

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA:

**OBRAS DE ŠTĚPÁN RAK**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

PRESENTA:

**MIGUEL ANTONIO GARCÍA RANGEL**

ASESORES:

RECITAL PÚBLICO: MARCO IVÁN LÓPEZ MIRANDA

NOTAS AL PROGRAMA: LEONARDO MORTERA ALVAREZ

MÉXICO, D.F. ENERO 2015



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.

## **Agradecimientos**

*A mi madre y a mi padre por todo, absolutamente todo.*

*A mis hermanos Paco y Carlos por su apoyo, su paciencia y todo lo demás.*

*A Marco Iván López Miranda por guiarme y apoyarme durante tanto tiempo.*

*A Marco Antonio Almaguer García, ejemplo de vida.*

*A Zdeňka Klečková a Mauricio Estrada y a Edna Gómez quienes, sabiendo o sin saber, jugaron un papel importantísimo para que yo pudiera llevar a cabo este trabajo.*

*A Leonardo Mortera Álvarez, por todo su tiempo y consejo.*

*A la memoria de mi amigo Alan Trinidad Márquez Caballero.*

# Índice

Programa.....	7
Introducción .....	8
1. Štěpán Rak.....	11
1.1 Semblanza .....	11
1.2 Estilo de composición.....	13
1.3 Técnica de cinco dedos .....	14
2. Catálogo de obras.....	17
2.1 Música orquestal.....	17
2.2 Obras para ensambles de guitarras.....	18
2.3 Música de cámara para otras dotaciones (que incluyen guitarra).....	20
2.4 Obras para guitarra sola .....	23
2.5 Obras para otros instrumentos solos.....	25
3. Análisis de obras.....	26
3.1 Balalaika .....	26
3.1.1 La dedicatoria .....	26
3.1.2 El instrumento.....	28
3.1.3 Melodías populares.....	30
3.1.4 Análisis.....	32
3.1.5 Comentario adicional .....	37
3.2 The Czech Fairy Tales .....	37
3.2.1 El cuento folklórico.....	37
3.2.2 El cuento de hadas .....	39
3.2.3 Versiones .....	41
3.2.4 Malentendido.....	42
3.2.5 Análisis.....	44
3.2.6 Comentario adicional .....	54
3.3 Hora-Danza rumana .....	54
3.3.1 La hora, una danza rumana.....	54
3.3.2 Rumania .....	55
3.3.3 La hora en la música popular Rumana .....	56
3.3.4 Análisis.....	59

3.3.5 Comentario adicional .....	61
3.4 Sonata Mongoliana .....	61
3.4.1 Mongolia .....	61
3.4.2 Generalidades de la música mongola .....	61
3.4.3 La dedicatoria .....	63
3.4.4 Análisis.....	64
3.4.5 Comentario adicional .....	67
3.5 Dance around a linden tree.....	67
3.5.1 La dedicatoria .....	67
3.5.2 El título .....	68
3.5.3 Un árbol maravilloso .....	69
3.5.4 Análisis.....	71
3.5.5 Comentario adicional .....	77
3.6 Voces de profundis.....	78
3.6.1 Título e inspiración .....	78
3.6.2 El maestro del suspenso en la escena del cine mundial .....	80
3.6.3 Psicosis .....	82
3.6.4 Análisis.....	83
3.6.5 Comentario adicional .....	94
3.7 Song for David .....	96
3.7.1 Doble dedicatoria .....	96
3.7.2 David Bridge .....	96
3.7.3 El Rey David .....	97
3.7.4 La forma definitiva .....	98
3.7.5 Análisis.....	100
3.7.6 Comentario adicional .....	106
Bibliografía .....	108
Libros .....	108
Enciclopedias.....	108
Diccionarios .....	108
Tesis.....	109
Partituras.....	109

Sitios web .....	109
Notas de discos .....	110
CD .....	110
DVD.....	110
Libros de la Biblia .....	110
Anexos.....	111
Notas al Programa de mano.....	111
Štěpán Rak.....	111
Balalaika .....	112
The Czech Fairy Tales .....	112
Hora.....	113
Sonata Mongoliana .....	113
Dance Around A Linden Tree .....	114
Voces De Profundis .....	114
Song For David.....	115

## Programa

Balalaika	Štěpán Rak (1945)
The Czech Fairytales	Štěpán Rak (1945)
Hora	Štěpán Rak (1945)
Sonata Mongoliana	Štěpán Rak (1945)
Dance around the linden tree	Štěpán Rak (1945)
Voces de Profundis	Štěpán Rak (1945)
Song for David (Para guitarra, corno inglés, oboe y orquesta de cuerdas)	Štěpán Rak (1945)



## Introducción

Estas notas son producto de un creciente interés que tengo por la obra del compositor y guitarrista Štěpán Rak.

Constituyen una aportación en español sobre dicho autor que veía necesaria porque, si de Rak se ha escrito muy poco en inglés (lenguaje importantísimo para la divulgación) no hay textos en nuestro idioma; la mayor cantidad de información existente se encuentra en su lengua materna, en checo.

Sobre Rak, John Duarte proporciona unas cuantas líneas y un catálogo básico en el *Grove Dictionary of Music and Musicians*, sin embargo, se han ido sumando esfuerzos de gente como Reza Khota (quien realizó un informe de investigación y una transcripción para obtener el grado de Maestro en Música de la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo) De cualquier forma, sigue siendo poco el material al alcance de la mayoría.

Para obtener más información a la ofrecida por Duarte o Khota, es necesario poseer conocimientos del idioma checo.

Dadas las condiciones, pensé que podría aportar algo que valiera la pena. Decidí emprender el camino escribiendo estas notas para concluir mis estudios universitarios con un concierto que incluyera únicamente obras de Rak.

Mi búsqueda personal para aprender más sobre Rak ha sido satisfactoria, pero sobre todo, muy gratificante. En el verano de 2013 tuve la oportunidad de visitar la República Checa, conocerle en persona y obtener tanto información como material de primera mano (partituras y audios) que fueron fundamentales para el desarrollo de éste documento.

Enfrentarme a su música ha significado el encuentro con una propuesta composicional diferente a lo que estuve habituado por mucho tiempo, con sonoridades muy

particulares que exigen el estudio de técnicas no convencionales y que, además de contribuir al fortalecimiento de los dedos de la mano derecha, añaden nuevos colores y texturas a las ya conocidas posibilidades tímbricas de la guitarra.

Éste trabajo no sólo está pensado como un apoyo dirigido a todo aquél que tenga la inquietud de interpretar específicamente alguna de las obras aquí analizadas, sino también como fuente de información para quien esté interesado en saber algo sobre Rak, sobre su forma de componer, las herramientas que utiliza o, quizás, como punto de partida para quien desee realizar otros trabajos referentes al compositor y su obra.

El presente trabajo está compuesto por tres partes principales.

La primera contiene: a) una reseña biográfica de Rak, b) una breve descripción de su forma de componer y c) los motivos para incluir el meñique de la mano derecha de manera más activa en la ejecución de la guitarra.

La segunda parte es un catálogo de sus obras

La tercera parte principal corresponde a los análisis de las siete composiciones que integran el programa del concierto, una sección para cada una de ellas. Para cada pieza, se proporciona primero información extramusical. Esto es con el propósito de favorecer el entendimiento de los motivos u objetos de inspiración del compositor por parte del ejecutante. Después, se encuentra el análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la obra. Por último, hago pequeñas sugerencias o recomendaciones para tomar en cuenta como punto de partida para conocer la obra o como complemento para su ejecución.

Al final, después de la bibliografía consultada, se incluye el apartado Anexos con las notas al programa de mano y el *score* de la transcripción<sup>1</sup> de *Song For David* para guitarra, corno inglés, oboe y orquesta de cuerdas.

---

<sup>1</sup> Por transcripción me refiero a lo que coloquialmente se entiende como “*pasar en limpio*” que en este caso se trata de una reproducción legible a partir de una copia fotostática del manuscrito original.

# 1. Štěpán Rak

## 1.1 Semblanza

Štěpán Rak es un guitarrista y compositor nacido en la ciudad de Chust de la provincia de Transcarpacia en Ucrania.

Fue encontrado por soldados soviéticos en el interior de las ruinas de una construcción bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial y llevado hasta Praga donde eventualmente fue adoptado por la familia Rak.<sup>2</sup> Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero el mismo Rak presume que fue el 8 de agosto de 1945, es decir, tan solo dos días después de que fuera lanzada la bomba atómica sobre Hiroshima y uno antes de la arrojada en Nagasaki. De tales acontecimientos surge la inspiración para su obra orquestal Op. 16 *Hiroshima* (1973), de la cual existe también una versión para guitarra catalogada como Op. 16a.<sup>3</sup>

Los primeros intereses artísticos de Rak no estuvieron orientados a la música sino hacia las artes visuales. En 1960 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Praga. Su acercamiento a la pintura y al arte gráfico dejó en él una profunda huella, cosa que posteriormente influyó en su manera de componer.<sup>4</sup> La tuba y el contrabajo eran instrumentos con los que Rak ya estaba familiarizado cuando a sus dieciocho años comenzó a tocar la guitarra.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Stanley Yates, *The guitar music of Stepan Rak, volume one*, Pacific, MO, Mel Bay Publications, 2012, p. 5; Reza Khota, "Stepan Rak's Tracy" (1994): A transcription and commentary, Informe de investigación, Facultad de Artes, Universidad de Witwatersrand, Johannesburgo, 2004, p. 6; John W. Duarte, "Štěpán Rak", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. ed., 2001, vol. 20, p. 774

<sup>3</sup> Yates, p. 5.; Khota, p. 5.; Štěpán Rak (2012). *Orchestrální skladby*. Recuperado el 22 de abril de 2012 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html?cat=1>; *Skladby pro sólovou kytaru*. Recuperado el 22 de abril de 2012 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html?cat=5>

<sup>4</sup> Yates, p. 5.

<sup>5</sup> Khota, p. 6.

Para 1965 daría inicio a su formación musical en la ejecución y composición específicamente para la guitarra con Štěpán Urban en el Conservatorio de Praga. Una vez concluidos sus estudios como intérprete, en 1970 emprendió su actividad profesional como compositor y ejecutante en la entonces Checoslovaquia, Polonia, Alemania del Este y la Unión Soviética; sin embargo, no fue sino hasta 1973 que sobresalió al ganar el segundo lugar en el Concurso Nacional de Checoslovaquia para Compositores Jóvenes. En 1975 decidió entrar a la Academia de Música de Praga con la intención de continuar estudiando formalmente composición con Jiří Dvořáček y Václav Kučera.

Hacia fines de ese año fue invitado a laborar como profesor de guitarra en el Conservatorio de Jyväskylä en Finlandia, donde permaneció hasta 1980; al regresar a Praga fue elegido como profesor de guitarra en la Academia de Artes Musicales. Sus actividades han abarcado la composición, grabación, el concertismo y la enseñanza. Fue miembro de la Unión de Compositores Checoslovacos y Músicos de Concierto y miembro del jurado de República Checa para Concursos Internacionales de Guitarra. En 1991 la Academia de Artes Musicales le otorgó el Lauro Docente (similar al doctorado en otros países), un grado que no había sido otorgado antes a un guitarrista.<sup>6</sup>

Después de diversas actuaciones en festivales europeos, Rak adquirió renombre internacional de manera clara a partir de su participación en 1984 en el Wigmore Hall de Londres con un programa que contenía únicamente música de su autoría, mismo que luego fue lanzado como grabación en vivo. La grabación de discos y participaciones posteriores en diferentes países, han consolidado a Rak, técnica y composicionalmente, como una de las más grandes figuras de la guitarra de nuestra época.

---

<sup>6</sup> Marco Iván López Miranda, *Notas al programa: Rusia la eterna romántica*. México D.F., Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 7

## 1.2 Estilo de composición

Rak es un compositor prolífico pero no hay un catálogo definitivo.<sup>7</sup> En su sitio oficial de internet ofrece una lista de sus obras organizadas según su dotación, comenzando por la música orquestal, seguida de las composiciones de música incidental (que no poseen número de clasificación dentro del catálogo), las obras para ensambles de guitarra, música para guitarra sola y, finalmente, los ensambles de guitarra con otros instrumentos o voz. En total se cuentan 93 obras (incluyendo versiones para diferentes dotaciones de la misma pieza).<sup>8</sup>

Respecto a la naturaleza y características de la obra de Rak, Stanley Yates comenta lo siguiente:

El estilo de composición de Rak únicamente puede ser descrito como ecléctico; un reflejo de los principales acontecimientos de su vida. Su lúgubre trabajo orquestal *Hiroshima* (posteriormente realizada para guitarra sola) surge por la coincidencia de su nacimiento y los acontecimientos de ese tiempo, mientras que en su temprana exposición a la cultura rumana (“gitana”) encuentra influencia para la composición de melodías improvisadas y folklóricas como las de *Hora*, *Balalaika* o *The Czech Fairy Tales*. Su experiencia como artista visual enriquece un aspecto gráfico y programático que permea la mayoría de su música, obras como *Voces de Profundis* inspirada por Hitchcock o *The sun* son tan evocativas visualmente como lo son musicalmente. Otras obras resultan simplemente de su interés, por ejemplo, en la música renacentista, en un acontecimiento histórico o en un conocido personal.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Khota, p. 8.

<sup>8</sup> [www.stepanrak.cz](http://www.stepanrak.cz)

<sup>9</sup> Traducción propia de: Yates, p. 5. “Rak’s compositional output can only be described as eclectic – a reflection of the major events of his life. His threnodic orchestral work *Hiroshima* (subsequently set for solo guitar) originates from the coincidence of his own birth with the events of that time, while an early exposure to Romany (“gypsy”) culture finds influence on the improvisatory and folk-like melodies of compositions such as *Hora*, *Balalaika*, or *The Czech Fairy Tales*. Experience as a visual artist enriches a graphic, programmatic aspect that permeates much of his music—works such as the Hitchcock-inspired *Voces de profundis*, or *The sun* are evocative visually as they are musically. Other works result simply from an interest in, for instance, Renaissance music, an historical event or a personal acquaintance.”

Según Yates, la música de Rak se conforma esencialmente por la efectiva colocación de elementos que se contraponen. Cambios de humor y diferentes estilos que generan grandes contrastes armónicos, melódicos, dinámicos, tímbricos, rítmicos, de tempo, etc. Debido al control de estos elementos es que logra transmitir sus ideas musicales de manera tan poderosa y directa a su audiencia.<sup>10</sup>

### 1.3 Técnica de cinco dedos

Previo al análisis de las obras seleccionadas para este trabajo, es necesario tomar en cuenta la inclusión del meñique de mano derecha en la práctica común del instrumento por parte de Rak, para lo cual argumenta lo siguiente:

1. Las personas cuentan con cinco dedos en la mano y no hay una sola razón para eliminar alguno de ellos de la participación activa en la ejecución del instrumento.
- 2.- La amplia distancia entre el pulgar y el meñique de la mano derecha facilita el aprovechamiento de la coloración tímbrica, lo cual nos brinda más posibilidades para la interpretación.
- 3.- Las nuevas posibilidades sonoras que la inclusión del dedo meñique ofrece a los compositores contemporáneos son una realidad.<sup>11</sup>

Rak concluye este asunto con un comentario más personal:

“Yo mismo como compositor e intérprete puedo valorar mejor la aportación que implica la adición del meñique en la ampliación de las posibilidades sonoras para la composición musical de tan bello y rico

---

<sup>10</sup> Yates, p. 5.

