalmente después de pasar por varias prisiones, murió en el penal de Alicante víctima de la tuberculosis: de esta forma se truncó una de las trayectorias más prometedoras de las letras españolas del siglo XX.

Análisis

Para trazar un cuadro más amplio, ofrezco un análisis poético formal y breve de las obras utilizadas de Miguel Hernández⁹⁶ aunado al análisis musical.

I

A mi esposa Cristina: "*Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre*"

19 DE DICIEMBRE DE 1937

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la luna profundamente llena.
En tu dolor lunar he visto dos mujeres,
y un removido abismo bajo una luz serena.

¡Qué olor a madre selva desgarrada y hendida!
¡Qué exaltación de labios y honduras generosas!
Bajo las huecas ropas aleteó la vida,
y sintieron vivas bruscamente las cosas.

Eres más clara. Eres más tierna. Eres más suave.
Ardes y te consumes con más recogimiento.
El nuevo amor te inspira la levedad del ave
y ocupa los caminos pausados de tu aliento.

Ríe, porque eres madre con luna. Así lo expresa
tu palidez rendida de recorrer lo rojo;
y ese cerezo exhausto que en tu corazón pesa,
y el ascua repentina que te agiganta el ojo.

Ríe, que todo ríe: que todo es madre leve.

⁹⁶ Agradeciendo profundamente la colaboración de la colega Luisa Medina Sánchez de Tagle, especialista en letras clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), miembro de la Asociación Mexicana de Retórica e investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) que en vista de la necesidad contemporánea del ejercicio interdisciplinario entre las humanidades, artes y ciencias, amablemente se tomó el tiempo de colaborar conmigo en la realización de dicho análisis.

Profundidad del mundo sobre el que te has quedado
sumiéndote y ahondándote mientras la luna mueve,
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado.

Nunca tan parecida tu frente al primer cielo.
Todo lo abres, todo lo alegras, madre, aurora.
Vienen rodando el hijo y el sol. Arcos de anhelo
te impulsan. Eres madre. Sonríe. Ríe. Llorra.

Análisis Poético

Uno de los poemas en los que Miguel Hernández da un giro al hablar de temas personales en vez de temas históricos, llevando el texto a un sentido metafórico plasmado en un soneto conformado por endecasílabos (o versos Alejandrinos), lo escribe entre 1937 y 1939 para su esposa Josefina Manresa. El poema es uno de los más emotivos al tratar el nacimiento de su primer hijo, elogiando el vientre fecundo dador de vida de su esposa, a quien elogia como si fuese una musa Madre. De este fructífero acto pasa al dolor inminente al plasmar la muerte de su primer hijo de una manera implícita, sutil y desgarradora. El juego de palabras y metáforas que utiliza nos muestra la delicadeza de la situación, debe ser analizado con cautela para percibir todos los sentidos escondidos de las palabras.

Análisis Musical

La pieza, esta construida sobre el acorde de *si-re-fa#-la-do* con diferentes aplicaciones, el *obstinato* del inicio va construyendo poco a poco la pieza y este es un elemento prácticamente absoluto a lo largo de ella. Altamente evocativa y melancólica, da con mucha claridad la idea de fragilidad congruente con lo observado en el análisis poético. En cuanto a la forma, es más bien el desarrollo de una idea y una claramente guitarrística, más bien libre, que va adquiriendo elementos, que se repite a sí misma cada vez distinta, reiterándose, y en los últimos sistemas, que funcionan como *Coda* se desintegran todos sus elementos y vuelven al simple intervalo que le dio origen.

a mi esposa Cristina

PRELUDIOS EPIGRAMATICOS

No. 1 "Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre"*)

LEO BROUWER

H *frigio*
Moderato (♩ = 60)

I *eguale e legato*
p ③ ④
 arm. VII XII
 ⑥ ④
mf ③
p sub.

arm. C7 5
sf VII₂ (11*) (lv. I)
 arm. C7
sf VII₂ (11*) *sf* (11*)

arm. *mf* I₉
p dolce IV₂ IV₂⁹

C7 C2 5
 I VI₆₅⁹ IV₃⁹ IV₂⁹ *leggero* VII₂⁹ 3 III₂⁹

arm. *p* C7
mp sonoro ma legato sempre VI₆₅⁹

arm. S.tasto. 5
mp sonoro S.tasto (L.vibrer) rit....
 II₆₅⁹ C7 5

Coda son. ord.
 arm. *p* II₆₅⁹ *dolce* ③ ③
 arm. *mf* VII₂⁹ (11*) ④ ③ ② ③
 arm. *ppp*

I₇ ③ (11*) (lv. d.v.) I₉
 ③ ③ ③
 arm. *rall.* I₇ ③ *ppp*

*) Miguel Hernández: "Poemas de Amor", Ed. Nac. Cuba.