<sup>11</sup> Traducción propia de: Štěpán Rak (2012). *Pětprstová technika: I. Úvod*. Recuperado el 22 de abril de 2012 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/petiprstova-technika.html>: “**1.** Člověk má na ruce pět prstů a nevidím tedy jediný důvod, proč by kterýkoli z těchto prstů měl být vyloučen z aktivní účasti na praktickém zapojení do hry. **2.** Přirozená vzdálenost mezi palcem a malíčkem pravé ruky umožňuje i využití diametrálně odlišné tónové barevnosti pro mnohem větší plasticitu hry. **3.** Konečně i fakt, že zapojení dalšího prstu pravé - a potažmo tedy i levé - ruky nabízí nové možnosti. Především soudobým skladatelům je dostatečným důvodem pro tuto práci.”

instrumento que es la guitarra. Cabe mencionar que el mismo Beethoven declaraba que la guitarra es una pequeña orquesta.”<sup>12</sup>

A pesar de que Rak sugiere que la idea de incluir el meñique en los instrumentos de cuerda punteada tiene sus raíces de manera “evidente en la historia ya varios siglos atrás”, señala pocos y vagos ejemplos como el caso de los “ejecutantes irlandeses de banjo quienes aprovechan el meñique desde hace mucho tiempo para producir efectos específicos de sonido”.<sup>13</sup>

Rak declara que ha decidido concentrar su esfuerzo en este asunto ya que aún cuando *no hay nada nuevo bajo el sol*, se trata de una problemática poco debatida y explorada.

Respecto a las tendencias actuales de ejecución, Rak comenta de manera breve los aspectos más característicos de reconocidos guitarristas a nivel mundial que finalmente lo conducen a Kazuhito Yamashita, de quien señala:

“Procura producir un sonido orquestal, siendo precisamente uno de los pocos en el mundo que utiliza con decisión y determinación el meñique de la mano derecha y que llamó la atención con su osada transcripción de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky en la que, entre otras formas de utilización, realiza trémolo con meñique y a su vez, los demás dedos tocan con la técnica tradicional.”<sup>14</sup>

Al respecto comenta: “No conozco a ningún otro que logre con éxito dominar una técnica parecida”<sup>15</sup>. De su colega Charles Postelwate, profesor de guitarra ya jubilado de la

---

<sup>12</sup>Rak. “Sám mohu jako skladatel a interpret nejlépe ocenit přínos, jímž je fenomén malíčku v rozšíření možností tvorby pro tak krásný a bohatý nástroj, jakým kytara bezesporu je. Vždyť už sám Beethoven prohlašoval, že kytara je malý orchestr”.

<sup>13</sup>Rak. *Pětprstová technika: II. Historické ohlédnutí* “Zvláštní a velmi osobitou roli lze přisoudit irským hráčům na banjo, kteří odedávna využívali malíčku ke speciálním zvukovým efektům”.

<sup>14</sup>Rak. *Pětprstová technika: III. Současné trendy*. “Kazuhito Yamashita usiluje o orchestrální zvuk. A právě on je jedním z mála v celém světě kytary, který záměrně a cílevědomě užívá malíčku pravé ruky. Yamashita na sebe upozornil odvážnou transkripcí Musorgského Kartinek, v nichž krom jiného užívá tremola malíčkem, přičemž ostatní prsty pravé ruky hrají tradiční technikou”.

<sup>15</sup>Rak. “Neznám nikoho jiného, kdy by úspěšně zvládl podobnou techniku”.



Universidad de Texas de Arlington<sup>16</sup>, menciona que: “pide a sus alumnos utilizar la técnica de cinco dedos a manera de ejercicio puesto que favorece el desarrollo de movimientos más relajados en los otros dedos”<sup>17</sup>.

Rak explica también que, ante el cuestionamiento de algunos alumnos principiantes referente a la poca o nula participación del meñique en la ejecución del instrumento, se suele contestar, con naturalidad, que simplemente “no se usa”. Es por ello que surgió su inquietud de comenzar a usar ese dedo como cualquier otro<sup>18</sup>.

Uno de los primeros argumentos para apoyar esta idea está relacionada con la postura “correcta” de la mano sobre las cuerdas porque: *se pierde con mucha facilidad por ser ambigua debido a que únicamente se colocan cuatro dedos sobre las cuerdas*. Por el contrario, sigue: *colocar los cinco dedos resulta en una postura firme y que sirve como corroboración de la postura correcta*<sup>19</sup>.

Rak, como bien explica, ha utilizado el meñique como cualquier otro dedo. Un buen ejemplo es la partitura de *Tracy*, tercer movimiento de la obra *Terra Australis*,<sup>20</sup> donde se le usa tanto para rasgueos como para trémolos y arpeggios de cinco ataques.

En este trabajo se incluyen obras donde el quinto dedo se utiliza únicamente para la técnica que él ha denominado *graneado* y que otros han llamado *trémolo Rak*.<sup>21</sup> (ver en los análisis: final de sección *b3* en *Balalaika* y cuarta variación de *Dance around a linden tree*).

---

<sup>16</sup> Charles Postelwate (2001). *Biografía*. Recuperado el 23 de abril de 2012, del sitio de Charles Postelwate: [http://www.charlespostlewate.com/bio\\_span.html](http://www.charlespostlewate.com/bio_span.html)

<sup>17</sup> Rak. “Charles Postelwate z USA, s nímž udržuji pracovní kontakty, vyučuje své posluchače pětiprstové technice trochu jiným způsobem. Využívá totiž pátého prstu jako nácvikového elementu, čímž zpevňuje, ale na druhé straně zároveň relaxuje pohybovou schopnost ostatních prstů”.

<sup>18</sup> Rak. *Pětiprstová technika: IV. Aplikace*.

<sup>19</sup> Rak.

<sup>20</sup> Khota, p. 9, 19 – 24.

<sup>21</sup> Descripciones en los análisis de: *Balalaika*, final de sección *B (b<sup>3</sup>)* y *Dance around a linden tree*, cuarta variación.

## 2. Catálogo de obras

El catálogo que se presenta a continuación tiene como base la lista de obras proporcionada por Rak en su sitio de internet. Únicamente se han eliminado las composiciones de música incidental porque ninguna de ellas aparece registrada con un número de obra.

Además, se han añadido las obras analizadas en este trabajo y que no aparecen en el catálogo mencionado. Cabe aclarar que no se trata de un catálogo definitivo y que es posible encontrar fuentes con más o menos obras.

Consideremos también que escribir un catálogo de obras de Rak puede ser un problema, no sólo porque a sus 69 años siga componiendo, sino por el hecho de que algunas de sus obras sufren mutaciones con el paso del tiempo o que algunas otras simplemente nunca fueron plasmadas en papel ni grabadas (y aún así están contempladas en el catálogo) como es el caso de *Balalaika* para guitarra y voz Op. 66.<sup>22</sup>

### 2.1 Música orquestal

Vodní znamení/El símbolo acuático op. 12  
Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas  
(1971, revisado en 1987)

Hirošima/Hiroshima op. 16  
Obra en dos movimientos para orquesta sinfónica  
(1973)

Český sen/Sueño checo op. 21  
Ricercare para orquesta de alientos, órgano y percusiones  
(1974)

Koncert pro kytaru a orchestr C-dur/Concierto para guitarra y orquesta en Do mayor op. 26  
(1975)

---

<sup>22</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.

Renesanční koncert pro marimbu, smyčcový orchestr a tympány/Concierto renacentista para marimba, orquesta de cuerdas y timbales op. 60  
(1986)

Comenius/Comenio op. 60a  
Concierto para guitarra y orquesta de cámara  
(1989)

Song for David  
Canción sin palabras para guitarra, corno inglés, oboe y orquesta de cuerdas  
(2011)

## **2.2 Obras para ensambles de guitarras**

Kutnohorská oevertura/Overtura de Kutná Hora op. 54  
Orquesta de guitarras  
(1984)

Čtyři nálady/Cuatro estados de ánimo op. 47  
Terceto de guitarras  
(1985)

Nálady/Estados de ánimo op. 47a  
Cuarteto de guitarras  
(1986)

Kvartet/Cuarteto op. 47  
Cuarteto de guitarras  
(1986)

Sonáta "Čtyři kytary"/Sonata "Cuatro guitarras" op. 1, No. 2a  
Cuarteto de guitarras  
(1986)

George. Čtyři fughetty/George. Cuatro fuguetas op. 61  
Duetto de guitarras  
(1986)

Rumba op. 55, No. 2a  
Cuarteto de guitarras  
(1987)

Charles bridge variations - na téma J. Klempíře/Variaciones Charles Bridge sobre un tema de Jaromir Klempir op. 7a  
Cuarteto de guitarras  
(1988)

Slovanské pohádky/Cuentos de hadas eslovacos op. 43c

Cuarteto de guitarras

(1991)

Toccata op. 9, No. 2a

Cuarteto de guitarras

(1991)

Walsing Matylda. Koncertní variance/Waltzing Matilda. Variaciones de concierto.

Dueto de guitarras

(1994)

The final round

Cuarteto de guitarras

(1996)

Rudolfinská pokušení/Tentaciones Rodolfianas

Cuarteto de guitarras

(1997)

Pavanne

Cuarteto de guitarras

(1997)

České pohádky/Cuentos de hadas checos

Cuarteto de guitarras

rok 1997

Taranto

Cuarteto de guitarras

(1997)

Hieronimus Bosch

Cuarteto de guitarras

(1998)

Canto 1, Canto 2

Cuarteto de guitarras

(1998)

Aria di Bohemia/Aria de Bohemia

Cuarteto de guitarras

(1998)

## 2.3 Música de cámara para otras dotaciones (que incluyen guitarra)<sup>23</sup>

Tři malé melodramy s kytarou/Tres pequeños melodramas con guitarra op. 8  
Sobre texto de Fráni Sramka  
(1969)

Pláč kytary/Llanto de la guitarra op. 11, No. 6b  
Para contralto y guitarra  
(1983)

Šepoty a výkřiky/Gritos y susurros op. 35  
Obra homenaje a Tárrega, arreglo para el ballet de Pavel Šmok  
(1984)

České pohádky/Cuentos de hadas checos op. 43  
Arreglo para el ballet de P. Šmok  
(1984)

Píseň o touze/Canción del deseo op. 59, No. 1  
Para contralto y guitarra  
(1986)

Písně nočních draků/Canciones del dragón nocturno op. 59, No. 2  
Ciclo de canciones con guitarra y sin texto.  
(1986)

Vzpomínka na Prahu/Recuerdo de Praga op. 36, No. 3b  
Para voz y guitarra sobre textos de V. Nezvala  
(1975)

Balalajka/Balalaika op. 66  
Para guitarra y voz  
(1988)

Vivat Comenius  
Concierto para guitarra, violín, flauta dulce, violonchelo, voz y set de instrumental Orff  
sobre un texto de J. A. Komenský  
(1989)

Vivat Comenius  
Concierto para dos tenores, flauta dulce, set de instrumental Orff y guitarra.  
(1989 – 1992)

---

<sup>23</sup> Todo el contenido está traducido de la página de internet. Hay casos donde no se muestra la dotación y esto se debe a que la fuente original (el sitio web) no lo señalaba.

Vivat Comenius

Suite para guitarra y tenor

(1996)

Romance pro kytaru a violoncello/Romanza para guitarra y violonchelo p. 5

(1968, revisado en 1975)

Smyčcový kvartet/Cuarteto de cuerdas op. 14

(1972)

Památce Illiady/Conmemoración de la Ilíada op. 17

Variación y fuga para flauta y guitarra

(1973)

Čas, jezera, lidé/Tiempo, lago, gente op. 27

Tres movimientos para quinteto de alientos

(1976)

Vzpomínka na Prahu/Recuerdo de Praga op. 36, No.3a

Para violín y guitarra

(1978)

Renesanční suita/Suite del renacimiento op.36,No.1,2,6

Para flauta o violín, guitarra y marimba

(1981)

Sonata Moravia op. 37

Para violonchelo y guitarra

(1981)

Palečkův smích/La risa de Paleček op. 33, No. 3a

Para flauta, guitarra y marimba

(1982)

Odyseana/Odiseana op. 17a

Para flauta, marimba y guitarra

(1982)

Árie pro housle a varhany/Aria para violín y órgano op. 38

(1982)

Folksuite op. 39

Fantasía sobre canciones populares de Finlandia, Rusia y República Checa para marimba, flauta y guitarra

(1982)

Giordano Bruno op. 40

Para flauta y guitarra

(1982)

České pohádky/Cuentos de hadas checos op. 43

Para flauta y guitarra

(1982)

Pláč kytary/Llanto de la guitarra op. 11, No. 6a

Para guitarra y marimba

(1983)

Čtyři kusy pro hoboj nebo flétnu nebo klarinet a kytaru/Cuatro piezas para oboe o flauta o clarinete y guitarra op. 49

(1983)

Čtyři pro tři/Cuatro para tres op. 49a

Para oboe, fagot y guitarra

(1985)

Bagatela pro klarinet a kytaru/Bagatela para clarinete y guitarra

(1986)

Píseň lásky/Canción de amor

Para flauta y guitarra

(1991)

From central Australia

Para cuarteto de cuerdas y guitarra

(1993)

Dances con brio

Para flauta, viola y guitarra

(1996)

Pavanne

Pro smyčcový orchestr a kytaru/Para orquesta de cuerdas y guitarra

rok 1996

Song for Debbie

Para violin y guitarra

(1996)

Song for Deborah

Para violonchelo y guitarra

(1997)

## **2.4 Obras para guitarra sola**

Sonata per chitarra No. 1 op. 1, No. 1  
(1969, revisada en 1978)

Sonata per chitarra No. 2 op. 1, No. 2  
(1969, revisada en 1978)

Variace na téma Jaromíra Klempíře/Variaciones sobre un tema de Jaromir Klempir op. 7  
(1969, revisada 1976)

Toccata op. 9, No. 2  
(1970)

Pláč kytary, in memoriam F. G. Lorca/Llanto de la guitarra, in memoriam F. G. Lorca op.  
11, No. 6  
(1971)

Hora - rumunský tanec/Hora, Danza rumana op. 11, No. 9  
(1971)

Danza Mauretana op. 11, No. 10  
(1971)

Slunce/El sol op. 15  
(1972, revisado en 1977)

Andante, Vzpomínka na léto/Andante, Recuerdo del verano.  
(1973)

Hirošima/Hiroshima op. 16a  
(1973)

Malé nokturno/Pequeño nocturno op. 18  
(1974)

Suita pro kytaru/Suite para guitarra op. 23  
(1974)

Partita semplice op. 24  
(1975)

Finská pověst/Leyenda finlandesa op. 28  
(1977)



- Český chorál/Coral checo op. 29  
(1978)
- Sbohem Finsko/Adiós, Finlandia op. 30  
(1979)
- Romance op. 34  
(1980)
- Homanaje a Tárrega op. 35  
(1980)
- Renesanční suita/Suite del renacimiento op. 31  
(Versión de 1981: Pavana, Saltarelo, Tentaciones del renacimiento)
- Suita-etuda/Suite – estudio op. 33  
Bagatela, El llanto de Paleček, La risa de Paleček  
(1980)
- Decem. Partita per chitarra No. 2 op. 41  
(1982)
- Rozmary/Humores op. 42  
Ciclo de piezas de instrucción para guitarra  
(1982)
- Poslední diskotéka/Última discoteca (The last disco) op. 44  
(1982)
- Variace na téma Nikity Koškina/Variaciones sobre un tema de Nikita Koshkin op. 45  
(1982)
- První láska/Primer amor op. 52  
(1983)
- Vzpomínka na Prahu/Recuerdo de Praga (Remembering Prague) op. 36  
(1983)
- Voces de profundis op. 56  
(1984)
- Pět koncertních etud/Cinco studios de concierto op. 57  
(1984)
- Minutová sóla/Solo del minuto op. 58  
(1986)

Sonata Mongoliana  
(1986)

The Czech Fairy Tales  
(1988)

Balalaika  
(1989)

Song for David  
(1989)

Vůně lípy/Dance Around A Linden Tree  
(Sin año)

## **2.5 Obras para otros instrumentos solos**

Klavírní sonáta/Sonata para piano op. 13  
(1974)

Rapsodia per violino solo op. 3  
(1979)

Šumařova suita pro akordeon sólo/Suite Sumarova para acordeón solo op. 32  
(1980)

Nostalgie pro akordeon/Nostalgia para acordeón op. 46  
(1982)

Spectrum, pro kantele/Spectrum para kantele  
(1991)

### 3. Análisis de obras

#### 3.1 Balalaika

##### 3.1.1 La dedicatoria

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial comenzó lo que, según el historiador Eric Hobsbawm, podría considerarse como la Tercera Guerra Mundial. Una guerra de índole muy particular, entre los Estados Unidos y la URSS. Estas superpotencias protagonizaron el escenario internacional desde el estallido de las dos bombas atómicas al culminar la Segunda Guerra Mundial hasta el fin de la Unión Soviética, periodo conocido como Guerra Fría.

La destrucción mutua asegurada o *mutual assured destruction*, descrita por su acrónimo en inglés *MAD* (loco), era la premisa sobre la que se basaba el enfrentamiento entre ambos bandos, lo que en sí mismo impedía que cualquiera tomara la iniciativa y, por ese motivo, generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que hubiera podido arrasarse a la humanidad; si bien jamás ocurrió, durante cuarenta años fue una posibilidad cotidiana.<sup>24</sup> De acuerdo con Hobsbawm, eso era lo que se creía, puesto que la URSS no representaba una amenaza para nadie que no se encontrara al momento en los territorios de ocupación su ejército; considerando las malas condiciones en que había quedado al terminar la más reciente reyerta mundial.<sup>25</sup>

Luego de la muerte de Stalin el 5 de marzo de 1953 siguieron uno tras otro los gobiernos de Malenkov (quien renuncia por presión de Kruschov), Kruschov (primer secretario del Partido Comunista de la Unión Soviética), Podgornyj (que fue destituido),

---

<sup>24</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 230.

<sup>25</sup> Hobsbawm, p.236.

Brezhnev (quien fuera secretario general del PCUS durante el gobierno de Podgornyj), Andropov (que marcó una ruptura con la era de Brezhnev y que tenía el objetivo de reformar el sistema aunque no pudo hacerlo al morir por enfermedad) y Černenko (quien se limitó a presidir la brevísima transición entre la administración previa y la posterior).

El 11 de marzo de 1985 Mijail Serguéievich Gorbachov fue elegido secretario general del PCUS y concluyó rápidamente que era necesaria una reforma del sistema soviético y que la misma era inaplazable.<sup>26</sup> Sin más demora el nuevo líder de la Unión Soviética inició su campaña de transformación con la *perestroika* (reestructuración económica y política) y la *glasnost* (transparencia y libertad de información).<sup>27</sup>

Por otro lado, probablemente la acción más trascendente y por la que según Hobsbawm el mundo le debe tantísimo a Gorbachov fue aquella que tuvo lugar en Reykjavik, Islandia en la cumbre de 1986 y la del año siguiente en Washington donde no solo tomó la iniciativa para concluir con tan siniestra y absurda carrera de armamentos atómicos, sino por haber logrado convencer a Occidente y propiamente al gobierno de los Estados Unidos de que hablaba sinceramente.<sup>28</sup>

En muy resumidas cuentas, éste fue el hombre que terminó con la Guerra Fría y que puso en marcha la reforma de la política y economía soviéticas. Es a éste hombre a quien Štěpán Rak dedica su obra *Balalaika*<sup>29</sup> en 1989, el mismo año en que se celebró la cumbre de Malta y el mismo en que cayó el muro de Berlín.

---

<sup>26</sup> Salvat Editorres, "URSS", *Diccionario de historia de los países del mundo*, España, Salvat Editores, 2002, pp. 956-958.

<sup>27</sup> Hobsbawm, p. 447.

<sup>28</sup> Hobsbawm, p. 253.

<sup>29</sup> Rak, *Balalaika*, Columbus, OH, EEUU, Editions Orphée, Inc., 1994, p. 1.

### 3.1.2 El instrumento

Partiendo del propio título de la obra resulta inevitable pensar en Rusia pues la balalaika es el instrumento musical más representativo de dicho país.

En un principio la balalaika se tocaba sola o acompañando la canción rusa (*chastushki*) y danzas, en manos de juglares y trovadores, hasta que posteriormente se le integró en grandes ensambles.<sup>30</sup>

La balalaika es un cordófono de cuerpo triangular con tres cuerdas de acero y un delgado brazo entrastado. El cuerpo está formado por una tapa armónica que suele estar hecha con cuatro tiras de madera de píceo ruso o de abeto plateado con una pequeña boca en el centro y, en la parte posterior, siete tiras de maple a manera de fondo abovedado que terminan por dar forma a la caja de resonancia.<sup>31</sup> Las afinaciones más usuales son: tríada mayor (*gitarnyi*), tríada menor (*minornyi*) y dos cuerdas al unísono más otra a distancia de cuarta ascendente (*balalaechnyi*).

La primera mención escrita acerca de este instrumento data de 1688 pero no hay certeza de su origen. Una versión dice que surgió en Rusia, otra versión cuenta que viene de pueblos vecinos tártaros o kirguises<sup>32</sup> y según Martin Kiszko puede haber surgido como resultado de una evolución natural o una nueva presentación de la *dömbra* (variante de laúd con brazo largo y dos cuerdas originario de Asia Central, principalmente de Kazajistán, Uzbekistán y Mongolia).<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Timothy Rice, *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8: Europe*, Nueva York, Garland Publishing, 2000, p. 770

<sup>31</sup> Martin Kiszko, "Balalaika", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. ed., 2001, vol. 2, p. 521.

<sup>32</sup> This is Russia (4 de Octubre del 2012) *Vasily Andreev – A balalaika virtuoso*, Recuperado el 17 de Junio de 2014, del sitio The voice of Russia: [http://voiceofrussia.com/radio\\_broadcast/2248959/90135165/?slide-1](http://voiceofrussia.com/radio_broadcast/2248959/90135165/?slide-1)

<sup>33</sup> Mark Slobin, "Dömbra", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. ed., 2001, vol. 7, p. 439.

La técnica para tocar la balalaika y su repertorio se han transmitido por tradición oral de generación en generación y fue sólo gracias a Vasily Vasil'yevich Andreyev que el instrumento se dio a conocer al mundo. Andreyev nació en 1861 en Bezhetsk, en la región de Tver, hijo de mercaderes y quien desde pequeño tuvo siempre mucho interés por la música de modo que consiguió aprender a tocar varios instrumentos como autodidacta y luego empezó a tomar clases de violín. Vasily escribió en sus memorias que, en cierta ocasión, escuchó a un granjero tocando balalaika, un instrumento que no conocía y que súbitamente generó en él un gran deseo de acercarse y empezar a tocar. Poco después ya estaba tomando clases. Tal interés desconcertaba a sus padres por tratarse de un instrumento tan “ordinario y vulgar” y sin embargo, con su apoyo Vasily consiguió entrar al Conservatorio de San Petersburgo; estaba decidido a no dejar sus lecciones de balalaika.

Gracias al trabajo de Andreyev, se creó la balalaika cromática, se publicó el primer libro de texto para aprender a tocar el instrumento y se abrieron clases de ejecución del mismo. Además con ayuda de constructores de instrumentos se creó una familia de balalaikas: prima, segunda, alto, bajo y contrabajo, lo cual permitió que en 1888 la Sociedad de Amantes de la Ejecución de la Balalaika de Andreyev realizara su primera presentación pública en Rusia y en 1889 en la Exposición Universal de París. El sonido impresionó a los compositores a un grado tal que empezaron a incluir balalaikas en sus orquestaciones, Tchaikovsky elogió:

“Qué hermosa es la balalaika. Qué efecto tan contundente consigue en la orquesta. Timbricamente, éste es un instrumento indispensable.”<sup>34</sup>

En 1896, Andreyev reorganizó a sus instrumentistas ahora con el nombre de Gran Orquesta Rusa de Instrumentos Folklóricos, nombre que la distinguió de otras tradiciones

---

<sup>34</sup> Kiszko.

eslavas de Europa Oriental y por lo que fue bien recibida a los ojos de la inteligencia pre-revolucionaria, convirtiéndose así en el sello de distinción del folklore escénico soviético.

Realizó giras por América y Europa de 1909 a 1912 y pronto se empezaron a formar más orquestas de balalaikas tanto en Rusia como en las demás repúblicas soviéticas, Inglaterra y Estados Unidos.<sup>35</sup> Después de iniciar la revolución Bolchevique de Octubre de 1917 Vasily siguió tocando y conduciendo su orquesta pero, tras un fuerte resfriado durante una de las giras, murió en 1918.<sup>36</sup>

En Estados Unidos, tras la política del senador McCarthy de erradicar todo aquello que tuviera que ver con Rusia durante la década de los cincuenta, tuvo lugar un resurgimiento de la música de balalaikas que vino con el éxito del filme *Dr Zhivago* en 1969.<sup>37</sup>

### **3.1.3 Melodías populares**

Aún cuando el 80% del territorio ruso está ubicado en Asia, el corazón histórico y cultural de Rusia se encuentra en Europa Oriental, un territorio cuya posición ha propiciado un contacto constante entre las etnias rusas con las ugrofinesas, bálticas, turcas y otras más de mezclas interétnicas que integran diferentes pasados históricos. Esto explica, por ejemplo, que los nombres para designar ciertos lugares o ríos no sean de origen ruso, la diversidad de rasgos fisonómicos en la región, la coexistencia de diferentes creencias religiosas y la pluralidad cultural.

Cabe aclarar que la historia rusa y su cultura tienen una relación inseparable con la historia de sus minorías euroasiáticas, por lo tanto sería muy difícil entender las primeras

---

<sup>35</sup> Rice, p. 775.

<sup>36</sup> This is Russia.

<sup>37</sup> Kiszko.

sin referir la influencia de las segundas. Además, por tratarse de un punto de convergencia multicultural, resulta imposible generalizar al tratar sobre estructuras, estilos de ejecución o el contenido de los textos en la música folklórica rusa.<sup>38</sup>

Los judíos conforman una de las minorías más importantes en la historia rusa y de Europa del Este. Si bien han sido vecinos de los pueblos eslavos y otras naciones por más de un milenio, los judíos propiamente entraron en masa a Rusia con las primeras dos divisiones de Polonia (1772 y 1793).

Zusman Kiselgof y Moshe Beregovsky se dieron a la tarea de documentar la música folklórica judía. En 1994 la primera antología musical de canciones folklóricas judías en lengua yidish<sup>39</sup> fue publicada en Rusia por Zemtsovsky en 1994.<sup>40</sup>

El propio Rak explica que aún cuando la partitura dedicada al ex mandatario ruso muestra bajo el título la leyenda: *Based on a Russian folk tune*<sup>41</sup> (basado en una tonada folklórica rusa), en realidad son dos las melodías populares que aparecen en la obra y que, sin embargo, no se las encuentra de manera explícita sino que sólo hay una reminiscencia de ellas. Desafortunadamente, Rak asegura conocer por su título únicamente el nombre de la primera melodía que escuchamos en su composición, se trata justamente de una canción judía en yidish: *Tumbalalaika*.<sup>42</sup>

Respecto a la melodía utilizada en la segunda parte de *Balalaika*, basta decir que, dado el panorama, resulta casi imposible averiguar de qué canción ha sido tomada. Por lo

---

<sup>38</sup> Rice, p. 754.

<sup>39</sup> "Yidish", *Diccionario panhispánico de dudas*, (2005), recuperado el 19 de junio del 2014 del sitio de la Real Academia Española: <http://lema.rae.es/dpd/?key=idish>: Adaptación gráfica propuesta para la voz inglesa *yiddish* adaptada, a su vez, del adjetivo alemán *jüdisch* (judío), que designa el dialecto altoalemán hablado por los judíos originarios de la Europa central y oriental, que se escribe en caracteres hebreos.

<sup>40</sup> Rice, p. 771 y 772.

<sup>41</sup> Rak, *Balalaika*, p. 1.

<sup>42</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.



tanto, sólo puede remitirse al intérprete a la frase ya citada: *basado en una tonada folklórica rusa*.

### 3.1.4 Análisis

La pieza se divide en dos partes. La primera está basada (como ya se mencionó anteriormente), en la canción judía *Tumbalalaika* que está en modo menor y compás ternario. Para poder señalar de dónde surge el material utilizado en la obra de guitarra, a continuación se muestran los dieciséis compases con la melodía de *Tumbalalaika* en la tonalidad de Mi menor con los grados para su armonización. Se ha dividido en dos frases: X y Y (para evitar cualquier confusión al establecer relaciones y comparaciones con las frases en la partitura de Rak).<sup>43</sup>

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Tumbalalaika'. Both staves are in the key of E minor (one sharp, F#) and 3/4 time. The first staff, labeled 'Frase X', contains 8 measures with the following chord degrees: I, I, I, V7, V7, V7, V7, I. The second staff, labeled 'Frase Y', contains 8 measures with the following chord degrees: I, VI, VI, I, II5, II5, V7, I. The notes are written in a simple, folk-like style, primarily using quarter and eighth notes.

Ilustración 1. *Tumbalalaika*, transcripción en la tonalidad de Mi menor separada por frases “X” y “Y”.

*Balalaika* está escrita en compás de 4/4 e inicia con la indicación *piano possibile* (*ppp*) para dar paso un gran *crescendo* a lo largo de casi toda la primera parte de la pieza cuya estructura se conforma a su vez por dos frases *a* (que contiene material de *Y*) y *b* (que contiene material de *X*), que se encuentran respectivamente en las secciones *A* y *B* las

<sup>43</sup> La melodía que se muestra aquí está en la tonalidad de Mi menor para facilitar las comparaciones con la obra de Rak pero fue transportada a partir de un arreglo en Do menor para clarinete alto y piano de donde se tomaron también variantes rítmicas que corresponden a la rítmica en la letra de la canción original. El arreglo fue realizado por: Norman Goldberg, “Tumbalalaika”, *Classic festival solos, Alto Clarinet*, Miami, FL, Bellwin Mills, 1992.

cuales se intercalan y al final, esta primera parte concluye con una coda *C*, resultando el siguiente esquema:

A	B	A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	C
a – a <sup>1</sup> – a <sup>2</sup>	b – b <sup>1</sup> – b <sup>2</sup> – b <sup>3</sup>	a <sup>3</sup> – a <sup>4</sup>	b <sup>4</sup> – b <sup>5</sup> – b <sup>6</sup> – b <sup>7</sup>	a <sup>5</sup> – a <sup>6</sup>	c

La exposición del tema *a* se presenta después de un compás de trémolo en la nota Mi a manera de introducción. Aunque el dibujo melódico no lleva exactamente el mismo trazo que *Y*, el tema *a* conserva la misma dirección melódica y armonización, cosa que podemos corroborar por la tercera descendente de que la melodía principal va acompañada constantemente.<sup>44</sup>



Ilustración 2. Presentación del tema *a*, transcripción a partir de: *Balalaika*, cc. 2 – 8, Štěpán Rak, Editions Orphée, 1994.

El tema *b* aparece en la tonalidad de la subdominante: La menor, y su material melódico proviene de la primera semifrase de *X*, a la que se ha añadido una tercera por debajo de la melodía original, armonizando tan sólo con los acordes de los grados I y V. De entre las notas añadidas en los compases 3 y 4 de *b*, fueron tomadas las notas de los grados

<sup>44</sup> Ver *Y* (en ilustración 1) y *a* (ilustración 2).

II, I y VII (que aparecen en ese orden, primero en dirección descendente y luego ascendente) para construir, en la tonalidad de la nueva subdominante: Re menor, un pasaje nuevo ( $b^1$ ) con la rítmica de los primeros cuatro compases de la exposición de  $b$ . Tal idea es llevada a Mi menor ( $b^2$ ) donde una vez concluida la frase, reafirma el regreso a la tonalidad original haciendo una frase más ( $b^3$ ) con un movimiento melódico similar (ascendente y descendente) pero ahora con las primeras tres notas de la escala (Mi, Fa# y Sol). Durante toda la sección  $B$  ( $b$ ,  $b^1$ ,  $b^2$ ,  $b^3$ ) sobresale siempre, como la nota más aguda, un trémolo en la nota del quinto grado de cada tonalidad en su momento y con la indicación *acelerando sempre*. A continuación se muestra la exposición de  $b$ :



Ilustración 3. Presentación del tema  $B$ , transcripción a partir de: *Balalaika*, cc. 24 – 33, Štěpán Rak, Editions Orphée, 1994.