II

A Ichiro Suzuki: "*Tristes hombres si no mueren de amores*"*

Tristes guerras

Tristes guerras

si no es amor la empresa.

Tristes. Tristes.

Tristes armas

si no son las palabras.

Tristes. Tristes.

Tristes hombres

si no mueren de amores.

Tristes. Tristes.

Análisis Poético

Poema perteneciente al grupo de lo personal aunado a lo histórico, con delicadeza Miguel Hernández nos muestra su visión del terrible hecho que genera la guerra, nos enseña el dolor que generan sus conocidos muertos, haciendo uso de la rima y utilizando la aliteración como recurso para crear énfasis, nos expone tres palabras claves dignas a cuestionar los motivos de la guerra: empresa, palabra, amor. Sólo merece la pena luchar si es por empresas, sólo merece la pena luchar si es el amor el que nos guía, empuñando las armas del logos (palabra) utilizando la fuerza del diálogo para llevar una lucha digna sin hacer uso de las armas materiales.

Con esto el poeta nos invita a entregar nuestra compasión hacia todos los muertos víctimas de la guerra y a cuestionarnos el verdadero valor de la guerra. Nótese que es posible interpretar la *TR* de la palabra triste como la figuración de disparos, haciendo el contenido todavía más intenso.

Análisis Musical

Dedicada a Ichiro Suzuki, la presencia de los armónicos en ella es definitivamente una referencia a las escalas pentatónicas asiáticas. Es una pieza claramente modal y como vimos en el primer preludio, también es una pieza que irá adquiriendo sus elementos poco a poco. Se distinguen tres secciones claramente, señaladas aquí en colores distintivos, la sección *A* en púrpura, la *B* en verde y la *Coda* en amarillo. Lo más interesante de esta pieza, es la aglomeración de arpeggios que fungen como acordes en la *Coda* marcados en líneas rojas, este es un detalle que puede pasar fácilmente desapercibido si no se es guitarrista o si no se está familiarizado con el instrumento lo suficiente, es absolutamente claro que para analizar a Leo Brouwer en su obra guitarrística, se debe ser un conocedor del instrumento, es claro que él piensa como guitarrista y a la par, de forma muy sofisticada, como compositor.

a Ichiro Suzuki

a *Eolico* No. 2 - "Tristes hombres si no mueren de amores"

LEO BROUWER

Tranquillo (♩ = 72) *arm.* **a tempo** *S.nat.* **Vivace** (♩ = 80-92) *S.tasto*

mp (L.V.) *pp* *legatissimo* *Sord.* 2 3 4 *accell.*

agitato **Tempo I^o** (♩ = 72) *arm.* **a** *cresc.* *Doce* *arm.*

f *mf* *arm.* *mp* *VI₉* *IV₇* *mf* *I₇* *arm.* *II₇* *I₇*

arm. *mf* *p* *IV₉* *I₇* *II₇* *I* *mp* *sonoro* (l.v.) *p* *VI₉* *III₉* *mf* *mp* *VI₉*

mf *III₉* *lunga* *I₇* *II₇* *I* *mf* *II₇* *legato* *VI₉* *III₉* *II₉* *VI₉* *III₉* *S.nat.*

arm. **a** *arm.* *Eolico* *S.nat.*

III₉ *mp* *I* *Sanoro* *accell.* *II₉*

Vivace (♩ = 80-92) *pp* *S.tasto*

S.nat.

mp *cresc.* **Tempo I^o** (♩ = 72) *S.tasto* *ff* *ppp* *pp* *III₉* *VII₄* *pp* *VI*

arm. *mf* *allarg.* *poco a poco* *pp* *ppp*

III**A mi esposa Cristina: "Alrededor de tu piel, ato y desato la mía"**

Es la casa un palomar
y la cama un jazminero.
Las puertas de par en par
y en el fondo el mundo entero.