Desde el final de  $b^3$  hasta  $b^6$  (pasando por todo  $A^1$ ) el cambio más significativo reside en la técnica de la mano derecha empleada para atacar las cuerdas: el llamado *trémolo Rak* o *graneado* que consiste en deslizar los dedos meñique, anular, medio e índice ( $c$ ,  $a$ ,  $m$ ,  $i$ ) desde la cuarta, tercera, o segunda cuerda (según lo señale la partitura) en dirección a la primera y de regreso<sup>45</sup>:

<sup>45</sup> En varias entrevistas se le ha preguntado sobre sus técnicas. Aquí la referencia de una entrevista por *Televisión Checa* en un documental sobre su vida y obra. Para el asunto que nos ocupa, ver minuto 15:20 – 16:43 donde explica qué es y cómo estudiarlo. Česká Televize (2009). *Komnata Štěpána Raka*. Recuperado el 9 de octubre de 2014 del sitio de Televisión Checa: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1186000189-13-komnata/20956221080001-13-komnata-stepana-raka/>

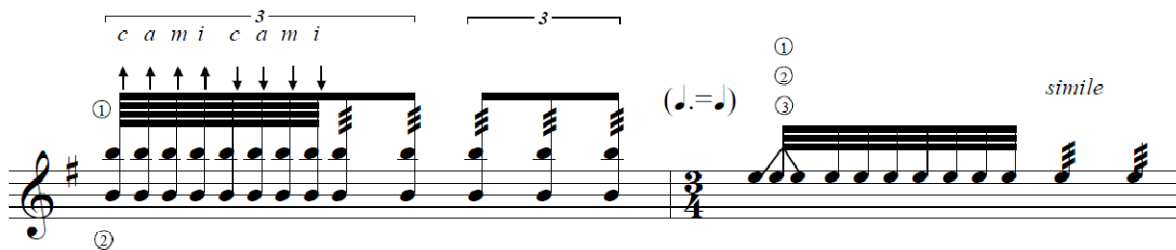


Ilustración 4. Último compás de  $b^3$  y primer compás de  $a^3$ , transcripción a partir de: *Balalaika*, cc. 62 – 63, Štěpán Rak, Editions Orphée, 1994.

Desde el inicio de la pieza todo va en aumento: la dinámica, la agógica, y las voces implicadas en la textura, por ello es que se mencionaba la existencia de un “gran *crescendo*” donde poco a poco, se agregan voces que dan mayor claridad armónica, indicaciones que van del *pianissimo* y *rubato molto (lento) quasi improvisando* en  $a$ , hasta un *Prestissimo* y *fortissimo* rasgueando y golpeando los bordones en  $b^7$ . A partir de los elementos que Rak utiliza aquí, podemos decir que durante  $A^1$  y  $B^1$  está haciendo variaciones por elaboración ya que los temas permanecen completos y casi intactos pero se va complementando la armonía y atacando con efectos distintos de trémolo siempre *crescendo* y *acelerando*.

La siguiente sección que he denominado  $A^2$ , contiene dos nuevas variaciones de  $a$  donde la melodía principal es presentada también con trémolo pero a una octava por debajo respecto de la exposición. El tempo es *Lento rubato* y la marcha armónica va siendo marcada por la eventual participación de dos voces superiores que completan los acordes valiéndose de intervalos de tercera, cuarta o quinta. Las frases  $a^5$  y  $a^6$  son iguales salvo por la presencia de trinos constantes en la voz más aguda de  $a^6$ . Finalmente, toda esta primera parte concluye con una coda que surge como desarrollo del intervalo descendente Do – Si que se encuentra en el paso del quinto al sexto compás de  $a^6$  con la misma textura de  $a^5$  pero que modula a Mi menor, luego a Si menor y concluye con el acorde del quinto grado

de La menor para dar paso a la segunda parte de la pieza que inicia precisamente en el primer grado de esta última tonalidad.



Ilustración 5. Último compás de  $d^6$  e inicio de  $c$ , transcripción a partir de: *Balalaika*, cc. 177 – 183, Štěpán Rak, Editions Orphée, 1994.

La segunda parte de la pieza tiene características muy similares a la primera en la forma de tratar el nuevo tema ( $d$ ) en cuanto a dinámicas y agógicas, el aumento en el número voces y el ataque de las notas o acordes mediante diferentes recursos técnicos de la mano derecha. Por otro lado, la diferencia en este caso es que sólo hay una frase que será variada de diferentes maneras con la característica de hacer cada variación siempre dos veces, primero en tonalidad de La menor ( $d$ ,  $d^2$ ,  $d^4$ , etc.) luego en el modo menor de su dominante: Mi ( $d^1$ ,  $d^3$ ,  $d^5$ , etc.), resultando la siguiente estructura:

D	$D^1$	$D^2$	$D^3$	$D^4$	$D^5$
$d - d^1$	$d^2 - d^3$	$d^4 - d^5$	$d^6 - d^7$	$d^8 - d^9$	$d^{10} - d^{11}$

A continuación se muestra la exposición del tema  $d$  y el primer compás de cada variación:

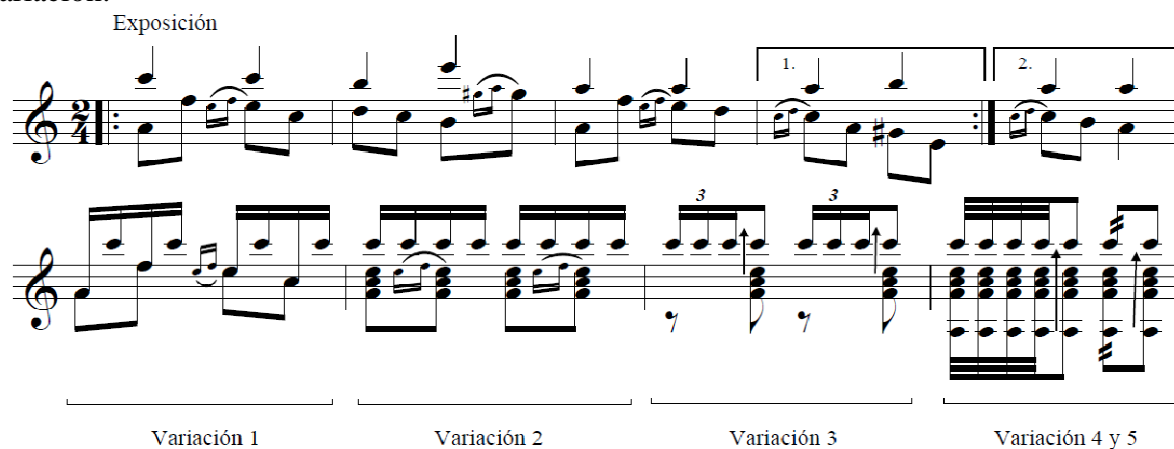


Ilustración 6. Exposición de frase  $d$  y primer compás de cada variación en la tonalidad de La menor ( $d^2$ ,  $d^4$ ,  $d^6$ ,  $d^8$  y  $d^{10}$ ), transcripción a partir de: *Balalaika*, cc. 203 – 207, 213, 223, 234 y 244, Štěpán Rak, Editions Orphée, 1994.

### 3.1.5 Comentario adicional

Como material de apoyo para la ejecución de *Balalaika* será de gran utilidad escuchar música tradicional rusa. Aunque *Tumbalalaika* nos familiarizará mucho con la primera parte de esta pieza, encuentro muy recomendable escuchar, como mínimo, la que probablemente sea la canción popular rusa más famosa en el mundo: *Kalinka*.<sup>46</sup>

Por su melodía y sus características de contraste dinámico y agógico, *Kalinka* es una excelente referencia que ayuda mucho a entender las intenciones que Rak deja plasmadas en su partitura con base en la música rusa.

Con la información obtenida hasta el momento, no es posible afirmar si la pieza para guitarra y voz *Balalaika* Op. 66, sea una versión previa que, posteriormente, diera lugar a esta pieza.

## 3.2 The Czech Fairy Tales

### 3.2.1 El cuento folklórico

El hombre ha contado relatos desde antes de que la civilización comenzara a documentar la historia. Todos necesitamos escuchar, leer o presenciar representaciones de cuentos puesto que satisfacen una profunda necesidad en nuestro interior de comprendernos a nosotros mismos y entender el mundo que nos rodea.<sup>47</sup>

La literatura folklórica abarca todas aquellas historias que han pasado por tradición oral de generación en generación y comprende mitos, fábulas, leyendas, epopeyas, el llamado cuento de hadas y otras invenciones. Su propósito o función varía y puede ser la transmisión de conocimientos para la supervivencia, prácticas culturales o costumbres

---

<sup>46</sup> Vadim Prokhorov, *Russian Folk Songs*, Lanham, MD, Scarecrow Press, 2002, pp. 147 – 149.

<sup>47</sup> David L. Russell, *Literature for children, a short introduction*, White Plains, NY, 1994, p. 103.

sociales, la importancia de ciertas virtudes, el funcionamiento de la estructura social y política del propio pueblo, explicar la creación del mundo o simplemente como entretenimiento.<sup>48</sup>

Debido a su naturaleza, el cuento folklórico o cuento popular sufre transformaciones cada vez que se relata y por lo tanto pueden encontrarse cientos de variantes del mismo cuento y de las cuales cada una va integrando elementos particulares de la sociedad y cultura en que fueron desarrolladas.<sup>49</sup>

En la trivialidad de su anécdota, el cuento popular es cartilla elemental portadora de valores colectivos, formas de sensibilidad y conocimiento. Lo primero que sorprende es su universalidad pues no hay comunidad, por elemental que sea, que no disponga de un mínimo repertorio de relatos.<sup>50</sup>

Sin embargo, aún cuando en distintos lugares se puedan encontrar historias con argumentos muy similares, que se pueden explicar por ancestros comunes o el simple transitar del cuento de una región a otra, también existen casos sorprendentes como el referido por los grandes folkloristas y recopiladores de cuentos: Jacob y Wilhelm Grimm.

Los hermanos Grimm expresaban su asombro ante la imposibilidad de explicar que un relato encontrado en una aldea incomunicada del estado de Hesse en Alemania, tuviera análogos en Grecia o en la India y se referían a los elementos míticos de los cuentos como pequeños pedazos de una joya rota esparcidos sobre la tierra.<sup>51</sup>

Por lo anterior, respecto al origen del cuento popular y la relación entre sus numerosas variantes, se ha hablado de dos teorías: la *monogénesis* que explica el origen de

---

<sup>48</sup> Russell, p. 104.

<sup>49</sup> Russell. P. 103.

<sup>50</sup> Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Secretariado de publicaciones de la universidad de Murcia, 1990, p. 34.

<sup>51</sup> López Tamés, p. 36.

un cuento en particular de manera íntegra en determinado sitio (generalmente la India) y de ahí se disemina gradualmente por el resto del mundo; por otra parte, la *poligénesis* que sugiere que en realidad los cuentos surgen como invenciones independientes en diferentes lugares pero que han tenido el mismo desarrollo cultural atribuyendo las similitudes en forma y contenido a la psique humana, lugar donde se comparten los mismos deseos, miedos y necesidades psicológicas.<sup>52</sup>

Independientemente del origen de los cuentos populares, algo incuestionable es su paso a través de la tradición oral y su eventual traslado de un lugar a otro por bardos, aedas, juglares, saltimbanquis o ciegos, con un centro fundamental de influencia en Oriente y dos caminos de difusión a Occidente: uno por el Mediterráneo a través de Italia y la Península Ibérica; el otro por Rusia hacia los países nórdicos y centroeuropeos.<sup>53</sup>

Los pueblos eslavos (entre ellos los checos) tienen cuentos que se parecen en muchos sentidos a los de Rusia y, aunque Alemania ha servido más como transmisora que como originadora, hay muchos elementos inequívocos del folklore alemán en los cuentos de Bohemia (Chequia), Polonia y los países de la ex Yugoslavia.<sup>54</sup>

### **3.2.2 El cuento de hadas**

La lucha del hombre contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia; al no huir y, en cambio, hacer frente a las privaciones inesperadas y muchas veces injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. Éste es el mensaje que en diversas maneras transmite el cuento de hadas según el psiquiatra infantil Bruno Bettelheim.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Russel, p. 104; López Tamés, p. 38.

<sup>53</sup> López Tamés, pp. 96, 113.

<sup>54</sup> Stith Thompson, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 42 – 43.

<sup>55</sup> Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Buenos Aires, Crítica, 2010, p. 14.



La denominación del cuento de hadas es variada y en diferentes idiomas tiene significados distintos y más o menos precisos. De manera común se utiliza el término alemán *Märchen*,<sup>56</sup> que corresponde al inglés *wonder tale* y *household tale* que se traduce, mejor al español como *cuento fantástico*. Dichos términos se refieren a sucesos que contienen elementos sobrenaturales de fantasía y magia que ocurren en tierras lejanas, que tratan sobre la lucha entre el bien y el mal y donde siempre triunfa la virtud.

Los personajes en estos cuentos frecuentemente proceden de la realeza y de manera típica concluyen con un matrimonio feliz. Ejemplos clásicos de este tipo son *Blancanieves* y *los siete enanos*, *La cenicienta* y *La bella durmiente*, cuentos muy famosos a los que se debe en gran parte la denominación inglesa *fairy tales* que se traduce literalmente al español como *cuento de hadas*, nombre genérico pero poco apropiado si se considera que la mayoría de los cuentos fantásticos no contienen hadas.<sup>57</sup> La denominación en checo para estos cuentos es *pohádka* que antiguamente significó conflicto, adivinanza o misterio.<sup>58</sup>

Regularmente el cuento tiene un principio y fin estereotipados, con personajes de características bien definidas y polarizadas (siendo totalmente buenos o totalmente malos, bellos o feos, ricos o pobres), sin descripción de lugares o encuadres temporales precisos. La acción siempre es la misma: salir del hogar seguro, conocer durante el viaje la dificultad y resistencia del mundo exterior y volver al punto de origen con la experiencia adquirida.

---

<sup>56</sup> Stith Thompson, p. 48: Albert Wesselski ha demostrado que el *Märchen* también abarca leyendas de santos y lugares, cuentos piadosos de la edad media, chistes y anécdotas.

<sup>57</sup> Russell, p. 105; López Tamés, p. 34.

<sup>58</sup> Nikola Kadlecová, *Los cuentos de hadas españoles en comparación con los checos*, tesina de grado en Lengua y literatura española, Facultad de Filosofía de la Universidad de Masaryk, Brno, República Checa, 2010, p. 8.

El esquema se encuentra en los cuentos más conocidos como: *Hansel y Gretel*, *Pulgarcito*, *El gato con botas*, *Simbad el marino*, etc. Misma estructura, distintos títulos.<sup>59</sup>

*O perníkové Chaloupce* (Acerca de la casita de jengibre) y *Jeníček a Mařenka* son los nombres de las versiones checas del cuento de *Hansel y Gretel* en cuyo argumento está basada la obra de Rak: *České pohádky*,<sup>60</sup> mejor conocida por su nombre en inglés: *The Czech Fairy Tales*.

### 3.2.3 Versiones

Una característica del catálogo de la obra de Rak es que se puede encontrar el mismo título con versiones para diferentes dotaciones.

Rak suele reutilizar la misma idea musical en determinada composición para someterla a transformaciones no sólo en su construcción o desarrollo sino también en su dotación, es decir, que no se trata de simples adaptaciones sino de arreglos más elaborados y asegura que prefiere reescribir una obra cuando es llevada a un nuevo ensamble o instrumento pues no ve ningún sentido en realizar versiones fieles o meras adaptaciones.