El hijo, tu corazón
madre que se ha engrandecido.
Dentro de la habitación
todo lo que ha florecido.
El hijo te hace un jardín,
y tú has hecho al hijo, esposa,
la habitación del jazmín,
el palomar de la rosa.

Alrededor de tu piel
ato y desato la mía.
Un mediodía de miel
rezumas: un mediodía

¿Quién en esta casa entró
y la apartó del desierto?
Para que me acuerde yo,
alguien que soy yo y ha muerto.

Viene la luz más redonda
a los almendros más blancos.
La vida, la luz se ahonda
entre muertos y barrancos.

Venturoso es el futuro,

como aquellos horizontes
de pórfido y mármol puro
donde respiran los montes.

Arde la casa encendida
de besos y sombra amante.
No puede pasar la vida
más honda y emocionante.

Desbordadamente sorda
la leche alumbra tus huesos.
Y la casa se desborda
con ella, el hijo y los besos.

Tú, tu vientre caudaloso,
el hijo y el palomar.
Esposa, sobre tu esposo
suenan los pasos del mar.

Análisis Poético

Se compone de diez estrofas, cada una de cuatro versos octosílabos. Hace uso de la rima en los versos pares creando el estilo de una redondilla, la cual conjuntando todas las metáforas que maneja forma una construcción anular formal (en anillo).

En este poema nos da un recorrido progresivo del amor, el placer y la vitalidad creando una seguridad que se rompe al hacer una pregunta y con ello denotar (al hablar del almendro) cómo unos tópicos que generan vida se corroen por el sentido de la muerte (cadáveres), de ahí aparece la esperanza pero se encuentra alejada, nos muestra la destrucción de su mundo idílico culminando con la muerte (doble significado de *mar*).

Análisis Musical

Es una pieza modal, lineal y disonante. Las escalas marcadas en anaranjado al inicio, así como la sección de los bordados en los seisillos marcados en azul que se convertirán en *obstinato*, compondrán el diálogo que se llevará a cabo antes del puente marcado en verde. Si a esta pieza se le

trata de analizar de manera vertical, resultara prácticamente imposible, debe pensarse de forma horizontal, una vez más, guitarrísticamente.

a mi esposa Cristina

No. 3 "Alrededor de tu piel, ato y desato la mia"*)

Lento (♩. 132)

LEO BROUWER

arm. XII (son. ord.)

arm. (s. ord.)

D

p *mf* 3 (b)

p *mf*

arm.

p

Estabillo 6 (#)

Referencia = 44b?

p (l.v. d.v.)

l.v. d.v.

(b) ④ (b) (b)

p legato

C *Estilo* *f* *dim9* *cresc. e accell* *Am5'7*

(Tempo libero)

p

arm. XII

Tempo I°

allarg.

p (*mp*) a tempo ma sostenuto.

l.v.

P (*metallique ad. lib.*)

(b) (#)

rall.....

l.v.

allarg.

IV

A Eli Kassner: "Ríe que todo ríe: que todo es madre leve"

19 DE DICIEMBRE DE 1937

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la luna profundamente llena.
En tu dolor lunar he visto dos mujeres,
y un removido abismo bajo una luz serena.

¡Qué olor de madre selva desgarrada y hendida!
¡Qué exaltación de labios y honduras generosas!
Bajo las huecas ropas aleteó la vida,
y sintieron vivas bruscamente las cosas.

Eres más clara. Eres más tierna. Eres más suave.
Ardes y te consumes con más recogimiento.
El nuevo amor te inspira la levedad del ave
y ocupa los caminos pausados de tu aliento.

Ríe, porque eres una madre con luna. Así lo expresa
tu palidez rendida de recorrer lo rojo;
y ese cerezo exhausto que en tu corazón pesa,
y el ascua repentina que te agiganta el ojo.

Ríe, que todo ríe: que todo es madre leve. Profundidad del mundo sobre el que te has quedado
sumiéndote y ahondándote mientras la luna mueve,
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado.