*The Czech Fairy Tales* es una de las piezas que se encuentra en esta situación. Cuenta con tres versiones registradas en el catálogo publicado en el sitio oficial de internet de Rak. Una versión más (y presuntamente la primera) es referida en la introducción de las partituras editadas por Stanley Yates donde señala que fue concebida originalmente para voz y guitarra; sin embargo, el propio Rak asegura que la primera versión fue para flauta y guitarra que aparece en el año 1982, catalogada como op. 43.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> López Tamés, pp. 35 – 37.

<sup>60</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.

<sup>61</sup> Rak, (2014). *Skladby pro instrumentální soubory*. Recuperado el 1 de octubre de 2014 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html?cat=7>

Poco después de realizada la primera versión, Pavel Šmok, fundador y entonces director del *Pražský komorní balet* (Ballet de Cámara de Praga), solicitó a Rak un arreglo de la misma obra para acompañar al grupo que dirigía. El trabajo que Šmok elaboró sobre la música de Rak obtuvo el premio a la mejor coreografía del festival de televisión de Helsinki en 1983.<sup>62</sup>

Con fecha de 1988 se publicó la versión para guitarra sola editada por Stanley Yates en 1999. En su introducción Yates explica que, aún cuando partió de los manuscritos del compositor, ha preferido adoptar algunos pasajes según la forma en que Rak mismo los interpreta en vez de transcribir fielmente los documentos originales. Debe aclararse que Yates no menciona fuente particular alguna como modelo para editar según la premisa que siguió, pero resulta una maniobra arriesgada puesto que Rak pocas veces toca fielmente lo que ha escrito en el papel y; entre sus propias interpretaciones de una misma obra, se pueden encontrar variedad de diferencias. Asimismo, Yates menciona la existencia de una versión más de la pieza escrita para el *Prague Marimba Trio* sin más detalles al respecto.<sup>63</sup>

La más reciente versión de *České pohádky* que ha visto la luz aparece en el apartado de obras para ensambles de guitarras del catálogo de Rak como composición del año 1997.<sup>64</sup>

### 3.2.4 Malentendido

*The Czech Fairy Tales* es una obra programática pues, tal como Yates afirma en su edición, está basada en historias para niños y en ella se alude a escenas o personajes específicos que

---

<sup>62</sup> Rak, (2014). *Komorní Skladby*. Recuperado el 1 de octubre de 2014 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html?cat=6>; Ballet de cámara de Praga, (2014). *Awards*. Recuperado el 2 de octubre de 2014 del sitio del Ballet de cámara de Praga:

<http://prazskykomornibalet.cz/en/about-us/awards/>

<sup>63</sup> Yates, p. 7.

<sup>64</sup> Rak, (2014). *Skladby pro vice kytar*. Recuperado del sitio de Rak el 2 de octubre de 2014: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html?cat=3>

aparecen enumerados en una lista.<sup>65</sup> Además describe la pieza como una suite en un solo movimiento conectado.

Sin embargo, recientemente el mismo autor ha confirmado un malentendido y, considerando que la pieza fue escrita a partir del cuento *Hansel y Gretel*, ha explicado que algunos títulos en la lista proporcionada por Yates son incorrectos y que no tienen cabida como el caso del dragón, los duendes malvados y las hadas.<sup>66</sup>

Por esta razón, con asistencia del propio Rak, he creado una nueva lista de las escenas a partir del modelo dado por Yates, no sin antes haber leído el cuento en la versión de los hermanos Grimm<sup>67</sup> y queda como sigue:

1. El narrador cuenta historias a los niños en la plaza del mercado.
2. Entrada al frondoso bosque.
3. Los niños perdidos en el bosque.
4. La bruja.
5. Los niños aprisionados.
6. La bruja planea devorar a los niños.
7. El paso de los días.
8. Pelea contra la bruja.
9. El pato blanco.
10. Regreso a casa.
11. El narrador en la plaza del mercado.
12. Fin.

---

<sup>65</sup> Yates.

<sup>66</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.

<sup>67</sup> Jacob L. y Wilhelm K. Grimm, *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. Antología y traducción de Pedro Gálvez, pp. 17 – 27.

### 3.2.5 Análisis

Debido a las características de la obra, es necesario realizar el análisis de cada escena por separado, puesto que tienen cualidades muy particulares que definen muy bien cada sección independientemente de la existencia de figuras melódicas o rítmicas a manera de leitmotiv (por ejemplo, las que aparecen en las escenas de los niños o la bruja).

Antes de iniciar el análisis de cada sección se muestra un esquema formal de la obra completa. El primer renglón representa: [número de la escena] / [letra por su orden y como elemento constitutivo de la obra]; el segundo renglón corresponde al esquema formal de cada escena<sup>68</sup> (ninguna letra representa tonalidades ni notas musicales).

1/A	2/B	3/C	4/D	5/C <sup>1</sup>	6/F	7/G	8/D <sup>1</sup>	9/H	10/I	11/A <sup>1</sup>	12/I <sup>1</sup>
a-b-a <sup>1</sup>	a-a <sup>1</sup> -b-a	a-b	a-a <sup>1</sup> -b-b-a	a-b-c	a-b-a <sup>1</sup>	a-b	a-b	a-b	a-a <sup>1</sup> -a <sup>2</sup>	a	a

1. El narrador cuenta historias a los niños en la plaza del mercado.

Esta primera parte no es exactamente una escena sino la presentación del cuento por parte del narrador. Un narrador añade sus propios elementos para que él mismo y quienes le escuchan encuentren mayores significados<sup>69</sup> y en este caso es Rak quien nos cuenta su versión del cuento (o una de sus versiones). La sección está construida sobre un compás de 4/4 con un indicador de tempo *Andantino* y compuesta en la tonalidad de Re menor, con constantes modulaciones al relativo mayor (Fa) o a la tonalidad de la dominante (La mayor) y hacia el final al homónimo menor de la dominante y de ahí al modo menor de la dominante secundaria (Mi). Tiene forma: a – b – a<sup>1</sup>. En sus materiales melódicos presenta un modelo que se desarrolla durante toda la escena acompañado por un bajo que hace arpeggios en cada acorde de la marcha armónica y eventuales notas de paso (ilustración 7,

---

<sup>68</sup> Durante el análisis utilizaremos el término *escena* para referir cada una de las 12 partes en que se divide la obra.

<sup>69</sup> Bettelheim, p. 168.

primer sistema). Para regresar al primer tema, utiliza un arpeggio del segundo grado de Re menor con el que llega a la dominante. La parte final, con modulaciones en los modos menores de las dominantes, lleva un canto principal a cargo del bajo, que es acompañado por acordes en voces superiores, todo a manera de coda (ilustración 7, segundo sistema):

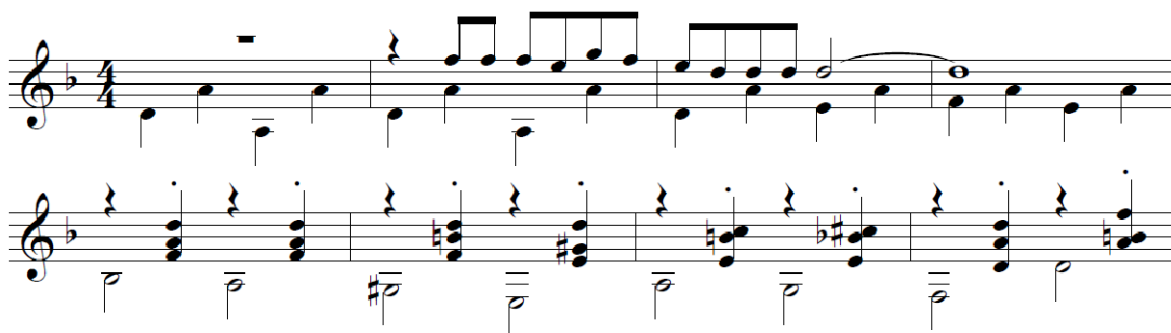


Ilustración 7. Primeros compases de la exposición y primeros compases de la coda de la primera escena, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 2 – 5 y 66 – 69, Mel Bay Publications, 2012.

## 2. Entrada al frondoso bosque.

La madrastra de Hansel y Gretel convence a su esposo, el leñador, de abandonar a los niños en la espesura del bosque pues el alimento ya no alcanza para todos en casa, y para ello argumenta que es “preferible” que mueran los niños a que mueran los cuatro. Esta sección está escrita en compás de 2/2 con un tempo *Lento e rubato* y, siguiendo con la idea armónica de la escena anterior, comienza en el modo menor de la dominante del quinto grado de Re (Mi menor). Luego modula a Re menor y regresa nuevamente para concluir en la tonalidad de Mi menor. Esta parte está construida con un contrapunto a cuatro voces donde el bajo tiene notas más largas y las tres voces superiores se mueven con mayor libertad. Respecto a su forma se divide en dos secciones que a su vez se pueden dividir también en dos frases donde *A* está formada por *a* y *a'* y *B* por *b* y *b'*. Sin embargo la diferencia entre *A* y *B* es muy sutil (ilustración 8) y radica principalmente en los tresillos de blanca que aparecen al inicio de cada frase:

The image shows two systems of musical notation for guitar. System 'a' is in the key of D major (one sharp) and consists of two staves. The treble staff has a melody of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The bass staff has a triplet of eighth notes: D3, E3, F#3, followed by a series of chords. System 'b' is in the key of D minor (one sharp and one flat) and also consists of two staves. The treble staff has a melody of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The bass staff has a series of chords, including a trill-like ornament on the D4 note.

Ilustración 8. A (primera frase: *a*) y B (primera frase: *b*) de la escena 2, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 74 – 77 y 82 – 85, Mel Bay Publications, 2012.

### 3. Los niños perdidos en el bosque.

Esta escena tiene un movimiento *Vivo*, compás de 3/4, conserva la tonalidad anterior de Mi menor en sus partes *A* y *A'* que modula al homónimo mayor en la parte *B* y regresa al modo menor en una reiteración del primer tema *A*. Una melodía en la voz más alta es acompañada en un primer compás sólo por una voz media con una sola nota del arpeggio según el acorde en cada caso y cada dos compases se complementa con una tercera nota en la voz más grave. En la parte *A'* la voz del bajo realiza respuestas melódicas alternadamente al diseño de la voz superior. La parte *B* en contraste, está en modo mayor y cuenta con un dibujo melódico diferente aunque con reminiscencias de la rítmica en *A*. Ya en el final de la repetición del primer tema, un acorde de séptima de dominante abre paso a la siguiente escena. A continuación se muestran las primeras frases de *A* (primer sistema) y *B* (segundo y tercer sistemas):



Ilustración 9. Primera frase de A y Primera frase de B de la escena 3, transcripción a partir de: *The Czech Fairy Tales*’, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 91 – 94 y 124 – 132, Mel Bay Publications, 2012.

#### 4. La bruja.

En esta sección Rak presenta a la bruja como el personaje malvado que es independientemente de la forma en que ésta aparece por primera vez en el cuento, pues ante los niños se muestra como una anciana que les acogió amablemente cuando estaban perdidos. Aquí, la música cobra mucha fuerza por su carácter predominantemente rítmico que va de la mano de las indicaciones *furioso* y *ff* con que inicia. Tiene forma *A – B – C* cuyas secciones podemos identificar sobre todo por sus patrones rítmicos y el canto en el bajo que es muy distinto en cada parte. En su material armónico utiliza acordes por segundas o *clusters* de tres a cinco notas, sin embargo el bajo confiere una ligera sensación de tonalidad por utilizar predominante las notas La en parte A, Re en parte B y La de nuevo en parte C. En cuanto a la existencia de una melodía principal sólo podríamos remitirnos a la línea del bajo en la sección A (ilustración 10, primer sistema) aunque tiene más bien una función de contraparte rítmica respecto de los acordes; en cuanto a B y C, sólo podría



decirse que contienen un discurso rítmico y armónico pero no melódico (ilustración 10, sistemas 2 y 3 respectivamente):

The image displays three systems of musical notation, labeled A, B, and C, arranged vertically. Each system consists of a single staff with a treble clef. System A features a series of chords and eighth notes, with some notes beamed together. System B shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and chords, including some grace notes. System C continues the rhythmic and harmonic patterns with similar chordal structures and eighth-note rhythms. The notation is clear and uses standard musical symbols for notes, stems, beams, and accidentals.

Ilustración 10. Primera frase de A, B y C de la escena 4, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 159 – 162; 183 – 186 y 196 – 199, Mel Bay Publications, 2012.

##### 5. Los niños aprisionados.

Hansel es encerrado en un pequeño corral donde será alimentado con el plan de engordarle y posteriormente ser devorado. A su vez, Gretel es tratada como esclava y lamenta que tanto a ella como a su hermano no los hayan devorado los animales salvajes del bosque para, al menos, haber muerto juntos. Mediante el manejo de la textura, Rak consigue un cambio dramático de la música expuesta por primera vez en la escena número tres: *Los niños perdidos en el bosque*, haciendo una variación de ésta. No se altera la armonía en cuanto a los acordes utilizados pero sí en la disposición de las voces, tampoco cambia la melodía principal en la relación de sus intervalos sino llevándola una octava por debajo de la presentación original y armonizando con voces superiores con la técnica de trémolo en doble cuerda que consiste en tocar alternadamente (no simultáneamente) dos

cuerdas con una velocidad y articulaciones tales que permitan conseguir un efecto de continuidad en ambas cuerdas. Con esta técnica, Rak replantea (o varía) la música de la escena tres sin repetir cada parte y quedando con forma  $A, B, A^1$ . En el caso de  $A^1$ , la diferencia respecto a la exposición así como de la parte  $B$ , es que la tesitura de las voces del acompañamiento se encuentra una octava por debajo de la línea melódica. Ejemplo de la primera frase de  $A$ :

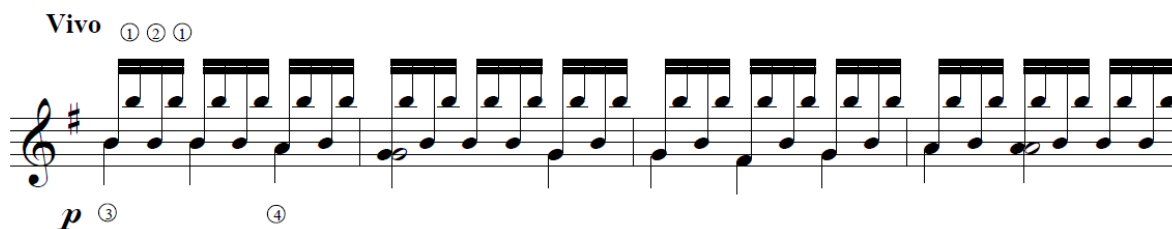


Ilustración 11. Primera frase de  $A$ , escena 5, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 109 – 112, Mel Bay Publications, 2012.

#### 6. La bruja planea devorar a los niños.

En esta escena Rak construye una atmósfera que evoca la oscuridad que hay en las pretensiones de la bruja con un breve pasaje atonal empleando armónicos artificiales que, según la referencia de las *Notas de ejecución (Performance Notes)*, deben ser articulados *tan alto como sea posible, sin entonación determinada*<sup>70</sup> buscando un claro contraste con acordes atonales de tres o cuatro notas en el registro grave. En cuanto a su forma, es  $A - B$  y aunque ambas utilizan elementos muy similares, las diferencias son claras y tienen que ver con la cantidad de armónicos que se articulan y sus valores que en  $B$  son de menor duración así como indicaciones de dinámica en *poco f*, todo lo cual aporta características que la definen con un carácter claramente distinto de  $A$ .

<sup>70</sup> Yates, p. 35. Inciso 2 de: *Performance notes*.