Nunca tan parecida tu frente al primer cielo.
Todo lo abres, todo lo alegras, madre, aurora.
Vienen rodando el hijo y el sol. Arcos de anhelo
te impulsan. Eres madre. Sonríe. Ríe. Lloras.

Análisis Poético

Uno de los poemas en los que Miguel Hernández da un giro al hablar de temas personales en vez de temas históricos, llevando el texto a un sentido metafórico plasmado en un soneto conformado por endecasílabos (o versos Alejandrinos), lo escribe entre 1937 y 1939 para su esposa Josefina Manresa. El poema es uno de los más emotivos al tratar el nacimiento de su primer hijo, elogiando el vientre fecundo dador de vida de su esposa, a quien elogia como si fuese una musa Madre, de este fructífero acto pasa al dolor inminente al plasmar la muerte de su primer hijo de una manera implícita, sutil y desgarradora. El juego de palabras y metáforas que utiliza nos muestra la delicadeza de la situación, debe ser analizado con cautela para percibir todos los sentidos escondidos de las palabras.

Análisis Musical

En esta ocasión se repite el poema que fue utilizado al principio de la pieza, pero ahora tiene un carácter distinto, congruente con su título, es una pieza mucho más ligera, risueña, no tiene la fuerte carga melancólica que acompaña al primer preludio.

De los seis *Preludios Epigramáticos* este es quizá el que tiene una estructura más definida. La sección marcada en púrpura de seis compases, siempre marcará el inicio y fin de los desarrollos escalísticos de la sección en amarillo que se irá expandiendo, primero se presentará con seis compases luego con ocho y finalmente con seis para desembocar en la *Coda*. Esta pieza refleja ese otro lado del que habla el análisis poético, ese lado de dulzura, de alegría que acarrea consigo dicha obra, son dos luces muy distintas sobre el mismo planteamiento contenidos en el poema.

a Eli Kassner

No. 4 "Rié, que todo rié: que todo es madre leve" *)

LEO BROUWER

A

Allegretto moderato (♩ = 72-80)

E *Mizaladio*

a *Éolico*

rall. e dim. -----

A' E

Musaladio

mp a tempo

A

meno f

*) Miguei Merrández

(C7) *leggero* I

(C7) (#)

V₇ *mp* rall..... I₉ I₉ *E Mixolidio*

VII₉ I₉ *pp* I₉

a Eolico I₉ VI₇ III₇

E Mixolidio Coda VI₉ III₉ II₇ *rall*..... *mp* I₉

I₉ VII₉ *mf*

mp I₉ *sost. il tempo* I₉ *pp* VII₉ I *molto rall*.....

V

A mi esposa Cristina: "Me cogiste el corazón y hoy precipitas su vuelo"

Primavera celosa

Me cogiste el corazón,
y hoy precipitas el vuelo
con un abril de pasión
y con un mayo de celo.

Vehementes frentes tremendas
de toros de amor vehementes
a volcanes me encomiendas
y me arrojas a torrentes.

Del abril al mayo voy
más celoso que moreno
y más que celoso estoy
en mi corazón ameno.

Como de un fácil vergel,
se apropian de ti y de mi
la vehemencia del clavel
y el vellón del alhelí.

Hay gallos de altanería
alardeando en mis venas
y en la frondosa alma mía
mejoranas y azucenas.

Sin sospechar sus gusanos
llega tu carne a sus plenos,
y se me encrespan las manos

y se te encrespan lo senos.

Me desazona la planta
un ansia de enredadera
y de tu cuerpo y de tanta
rosa rosal ser quisiera.

Dando fruto a las abejas
entre labios y racimos
muy cerca de tus orejas
y de las mías vivimos.

Si a higuera tu beso huele,
suena y sabe a ruiseñor
y abril con amor me duele
y mayo con flor y amor.

Beso y quiero, quiero y muero:
si nos parte en dos la ausencia,
pues con vehemencia te quiero,
me moriré con vehemencia.

Análisis Poético

Es interesante denotar el cambio que hace Miguel Hernández en esta época al decidir dejar a un lado las estrofas cultas y preferir las de tradición popular, con ello, logró acercarse a las formas del lenguaje popular para generar una mayor fuerza expresiva, como lo demuestra este poema, maneja una elocución cerrada con elementos mínimos haciendo que no se cree ruptura en el texto, conformándolo con construcciones paralelas que se transforman en una cadencia rítmica gracias a los acentos con el fin de dar una mayor reflexión y énfasis en la memoria.

El poema no tiene variación, se encuentra escrito en octosílabos, dedicado a Josefina, el poema trata de los celos a manera de un péndulo mostrando su forma pasivo agresiva, el juego de palabras crea estos momentos circulares en las estrofas donde retrata de manera implacable la amenidad y la intensidad generada por los celos (para esta parte alude a la temática "animal" taurina -como es

característico de su poesía- o avícola para usarla de apoyo). Es un poema altamente expresivo, al hablar de esta temática de ambas partes Miguel Hernández la expresa de una manera sublime en esta estrofa:

*Hay gallos de altanería
alardeando en mis venas
y en la frondosa alma mía
mejoranas y azucenas.*

Análisis Musical

Otra vez los recursos horizontales y el *obstinato* se presentan en esta pieza, esta construida sobre un acorde, *re-fa-la-do#-mi* y contiene dos pequeños puentes, primero de un compás luego de dos. La tensión se va acrecentando hasta el último sistema, donde tratando temas tan tortuosos como los celos, se representa claramente ese ambiente angustia te que va creciendo, que se torna cada vez más abrumador.

a mi esposa Cristina
No. 5 "Me cogiste el corazón y hoy precipitas su vuelo" *)

LEO BROUWER

*) Miguel Hernández **) □ = Tambora

VI

A Paul Century: *"Llegó con tres heridas: la del amor, la de la muerte, la de la vida"*

Llegó con tres heridas:

la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:

la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:

la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.

Análisis Poético

Mediante uso de paralelismos sintácticos, el poeta nos pone a la herida como tema principal de este poema, dependiendo del dolor, la duración y la profundidad, hace un juego de palabras que plasma los motivos de la herida: vida-amor y muerte, el uso de los tiempos verbales, la posición del verbo junto con la aparición de los tres motivos son los que le dan una estructura intensa al poema, a mi parecer plasma que la herida de amor traspasa a la muerte.

El Decamerón Negro

De esta obra se ha escrito mucho debido a su inmensa fama y popularidad, y como lo he hecho previamente me referiré a las investigaciones recientes realizadas al respecto, en este caso las notas al programa del colega Julio Alejandro Lara Monroy, donde desarrolla vehementemente la argumentación de las similitudes entre el primer movimiento y la historia del *Laúd de Gassire*, la del segundo movimiento con *La Venganza de Mamadi* y el tercero con el relato de *Buge Korro*.

El problema con la argumentación del colega es que se contradice con lo dicho por el mismo Brouwer refiriéndose específicamente al Decameron Negro de Frobenius como su fuente de inspiración y no a otro texto del mismo autor.

Cito a continuación al propio Leo Brouwer al respecto de su obra:

“Tomé una historia del libro El Decamerón Negro de León Frobenius, un sociólogo y científico que fue a África a estudiar la cultura de ese continente a principios del siglo XX. Muchas historias le fueron reveladas por los griot o ancianos que conocían muy bien las leyendas. Con estos cuentos recogidos, él armó un maravilloso libro, que además tuvo una gran influencia en la literatura europea, incluso Picasso recibió su influencia de forma revolucionaria en sus máscaras negras y todo el asunto de la 'negritud', como bien la llamó Jean Paul Sartre. El libro entero tiene que ver con la guerra, el amor, los tabúes, y un poco en homenaje a Boccaccio, Frobenius parafraseó el título del renacentista italiano y por tal razón lo tituló El Decamerón Negro. De aquí sólo trabajé una historia que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar un arpa. La situación de castas era muy estricta, en un primer término estaban precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. ¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico? Este guerrero al dejar de serlo, fue desechado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas, pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de El Decamerón negro”⁹⁷

⁹⁷ Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, 2000, Habana: Editora Musical de Cuba, p. 216.

Coincido con el colega en la forma general de la pieza y considero impertinente realizar un estudio redundante acerca de ella, por lo tanto seré muy concreta y me remitiré a los criterios interpretativos que considero pertinentes y a las nociones generales de la obra.