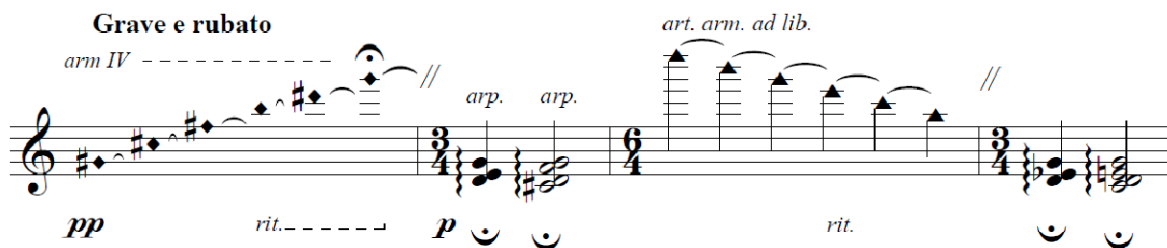


Ilustración 12. Primera frase de A, escena 6, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 259 – 262, Mel Bay Publications, 2012.

## 7. El paso de los días.

Por órdenes de la bruja, Gretel preparó comida cada día durante cuatro semanas con el fin de engordar a Hansel quien asomaba un hueso cuando la bruja solicitaba un dedo para sentir con sus manos lo gordo que estaba poniéndose. Esta escena con movimiento *Adagio* tiene forma *A – B* y comienza con un contrapunto que armónicamente se mueve sobre las triadas mayores con séptima mayor de las fundamentales Mi, Re, Mi, Do en ese orden. El contrapunto es a tres voces, donde destaca una melodía en la voz intermedia que va descendiendo poco a poco por grados conjuntos (ilustración 13), tal melodía pasa luego a la voz del bajo para continuar descendiendo y al terminar el contrapunto (parte B) vuelven sonoridades de la escena anterior que alternan armónicos artificiales con acordes disonantes en voces bajas que remiten a las intenciones de la bruja que según el cuento, ahora ha tomado la decisión de devorar a Hansel sin importar que esté gordo o flaco.



Ilustración 13. Primera frase de A, escena 7, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 275 – 278, Mel Bay Publications, 2012.

## 8. Pelea contra la bruja.

La discusión de Gretel con la bruja y el encierro de ésta última en su propio horno son momentos referidos con una variación del tema de la bruja (escena 4). Los materiales que se conservan para esta variación son el canto del bajo y la rítmica. El bajo aparece en el mismo lugar ahora como fundamental de un acorde disonante con las tres notas: La, Re# y Mi, quedando a partir de la fundamental una cuarta aumentada y una quinta justa (con una segunda menor entre las notas superiores). Este acorde se desplaza en movimientos paralelos según el movimiento de la voz del bajo. Hacia el final de cada frase se ataca tres veces el intervalo Sib – Mi en dos octavas, haciendo un *glissando* de medio tono ascendente y apagando la sonoridad de las cuerdas según la indicación *sotto voce*. En su parte *B* simplemente se alternan los ataques en *sotto voce* que van subiendo por segundas menores con percusiones sobre las cuerdas (ilustración 14).

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *fff* dynamic marking. The first section consists of several chords, primarily triads of G2, C#3, and E3, with some variations in voicing. This is followed by two percussive effects labeled 'golpe' with a wedge-shaped accent. The final section features a series of chords with a *gliss. gliss. gliss.* marking above them, indicating a half-tone ascending glissando.

Ilustración 14. Primera frase de *A*, escena 8, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 291 – 294, Mel Bay Publications, 2012.

## 9. El pato blanco.

Esta escena hace referencia al momento en el que los niños, ya encaminados de vuelta a casa, deben cruzar un río. Ante la atenta petición de Gretel, son auxiliados por un pato que transporta primero a Hansel y que después la llevará a ella. Esta sección describe muy específicamente al pato en el río. La idea del agua está representada por una secuencia de acordes en las cuerdas agudas que son frotadas por la yema del dedo índice o medio (según prefiera el ejecutante). La sección comienza con el quinto grado de Do mayor con la

progresión: V – VI7 = IV7/Em – III9, en este punto se vale de la quinta del último acorde (Re#) como fundamental de una primera triada menor a la que seguirán otras siete, todas ellas en cuerdas agudas con las siguientes fundamentales: Sol, Fa, Sol#, Mi, Sol, La# y Do#. A esto añade un eventual ataque con mano izquierda del intervalo de cuarta justa descendente Re#, La# en cuerdas quinta y sexta que imitan el parpar del ave. La escena tiene forma A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>:

Ilustración 15. Frase A, escena 9, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 336 – 343, Mel Bay Publications, 2012.

#### 10. Regreso a casa.

Finalmente los niños vuelven casa con su padre (la madrastra ha muerto) y consigo traen tesoros encontrados en la casa de la bruja. Naturalmente se trata de una escena donde la música evoca el gozo de la familia y para ello Rak utiliza por primera vez el homónimo mayor de la tonalidad con que inicia la pieza: Re mayor. Además agrega intensidad con el doble *forte* y la indicación de movimiento *presto*. Tiene forma A – B donde A es un tema enteramente nuevo y B es una variación en *sotto voce* del tema B de la primera escena lo cual reitera la idea del regreso a casa y al ser una variación, puede respaldarse con la idea de Bettelheim quien explica que Hansel y Gretel han ganado experiencia, inteligencia e iniciativa después de enfrentar aquellos obstáculos y por lo tanto han cambiado, no son los mismos que eran cuando fueron abandonados en el bosque<sup>71</sup>. Esta escena concluye con el

<sup>71</sup> Bettelheim, p. 182.

acorde de la dominante y de ahí al homónimo menor pasando por el arpeggio del acorde de su segundo grado (el mismo de la primera escena) que da entrada a la siguiente escena:



Ilustración 16. Primera frase de A, escena 19, transcripción a partir de: “The Czech Fairy Tales”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc 357 – 366, Mel Bay Publications, 2012.

#### 11. El narrador en la plaza del mercado.

Esta sección no es otra cosa que una repetición de la introducción de la obra. Cada historia tiene un narrador que la cuenta, elemento importantísimo. Al igual que la versión de los Hermanos Grimm<sup>72</sup>, Rak nos recuerda que alguien ha contado la historia. La sección, a diferencia de la primera escena, comienza con la indicación *Grave e sempre accelerando poco a poco* y únicamente consiste en la repetición de *a*<sup>1</sup> (tercera parte de *I/A*) pero sin la sección final de acordes, en cambio abruptamente inicia la última parte de la obra.

#### 12. Fin.

Esta escena es una repetición sólo de la parte *a* de la escena *10/I* con las únicas variantes de dinámica y tempo que ahora son: *fff* y *prestissimo* respectivamente. Una pequeñísima coda al final con una escala a dos voces simultáneas por tonos enteros a distancia de dos octavas del  $Mi_2$  y  $Mi_4$  al  $Fa\#_3$  y  $Fa\#_5$  (a lo largo del diapasón en las cuerdas primera y sexta) y una cadencia  $V/I - I$  para reafirmar la tonalidad y concluir la obra.

<sup>72</sup> Grimm, p. 27: El cuento termina en primera persona diciendo lo siguiente: “Mi cuento se ha acabado, por allí corre un ratón; quien lo coja podrá hacerse una capa grande, muy grande, de pieles.

### 3.2.6 Comentario adicional

*The Czech Fairy Tales* es una pieza que incluye una amplísima cantidad de elementos tanto de composición como de ejecución y de una enorme expresividad y poder de evocación.

Como herramientas muy útiles, recomiendo mucho la lectura de dos capítulos específicos del libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim: *Contar cuentos de hadas* y *Hansel y Gretel* que nos dan una perspectiva muy profunda con interpretaciones de símbolos y situaciones del cuento a nivel subconsciente. La lectura del cuento ayudará mucho al intérprete.

## 3.3 Hora-Danza rumana

### 3.3.1 La hora, una danza rumana

En 1971, Rak escribe un estudio para guitarra que lleva por nombre *Hora*, una obra que ha logrado cierta popularidad por su explosividad y carácter festivo y que por ser de corta duración ha sido empleada por el compositor recurrentemente como *encore*.

La aceptación que ha conseguido esta pieza, no sólo entre el público en general sino de parte de los guitarristas, ha sido agradecida por el propio autor de una manera singular; poniendo el manuscrito a disposición de éstos en formato electrónico de manera gratuita para descarga en su sitio de internet con el siguiente mensaje:

“Queridos guitarristas, amigos míos. Estoy muy contento de que les guste mi composición Hora – danza rumana. Por esa razón he decidido, como un pequeño obsequio para todos ustedes, poner el manuscrito en mi página para descarga de manera gratuita. ¡Les deseo dedos ágiles! Con todo el cariño, Štěpán Rak.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Rak (2014). Traducción propia, recuperado del sitio: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html>: *Drazí kytaristé, mí přátelé. Jsem rád že se vám líbí má skladba Hora-rumunský tanec. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl, jako malý dárek vám všem, umístit rukopis této skladby na své stránce volně ke stažení. Přeji hbité prsty! S láskou vám všem Štěpán Rak.*

Aunque en el manuscrito de la obra sólo puede leerse *Study for guitar*, además del título *Hora*, las producciones discográficas en que se ha grabado la pieza la han nombrado precisando el origen indicado por el autor: *Rumunská hora (Rumanian dance)*<sup>74</sup>; *Hora – Romanian dance / Rumunský tanec*<sup>75</sup>; *Rumunská hora / Romanian Hora*.<sup>76</sup> El Diccionario explicativo de la lengua rumana define en su primera acepción el vocablo *hora* como: “Danza popular rumana de ritmo lento en el que los participantes se toman de la mano formando un círculo cerrado.”<sup>77</sup>

### 3.3.2 Rumania

A partir de la mezcla entre dacios y romanos está conformada la base de la población de Rumania.<sup>78</sup> De entre aproximadamente 23 millones, el 89% de los habitantes son de ese origen y el resto incluye etnias húngaras, germanas, ucranianas serbias, croatas y gitanas. El 75% de su población pertenece a la iglesia rumana ortodoxa, el resto son católicos, protestantes o no tienen afiliación religiosa alguna.

Rumania surge a partir de la unión de los principados feudales de Moldavia y Valaquia adoptando su nombre actual en 1862. Lograron independizarse del imperio Otomano en 1878. Más adelante, a la caída del imperio Austro-Húngaro, se unieron también el Banato, Bucovina y Transilvania. Una vez abolida la monarquía en 1946, surge

---

<sup>74</sup> Štěpán Rak, *Teskně Hučí Niagara*, pista 7: *Rumunská hora*. Praga, Multisonic, 1994, [CD]. (Multisonic 31 0261 – 2).

<sup>75</sup> Štěpán Rak, *Cithara poetica – Poetic guitar*, pista 3: *Hora*. Bladislav Bláha. Praga, Roton, 2005, [CD]. (RT 003 – 2131).

<sup>76</sup> Štěpán Rak, *Song for David*, pista 6: *Rumunská hora*. Beroun, República Checa, 2010, [CD].

<sup>77</sup> Traducción propia de: “horă”. *Dicționarul explicativ al limbii române*, (2009), recuperado el 16 de enero de 2015 del sitio del Diccionario explicativo de la lengua rumana:

<http://dexonline.ro/definitie/hor%C4%83/883825>: Dans popular românesc cu ritm domol, în care jucătorii se prind de mână, formând un cerc închis.

<sup>78</sup> Salvat Editores, “Rumania”, *Diccionario de historia de los países del mundo*, España, Salvat Editores, 2002, p. 822.



la República Popular Rumana que termina violentamente en 1989. Su industrialización y urbanización comenzaron después de la segunda guerra mundial.<sup>79</sup>

Por su compleja historia y diversidad étnica, Rumania es un país con una gran riqueza cultural que varía según la región de la que se trate en cada caso, por lo que es imposible generalizar.

### 3.3.3 La *hora* en la música popular Rumana

En general, la música popular rumana está ligada a rituales y ceremonias como las fiestas de invierno, la siembra y la cosecha, bodas, funerales, etc. Aunque algunas de sus manifestaciones musicales hayan tenido raíces históricas, muchas han perdido sus significados mágicos y ahora son utilizados principalmente como espectáculo.<sup>80</sup>

En los tiempos en que la música jugaba un papel como parte de los rituales de calendario, en primavera y verano se llevaban a cabo los relacionados con la agricultura y el pastoreo. Entre éstos, durante los rituales de cosecha, jóvenes muchachas de entre once y quince años podían interpretar una canción de métrica irregular, una suite de danzas o particularmente una danza circular.<sup>81</sup>

Ésta última es una de las dos clases básicas de danza rumana: la *hora*, que en su forma más común es realizada por un grupo de hombres y mujeres en círculo tomados de las manos, generalmente en rituales de bodas y funerales. La otra danza básica lleva por nombre *sârba* y se realiza en línea tomados de los hombros.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Timothy Rice, *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8: Europe*, Nueva York, Garland Publishing, 2000, p. 868.

<sup>80</sup> Rice, p. 869.

<sup>81</sup> Rice, p. 870.

<sup>82</sup> Speranta Radulescu, "Rumania: III, Traditional music", *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XXI, p. 592.

Ambas clases de danza tienen variantes según la región del país. Es muy común que como resultado de la superposición de música, pasos, versos, llamadas, interjecciones, silbidos y aplausos se produzcan polirrítmias. Algunas melodías tienen una forma preestablecida de dos o tres secciones y otras involucran la repetición de uno o varios motivos. La métrica es binaria o irregular pero nunca ternaria (a menos que sea una fracción de una agrupación irregular). El acompañamiento instrumental varía de un solo ejecutante a pequeños ensambles (por lo general conformados sólo por hombres) con diferentes instrumentos como: violín, flauta, zampoña, guitarra, bajo o acordeón. Mucha de la música de danza consiste en dos frases de cuatro, ocho o dieciséis compases y cada frase es repetida y variada.<sup>83</sup> Las técnicas de acompañamiento varían entre regiones, por ejemplo en Muntenia, Oltenia y Moldavia se utilizan fórmulas rítmico-melódicas donde prevalece la rítmica, pero en el Banato y Transilvania, suelen enfatizar la armonía.<sup>84</sup>

Hay dos sistemas modales dominantes en la música rumana, ambos son bastante antiguos y posiblemente de diferente procedencia. Por un lado está el pentatónico anhemitónico y por otro el *modo incierto* que convencionalmente se escribe a partir de la nota Re y cuyos grados tercero, cuarto y séptimo tienen calidad de “móviles” (en ocasiones incluso el segundo y sexto). Con este recurso, variaciones de la misma melodía resultan en versiones modales particulares o en contraste, indeterminación modal. El *modo incierto* (ilustración 17) se encuentra en las bases de la *doină*, (un grupo de canciones rituales y melodías de danza). Este modo posee puntos de convergencia con la escala pentatónica y de ahí que se intercalen o combinen en una misma pieza.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Rice, p. 875.

<sup>84</sup> Rice, p. 877.

<sup>85</sup> Radulescu, p. 587.



Ilustración 17. Modo incierto. "Romania: III, Traditional music: 1, General: ii, Structure", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. Ed. 2001, vol. XXI, p. 587, Speranta Radulescu.

La música y la danza tienen en primer lugar una relación rítmica y la música rumana tiene fundamentalmente la estructura octosilábica trocaica; es decir, de ocho sílabas separadas en grupos de dos (troqueos) donde el primero se acentúa independientemente de su duración.<sup>86</sup> Además de las agrupaciones por pares, la síncopa es un rasgo característico de la tradición musical rumana.<sup>87</sup>

En Rumania, el desarrollo del arte y la cultura nacionales se vio estimulado durante el periodo entreguerras una vez lograda la unificación del Estado Rumano en 1918; las composiciones musicales basadas en fuentes folklóricas fueron alentadas. La armonización occidental, los arreglos de melodías tradicionales y la composición de nuevas melodías en estilo folklórico dieron como resultado un arte original caracterizado por estructuras modales, líneas melódicas melismáticas y una rítmica muy libre o fórmulas polirrítmicas propias de su música tradicional. Muchos músicos folklóricos tuvieron gran fama en este periodo como Georges Boulanger, o Grigoras Dinicu.<sup>88</sup>

Grigoras Dinicu (1899 – 1949) fue un importante violinista nacido en Bucarest que, entre sus diversas actividades, se dedicó a recopilar y arreglar melodías populares rumanas. Pero además, compuso gran variedad de piezas para violín y piano entre las que se encuentran: *Hora de concert*, *Hora martisorului*, *Hora de la Chițorani*, *Hora Expoziției de*

---

<sup>86</sup> Radulescu, p. 586.