La obra fue dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin a quien Brouwer escuchó tocar y quien grabó la obra.

Análisis y Nociones Interpretativas

El Arpa del Guerrero

Forma: *A-B-A-C-A-B-A-C-A* Rondó-Sonata.

Es una pieza de carácter misterioso, fuerte, evoca el sonido del arpa y la fuerza del guerrero. Es necesario adentrarse en lo que dice el autor, para comprender al temperamento del guerrero y la situación por la que está atravesando.

La Huída de los Amantes por el Valle de los Ecos

Forma: *A-B-A'-C-A''*

Al fin el guerrero se lleva a su mujer con él, y en la huida, la evocación del galope además de ser magnífica es muy precisa, describe con mucha precisión la adquisición de velocidad en este escape. Y la evocación de los ecos, que bien podrían referirse a la música del arpa que ahora acompaña al guerrero es igualmente precisa. Este movimiento contiene varios gestos dramático, literarios y poco comunes. Verdaderamente hay que adentrarse a la idea de tener un presagio, realizar una declamación, galopar, o imaginar un valle de ecos para lograr entender e interpretar dichas experiencias, creo que es la pieza más dramática y emotivamente compleja de las tres.

La Balada de la Doncella Enamorada

Forma: *A-B-A-C-A*

Es una balada descriptiva, dulce y que llega a ser un tanto arrebatada, crea mucha expectación y regresa al tema principal para desvanecerse, rendirse, justamente como ocurre cuando se experimenta el enamoramiento.

Podemos observar que estructuralmente toda la pieza esta inspirada en el Rondó y mantiene una profunda cohesión interna. Tonalmente tiende hacia el modalismo, la pentafonía y la bitonalidad . Rítmicamente tiene motivos repetitivos, figuras que se van desarrollando, se expanden y son regulares, muy apropiados elementos para evocar la música africana.

Bibliografía

Bibliografía

Libros

Amat, Juan Carlos, *Guitarra Española*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1766.

Azpiazú, José de, *La Guitarra y los Guitarristas*, s/l, Ricordi Americana, 1961.

Brouwer, Leo, *Gajes del Oficio*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2004.

Corbetta, Francesco, *La Guitarre Royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne*, París, 1671.

Cruz Soto, Eloy, *La Casa de los Once Muertos: Historia y Repertorio de la Guitarra*, Mexico, UNAM, 1993.

French, Mark Richard, *Engineering the Guitar: Theory and Practice*, E.U.A., Springer-Verlag New York Inc., 2008.

Fubini, Enrico, *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, España, Alianza Editorial, 2001.

Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, Cuba, Editora Musical de Cuba, 2000.

Horowitz, Joseph, *Arrau on Music and Performance*, s/l, Dover, 1999.

Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, *La música en Latinoamérica*, Mexico, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Pujol, Emilio, *Escuela Razonada de la Guitarra*, s/l, Ricordi Americana, 1956.

Rodríguez Cuervo, María, Eli Rodríguez, Victoria, *Leo Brouwer, caminos de la creación*, s/l, Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 2009.

Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, s/l, Taylor & Francis, Abril 1989.

Zamora, Juan Gil, “*Ars Musica*”, España, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2009.

Tesis y Notas al Programa

Ávila Cervantes, Héctor. (2010). *Cuadros mágicos, relación simbólica entre la pintura de Fernando Pereznieto y la Música de Julio César Oliva*. Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Jordán Espino, Manuel Alejandro. (2011). *Bach, Mertz, Poce y Rodrigo*. Notas al Programa, Escuela Nacional de Música, UNAM.

Lara Monroy, Julio Alejandro. (2013). *Notas al Programa*. Escuela Nacional de Música, UNAM.

Luna Espinosa, Edgar Mario. (2011). *Las Suites Para Laúd de Johann Sebastian Bach: Criterios Adecuados Para Su Transcripción a la Guitarra Moderna*. Escuela Nacional de Música, UNAM.

Morado Hernández, Elías Israel. (2008). *Notas al Programa*, Escuela Nacional de Música, UNAM.

Morado Hernández, Elías Morado. (2012). *La Dimensión de lo Sonoro en la Construcción del Ethos Barroco Americano*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Recursos Digitales

Bachmann, Werner and Dinçol, Belkis, *Anatolia*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 6 Aug. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00840>>

Béhague, Gerard, *Tango*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 14 Nov. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27473>>

Bryce, Trevor, "The Last Days of Hattusa: The Mysterious Collapse of the Hittite Empire", 02/08/2013 *Archaeology Odyssey*, January/February 2005.

Daniels, Margaret H., "M. Le Baron Vivant Denon", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 20, No. 11 (Nov., 1925), pp. 264-268, Published by: The Metropolitan Museum of Art, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3254385>

Duchesne-Guillemin, Marcelle, "Music in Ancient Mesopotamia and Egypt", *World Archaeology*, Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments (Feb., 1981), Published by: Taylor & Francis, Ltd. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/124240>

Gammond, Peter and Lamb, Andrew, *waltz*, The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 13 Nov. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>

Hickmann, Hans, *Musicologie pharaonique: Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, 1956.

Hornbostel, E.M., von, and Sachs, C., 'Systematik der Musikinstrumente', *Zeitschrift für Ethnologie*, xlv (1914), 553–90; Eng. trans. in GSI, xiv (1961), 3–29 [trans. repr. in *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. H. Myers (London, 1992), 444–61]

Hrytsa, Sofia, *Bandura*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 15, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01950>

Kilmer, Anne, *Mesopotamia*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed August 10, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18485>.

Lansing, Ambrose and Hayes, C. Williams. "The Museum's Excavations at Thebes", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 32, No. 1, Part 2: The Egyptian Expedition 1935-1936

(Jan., 1937), Published by: The Metropolitan Museum of Art, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3255341>

Lawergren, Bo. et al., *Iran*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press. Web. 13 Aug. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13895>>.

Lui, Tsun-Yuen. et al. *Pipa*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45149>

Machabey, A., *La Musique des Hittites*, Revue de Musicologie , T. 23, Rapports et Communications. Société Franç (1944), Published by: Société Française de Musicologie, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/926595>

McKinnon, James W. *Pandoura*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed August 15, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20802>

Montagu, Jeremy, *shamisen*, The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6135>

Scott, Nora E., “The Lute of the Singer Ḥar-Mosë”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* , New Series, Vol. 2, No. 5 (Jan., 1944), Published by: The Metropolitan Museum of Art, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3257123>

S/N, “Sections Of A Mummy The Histology Of Har-Mosë”, *The British Medical Journal*, Vol. 2, No. 4068, (Dec. 24, 1938), Published by: BMJ Publishing Group, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20301829>

S/N, *The Scientific Excavations In Çorum* <<http://www.corumkulturturizm.gov.tr/EN/belge/2-28552/the-scientific-excavations-in-corum.html>>

S/N, *Shamisen*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25576>

S/N <<http://www.rolanddyens.com/biography/>> 13 de Enero 2014.

S/N <<http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>> 20 de Diciembre 2013

S/N <http://www.frankkoonce.com/bio/> 10 de Enero 2014

S/N Op. 8 N° 1-8, *Ausgewählte Melodien für die, Gitarre, Übertragen von J. K. Mertz*, Vol. I Editado por Brian Torosian, Ed. DGA, www.DigitalGuitarArchive.com

Stainer, John, *The Music of the Bible, with Some Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types*, Review by: Kathleen Schlesinger, *The Musical Times*, Vol. 55, No. 856 (Jun. 1, 1914), Published by: Musical Times Publications Ltd., Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/906927>

Thrasher, Alan R., *Sanxian*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45372>

Thrasher, Alan R., *Yueqin*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46583>.

Turnbull, Harvey. et al., *Guitar*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, Web. 25 Jul. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006>>.

Wachsmann, Klaus, et al., *Lute*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, Web. 25 Jul. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40074pg2>>.

West, M. L., *The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts*, *Music & Letters*, Vol. 75, No. 2 (May, 1994), Published by: Oxford University Press, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/737674>

Wright, Laurence, *Citole*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed August 16, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05829>

Wright, L., *The Medieval Gittern and Citole: a Case of Mistaken Identity*, *GSI*, xxx (1977).