<sup>87</sup> Radulescu, p. 592.

<sup>88</sup> Rice, p. 882.

*Paris, Hora spiccato* y la que ha conseguido una particular popularidad como pieza de *encore: Hora staccato* (1906).<sup>89</sup>

Recientemente, Rak hizo un breve comentario sobre el origen de su pieza *Hora*:<sup>90</sup>

“Siempre me ha fascinado la música folklórica de diferentes naciones. Durante el curso de mis estudios bajo la tutela del profesor Štěpán Urban, siempre tuve el deseo de escribir una composición de carácter virtuoso parecida a la famosa *Hora staccato*, espero haber conseguido algo similar con ésta composición.”

### 3.3.4 Análisis

La pieza se divide en dos grandes secciones y en tanto que estudio, cada una de estas dos secciones aborda un aspecto técnico diferente de la ejecución en la guitarra, la primera se centra en los ligados de mano izquierda y la segunda en el trémolo (mano derecha) y la coordinación de ambas manos. Cada parte a su vez tiene su propia forma y queda de la siguiente manera:

A			B		
a	b	a <sup>1</sup>	c	d	d <sup>1</sup>

La sección A se compone de manera general por escalas en dirección descendente con variadas disposiciones de los intervalos y constantes alteraciones que remiten al *modo incierto*. No hay indicador de compás, sólo se señala un *tempo di rubato (quasi allegro)*. Todo en conjunto da una idea de improvisación en los modos menores de las tonalidades: La, Mi, Si, La, Re y La en ese orden aunque el último acorde, que es una séptima de dominante, corresponde a la tonalidad principal de la siguiente sección: Re mayor. Debe destacarse aquí, la indicación: *sul sempre mano sinistra* la cual significa que únicamente interviene la mano izquierda con ligados ascendentes y descendentes, incluso en la

---

<sup>89</sup> Andreu Lamb, “Dinicu, Grigoraş”, *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. VII, p. 360.

<sup>90</sup> Traducción propia de: Rak, *Song for David*, notas del disco, Beroun, República Checa, 2010, [CD].

articulación de los acordes que eventualmente se presentan y los cuales son producidos por acción del cuarto dedo (meñique de mano izquierda):

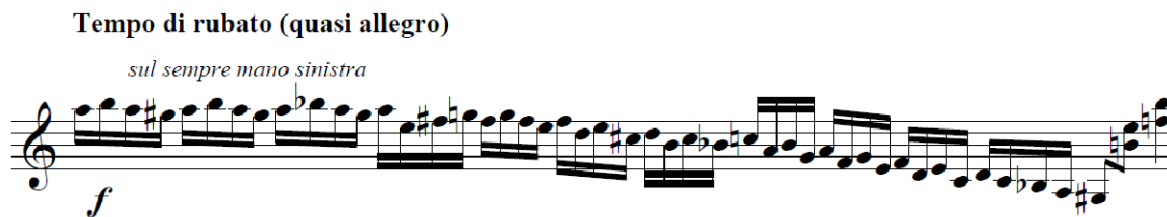


Ilustración 18. Primera frase de A, transcripción a partir de *Hora*, Štěpán Rak, manuscrito.

La segunda parte (B) tiene una estructura muy sencilla y organizada de manera más convencional. Tiene un compás de 2/2 y una velocidad *prestissimo*, donde se intercalan dos compases de acordes sincopados con cuatro compases de trémolo (tanto *c*, como *d* y *d'*) con solo un par de excepciones que finalmente vuelven a la idea de dos compases por cuatro (de acordes y trémolo respectivamente). En su armonía, *c*, es muy estable en la tonalidad de Re menor con una muy corta modulación transitoria a La mayor. En cambio *d* es una sección donde se desarrollan los materiales rítmicos y melódicos expuestos en *c* pasando momentáneamente por las tonalidades de: Sol mayor, Fa mayor, Re menor, La menor y regresando a Re menor al final de las secciones (tanto en *d* como en *d'*) y que reafirma con una cadencia I – V7 – I en la última parte de la obra.

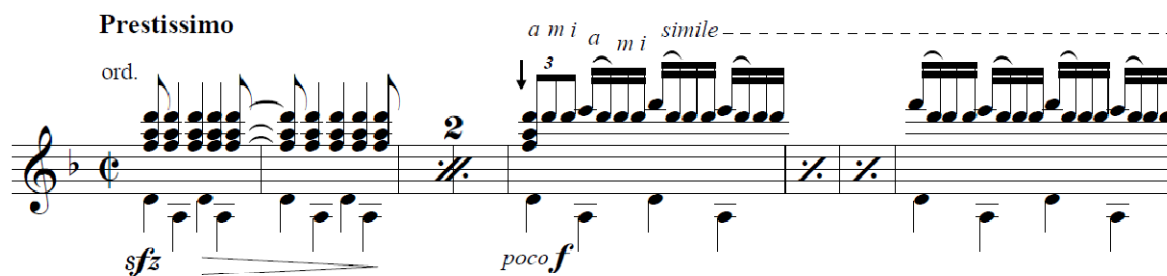


Ilustración 19. Primera frase de B: *Prestissimo*, transcripción a partir de *Hora*, cc. 1 – 8, Štěpán Rak, manuscrito.

### **3.3.5 Comentario adicional**

El inicio de la pieza parece tener mucha relación con la *doină* rumana sobre todo por su carácter de improvisación en los ornamentos, en este caso sería recomendable escuchar este tipo de piezas en particular y música tradicional rumana o, en un sentido más general, balcánica.

Particularmente habría que poner atención en la obra que inspiró *Hora-Danza rumana* de Rak; *Hora staccato* de G. Dinicu de la que además es posible hallar versiones para diferentes instrumentos como flauta, clarinete o trompeta. Cualquier otra de las danzas *hora* de Dinicu nutrirán la interpretación del ejecutante.

## **3.4 Sonata Mongoliana**

### **3.4.1 Mongolia**

Ubicada en el centro de Asia del lado este entre Rusia y China, es un país muy antiguo que fue imperio bajo Gengis Kan. De sus 3 millones de habitantes, aproximadamente el 78.8% pertenece a la etnia de los khalkhas y el resto está repartido en otras etnias incluyendo grupos turcos como los kasajos y tuvanos.<sup>91</sup>

### **3.4.2 Generalidades de la música mongola**

Tal como cualquier país con gran diversidad étnica, cuenta con una gran cantidad de géneros musicales. Su música es fundamentalmente vocal y en segundo plano, instrumental.

Como pastores trashumantes con entornos frecuentemente hostiles, los mongoles tienen una vida llena de música que está ligada a rituales folklórico-religiosos, chamánicos

---

<sup>91</sup> Carole Pegg, "Mongolia", *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XVI, p. 922.

y budistas; ya sea peregrinando, cazando o en celebraciones. En el contexto religioso se ha utilizado la música para comunicarse e influir en los espíritus que, se creía, conformaban los fenómenos naturales.

Tradicionalmente había prácticas musicales específicas de género en la ejecución vocal o instrumental. Las formas más valiosas eran interpretadas por hombres. A las mujeres se les prohibía cantar *tuul's* (canto épico), *höömii* (canto gutural) y *urtyn duus* (canto largo).<sup>92</sup>

La tradición de música vocal, instrumental y danza se aprendía por imitación dentro del contexto de cada comunidad. La escala pentatónica anhemitónica era la base de la estructura melódica de todos los tipos de música mongola con saltos de terceras y cuartas en sus melodías donde casi no se encuentran movimientos por grado conjunto.<sup>93</sup>

El canto gutural es uno de los elementos más importantes de la música vocal mongola (aunque es más representativa de Tuva, una república autónoma de la federación Rusa<sup>94</sup>) y consiste en que un solo ejecutante produce simultáneamente un zumbido como fundamental dentro de la tesitura de tenor y armónicos parecidos a los de una flauta que se escuchan como un silbido que entona una melodía. Ocasionalmente es posible escuchar una tercera nota entre la fundamental y la melodía. Según el cantante gutural khalkha Tserendavaa, existen seis tipos de técnica: labial, palatal, nasal, gutural, estomacal y un último que combina todos los tipos además del habla y canto a media voz.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Carole Pegg, "Mongol music", *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XVI, p. 924.

<sup>93</sup> Robert C. Provine, *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 7: East Asia: China, Japan and Korea*, Nueva York, Garland Publishing, 2000, p. 1006.

<sup>94</sup> Virginia Danielson, *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 6: The Middle East*, Nueva York, Garland Publishing, 2000, p. 979.

<sup>95</sup> Provine, p. 1009.

Es importante señalar que, de acuerdo a las fuentes consultadas, debe hacerse investigación en cuanto al daño que el canto gutural produce en el cuerpo; los mismos mongoles recalcan durante el aprendizaje y ejecución del canto se presentan lesiones como el estallido de vasos sanguíneos alrededor de los ojos, daño en la laringe que impide la deglución o pérdida de la consciencia.<sup>96</sup> Han explicado además que para producir el *höömii*, es necesario un largo periodo de entrenamiento que de preferencia debe iniciar desde la niñez; de hecho, los mejores ejecutantes del canto gutural usualmente son campeones de lucha en su mejor momento físico.<sup>97</sup>

La música instrumental está relacionada frecuentemente con leyendas de animales.<sup>98</sup> Probablemente exista una relación entre esto y el hecho de que los instrumentos de cuerda frotada o punteada suelen estar decorados con una cabeza de caballo tallada en el clavijero además de que usualmente tengan cuerdas hechas de pelo de caballo o tripa de cabra.<sup>99</sup>

Durante el período comunista, la música fue secularizada dotándole de características para fortalecer la identidad nacional con contenidos socialistas que proclamaban igualdad ideológica sin distinción de género, estatus y etnicidad. Además, se integraron formas europeas de arte como la música clásica, la ópera y el ballet; por ejemplo, a la música mongola tradicional fueron adaptadas las escalas del temperamento igual.<sup>100</sup>

### **3.4.3 La dedicatoria**

Fechada en 1986, la *Sonata Mongoliana* de Rak aparece con una dedicatoria a Jaroslav Hovorka, un médico y gran escritor checo. Jaroslav Hovorka viajó por todo el mundo y,

---

<sup>96</sup> Carole Pegg, "Overtone-singing", *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XVIII, p. 823.

<sup>97</sup> Provine.

<sup>98</sup> Pegg, "Mongol music", p. 927.

<sup>99</sup> Provine, pp. 1011 – 1012.

<sup>100</sup> Pegg, p. 924.



dadas sus travesías, escribió diversos libros entre los que destacan sus obras sobre Japón, China y Mongolia.<sup>101</sup> Según Stanley Yates, Jaroslav es autor del poema *Dzoro Chongor* que cuenta la historia de un mítico caballo mongol, obra que, particularmente, inspira la música de esta composición.

### 3.4.4 Análisis

La pieza está compuesta principalmente con la escala pentáfona diatónica del quinto modo lo cual significa que tiene una estructura de: tercera menor, tono, tono, tercera menor, tono (también aparece la escala del tercer modo que veremos más adelante):

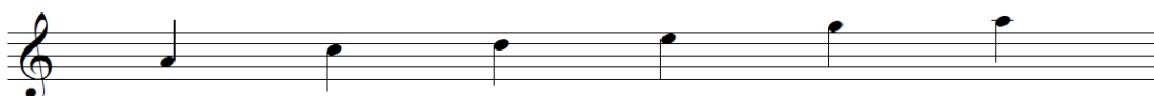


Ilustración 20. Escala pentáfona diatónica, 5° modo.

La forma de la pieza es, como su nombre lo indica, de sonata: es decir que cuenta con una exposición de dos temas, un desarrollo y una reexposición. *Sonata Mongoliana* tiene el siguiente esquema formal:

A		B	A <sup>1</sup>
Tema 1	Tema 2	Desarrollo	Tema 1, Tema 2 + coda
a, b, a <sup>1</sup>	c	materiales de a, b, material nuevo: d	a y c; no aparece b, en la coda se incluye d

El primer tema está escrito en La menor, la melodía está en la voz del bajo y es acompañada por un movimiento rápido de notas agudas dentro del contexto armónico que está elaborado de la siguiente manera:

<sup>101</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.

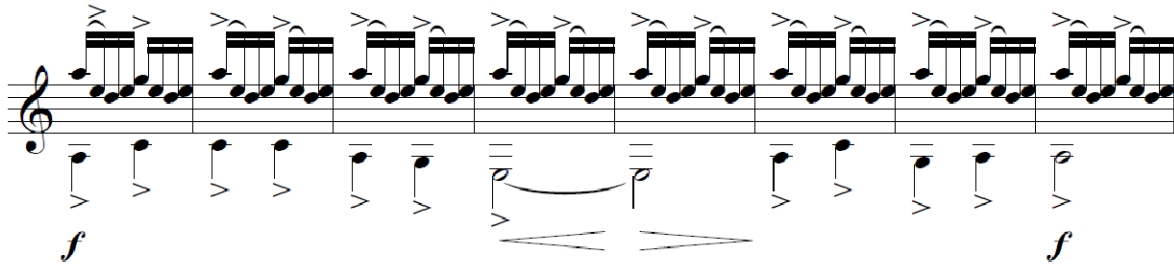


Ilustración 21. Primera frase de *a*, tema 1, transcripción a partir de: "Sonata Mongoliana", *The guitar music of Stepan Rak*, cc. 5 – 12, Mel Bay Publications, 2012.

La parte *b* del primer tema tiene un diseño melódico muy similar pero en la tonalidad de Sol sostenido menor y después hace una variación de la parte *a* con un compás de 3/4.

El segundo tema (*c*) consta de una sola parte, tiene la misma textura que *a* y cuenta con una melodía muy similar. Así pues, el carácter no es del todo contrastante salvo por dos elementos: la dinámica que es *mf* y el cambio de tonalidad a Fa# menor. Por lo demás es bastante parecido.

El inicio del desarrollo se presenta con un cambio que contrasta bastante respecto de la exposición por las indicaciones de *Rubato ma poco vivo*, una dinámica *p súbito* y sin indicador de compás. Aquí se articulan notas rápidas por periodos de tiempo de dos, tres o cuatro segundos con un trémolo a doble cuerda variando un fragmento de *b* (ilustración 22).

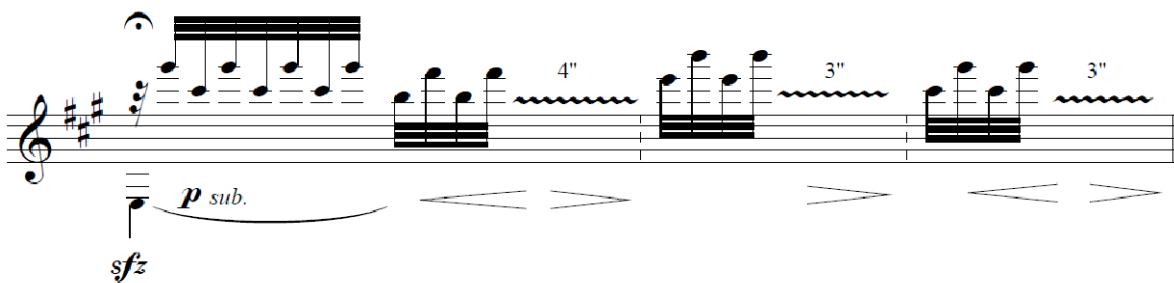
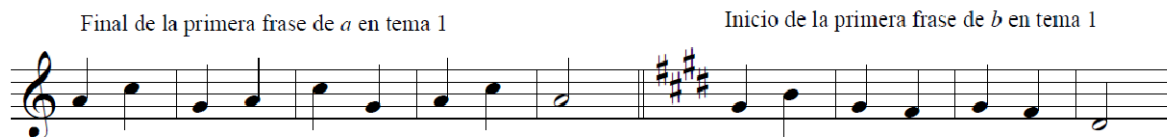


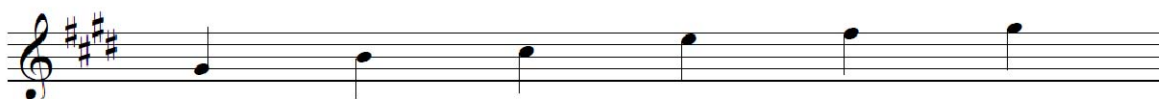
Ilustración 22. Primera frase del desarrollo, transcripción a partir de: "Sonata Mongoliana", *The guitar music of Stepan Rak*, cc. 94 – 96, Mel Bay Publications, 2012.

Durante todo el desarrollo se utilizan materiales de *a* y *b* (ilustración 23) y material nuevo en distintas alturas y tonalidades, pero sobre todo es notable el uso de los recursos técnicos de ejecución en mano derecha entre los que podemos encontrar el *graneado*.



**Ilustración 23.** Materiales melódicos utilizados durante el desarrollo, transcripción a partir de: “Sonata Mongoliana”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc. 94 – 96, Mel Bay Publications, 2012.

El material nuevo consiste tan solo en la escala pentáfona del tercer modo en Sol# cuya estructura es: tercera menor, tono, tercera menor, tono, tono. Si bien esta escala aparece desde la segunda parte del primer tema, en este caso particularmente es utilizada de manera íntegra en dirección ascendente y luego descendente, (ilustración 24).



**Ilustración 24.** Escala pentáfona del tercer modo en Sol#.

Ya en la reexposición (que no es exactamente una reexposición), varía tanto el primer tema como el segundo además de no aparecer *b* y donde el final de *c* está bastante modificado para dar paso a la coda.

La coda es una sección conclusiva donde utiliza motivos melódicos del desarrollo que surgieron del tema *a*. Aquí se piden al intérprete las dinámicas más fuertes (*ff* y *fff*) y las velocidades más ágiles de toda la obra (*Feroce presto possibile, prestissimo* más *accelerando*). En cuanto a la técnica se alternan ataques rasgueados con pulgar en graves con graneado en agudos. En el final de la coda, una posición fija de mano izquierda con tres notas a distancia de cuarta y quinta justas (Sol# - Do# - Sol#) se desplaza en dirección ascendente, cromáticamente y en forma paralela hasta la octava sobre un pedal en la nota Re.

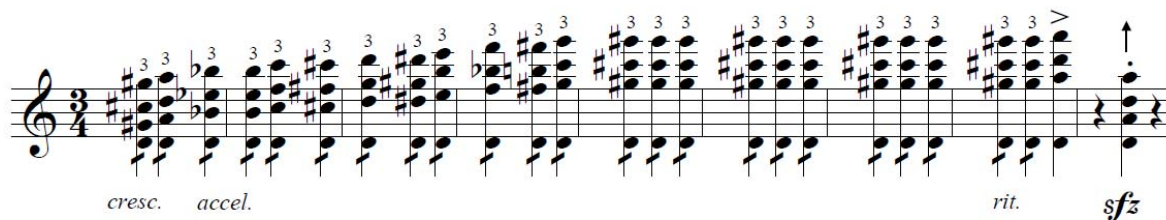


Ilustración 25. Parte final de la coda, transcripción a partir de: “Sonata Mongoliana”, *The guitar music of Stepan Rak*, cc. 268 – 276, Mel Bay Publications, 2012.

### 3.4.5 Comentario adicional

Idealmente habrá de remitir al ejecutante al poema de Hovorka, tarea al parecer (por desgracia) muy complicada. Por otro lado, la información aportada por Yates en su publicación es bastante acertada en este caso, y concretamente se puede concluir que:

La pieza cuenta esencialmente con melodías pentáfonas inspiradas por la música folklórica mongola. Los saltos y notas largas del tema de inicio guardan relación con los valles, colinas y picos del paisaje mongol. En una sección del desarrollo de la pieza se hacen *glissandi* con la mano izquierda y *trémolo Rak* (graneado) con la derecha; esta sección está inspirada por el canto gutural *höömii* al que, por supuesto, intenta asemejarse.

Respecto al poema de Hovorka, lo único de que hay certeza es que concluye con el regreso del caballo a casa.<sup>102</sup>

## 3.5 Dance around a linden tree

### 3.5.1 La dedicatoria

La pieza está dedicada a la memoria de Marie Raková (27/02/2012), madre adoptiva del maestro Rak. Acerca de su madre tenemos poca información pero en una entrevista el maestro relató una anécdota que aunque no tiene que ver con la obra que he analizado para

<sup>102</sup> Yates, p. 7.

esta sección, sí nos da al menos una pequeña idea de la dura personalidad que ella tenía y lo estricta que pudo haber sido con él:

“En aquella época tenía problemas en la escuela, estaba como en cuarto año. Recuerdo que mi madre regresaba de una junta de padres y apenas había cruzado la puerta cuando me dio una bofetada y dijo “tienes la peor diarrea de la clase”. La pobre estaba tan enojada que dijo otra palabra.<sup>103</sup> Me prohibieron tocar guitarra hasta los dieciocho años.”<sup>104</sup>

### 3.5.2 El título

“Danza alrededor de un árbol de tilo” es la traducción al español del nombre que Rak utiliza en inglés para la pieza (*Dance around a linden tree*) aunque la traducción del título en checo *Vůně lípy* es “Aroma de tilo”.<sup>105</sup>

Las etimologías de las palabras utilizadas en inglés (lime, linden, basswood) y en español (tilo) son diferentes. De ellas, la que tiene concordancia con el vocablo en lenguas eslavas y germánicas es *linden*.<sup>106</sup>

La palabra en inglés *linden* proviene de la raíz germánica *lindō* que significa suave, flexible.

Con significado similar, el adjetivo latino *lenis*<sup>107</sup> dio origen a las palabras en español: lene (suave, blando, ligero), lenitivo (medio para mitigar un dolor o sufrimiento) y

---

<sup>103</sup> En checo diarrea se dice: průjem y para referirse al promedio escolar se utiliza la palabra: průměr.

<sup>104</sup> Štěpán Rak (2012). *Rozhovory: Rozhovor z časopisu kytara*. Recuperado el 31 de octubre de 2014 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/rozhovory-stepan-rak.html>: To byla doba, kdy jsem na škole haproval nejmíc. Pamatuju si, jak ve 4. ročníku maminka přišla ze třídních schůzek a hned ve dveřích mi dala facku a řekla: “Máš zase nejhorší průjem ze třídy!”– už to chudinka spletla. No a kytaru mi zavřeli. Takže defacto až v 18 letech jsem se poprvé dotkl kytary. Debe recordarse que Khota menciona que Rak empezó a tocar guitarra justamente a los 18 años. En este caso podríamos deducir que se le prohibió tocar el instrumento pensando en que tenía deseos de hacerlo, no porque ya lo hiciera.

<sup>105</sup> Štěpán Rak, *Dance Around A Linden Tree*, boceto para edición proporcionado por el autor.

<sup>106</sup> “linden”. *Online Etymology Dictionary*, recuperado el 16 de enero de 2015 del sitio de Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com/browse/linden>

<sup>107</sup> “Lenis”. *Diccionario latino de didacTerion*. Recuperado el 16 de enero de 2015 del sitio de didacTerion del Ministerio de Educación de España: <http://www.didacterion.com/esddlt.php?modo=dic>

lenificar (suavizar, calmar). El té de tilo, o tila, entre sus varios usos, sirve como relajante del sistema nervioso.

### 3.5.3 Un árbol maravilloso

Independientemente de que la obra de Rak tenga o no una relación estrecha con la naturaleza del árbol del tilo o con alguna de sus características, haremos una breve descripción de éste y sus cualidades.

De una familia de aproximadamente 400 árboles y arbustos, sólo 4 especies de tilo son propias de Europa: el plateado, el de hoja grande, el de hoja pequeña (muy extendido por los bosques de toda Europa) y el tilo común. En general, el tilo europeo es muy infértil, muchos son híbridos y suelen ser ampliamente cultivados para ornamento o como árboles de sombra. A grandes rasgos, el tilo es un árbol grande y robusto de copa en forma de cúpula. Sus percederas hojas en forma de corazón son anchas y dentadas, con un color verde intenso por el haz y pálidas por el envés, finamente vellosas por ambas caras y con pequeñas flores blancas o amarillentas.<sup>108</sup>

Tradicionalmente, la gente solía conservar flores deshidratadas del tilo para preparar en infusión (el llamado té de tila), conocido en francés como: *tileull*. La miel de sus flores es una de las que mejor sabor tienen en el mundo y es utilizada casi de forma exclusiva para licores y medicamentos. Tiene una de las maderas más ligeras y consistentes para ser talladas, su corteza y fibras han sido muy utilizadas en fabricación de cestos y cuerdas. De su savia se extrae azúcar. Su follaje sirve para alimentar ganado. El aceite de su semilla es muy similar al de olivo. Tiene propiedades sudoríficas, diuréticas, antiespasmódicas, sedantes y tranquilizantes. Ha sido empleada como remedio popular y homeopático en una

---

<sup>108</sup> Oleg Polunin, *Árboles y arbustos de Europa*, Barcelona, Ediciones Omega, 1993, pp. 139 – 142; Alan Mitchell, *Pequeño manual de los árboles de Europa*, Barcelona, Ediciones Omega, 1980, pp. 82 – 85.

amplísima variedad de afecciones y malestares. Sin embargo, su uso de manera frecuente puede derivar en daño al corazón y utilizar flores viejas puede generar intoxicación.<sup>109</sup>

El tilo, por sus características y presencia en prácticamente todo el continente europeo, ha sido importante en la cultura europea desde siempre, puesto que la presencia del árbol en el lugar es anterior al del ser humano. Existen referencias a él en la mitología griega, germana, eslava, báltica en el que se le relaciona con la fidelidad, la justicia, la verdad, el amor y la feminidad; específicamente en la mitología eslava el tilo era considerado como un árbol sagrado.<sup>110</sup>

En la actualidad, el tilo es símbolo nacional de varios países de Europa del este, incluyendo República Checa. En el capítulo uno de la Constitución de la República Checa “Provisiones fundamentales” se establece como uno de los símbolos nacionales al estandarte del presidente de la república. El estandarte incluye el escudo de armas de la República Checa, la leyenda *Pravda vítězí* (la verdad prevalece) y dos ramas de tilo amarillas o doradas.<sup>111</sup>

Otro dato interesante sobre la importancia del árbol de tilo en la cultura de Europa está relacionado con Carlos Linneo (Carl Linnaeus), el notable científico sueco que realizó un trabajo extraordinario para clasificar al mundo vivo a través del sistema de nomenclatura binomial, el cual sigue siendo utilizado en la actualidad. Su padre, Nils Ingemarsson, con quien el científico inició sus estudios botánicos, tuvo que inventarse su propio apellido para poder inscribirse en la Universidad de Lund, en alusión a un grande y viejo árbol de tilo que

---

<sup>109</sup> James A. Duke, *Handbook of Medicinal Herbs*, Boca Raton, Florida, CRC Press, Inc., 1991, pp 485 – 486.

<sup>110</sup> Nathalie Tordjam, *El Tilo*, Ediciones Akal, España, 1999, pp. 13-14; K. M. Sheard, *Llewellyn's Complete Book of Names*, Llewellyn Publications, Estados Unidos, 2011, p. 353.

<sup>111</sup> České vexikologické stanky (1996) *Flag of the president of the Republic*. Recuperado el 16 de enero de 2015 del sitio: Páginas checas de vexicología: <http://www.vexilologie.cz/stsycr/lipaen.php>

se encontraba en una propiedad de la familia, en el dialecto local, el árbol del tilo era conocido como *linn.*<sup>112</sup>

### 3.5.4 Análisis

La forma de la obra está organizada como un tema con variaciones y su armonía tiene como base la escala modal eolia de Re. Desde una perspectiva general, la pieza se divide en ocho secciones de las cuales la primera es una introducción, la cuarta una pequeña transición entre las variaciones tres y cuatro y, aunque la última parte es una variación más, por tener una extensión tan reducida, se le podría referir como una variación a manera de coda. Por lo tanto, el esquema de la estructura queda de la siguiente manera:

A	B	B <sup>1</sup>	B <sup>2</sup>	B <sup>3</sup>	C	B <sup>4</sup>	B <sup>5</sup>	B <sup>6</sup>	B <sup>7</sup>
Introducción	Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Transición	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Coda

La introducción (ilustración 26) tiene la finalidad de establecer la armonía de la pieza y la escala que será utilizada durante toda la obra que como ya se dijo tendrá su centro tonal en Re en modo eolio. Primeramente se hace un canto melódico en cuartas paralelas, de lo que resulta una sección bitonal modal (no bimodal) en Re y La eolios, luego en Sol y Re de igual manera y finalmente se detiene en el cuarto grado (Sol) que utilizará para regresar al tono principal con una cadencia plagal y dar inicio a la exposición del tema:



Ilustración 26. Introducción, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 1 – 6, manuscrito, 2012.

<sup>112</sup> Swedish Linnaeus Society, *Youth and early education*. Recuperado el 16 de enero de 2015 del sitio de The Linnaean correspondence, <http://linnaeus.c18.net/Doc/lbio.php>



La exposición del tema la hace en la voz del bajo armonizada con las cuerdas agudas haciendo bordados descendentes sobre la tercera del acorde. La melodía de la primera semifrase va dirigida al séptimo grado (Do) y regresa. La melodía de la siguiente semifrase sobre el acorde del quinto grado, surge como consecuencia de la primera para regresar al primer grado y reafirmar la tonalidad. A continuación se muestran ambas partes del tema que serán variadas de diversas maneras durante el transcurso de toda la obra:

**Animato**

The musical score is divided into four systems, each with two staves. The first system is in treble clef, 3/4 time, and begins with a dynamic marking of *mf*. The second system is in bass clef, 3/4 time, and begins with a dynamic marking of *poco f*. The third system is in treble clef, 3/4 time, and begins with a dynamic marking of *mf*. The fourth system is in bass clef, 3/4 time, and begins with a dynamic marking of *poco f*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *poco f*, and *p*.

Ilustración 27. Tema, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 19 – 38, manuscrito, 2012.

La primera variación la hace en un contrapunto florido a dos voces (ilustración 28), conservando la misma armonía y donde el tema está en la voz superior con algunas

intervenciones del bajo que la imitan en unos casos y en otros mantienen una relación antecedente – consecuente de los motivos.

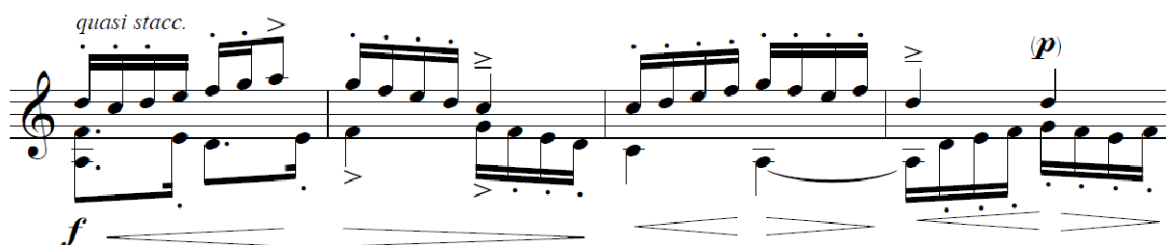


Ilustración 28. Primera variación (primera frase), transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 62 – 65, manuscrito, 2012.

En la segunda variación (ilustración 29), respecto de la primera frase sólo se conserva la armonía con los acordes de los grados I – V – IV – I en ese orden y sobre la cual se toca la escala menor natural de re en grupos de seis dieciseisavos pero sin el sexto grado (que diferencia el dórico del eolio). Respecto de la segunda parte del tema, sí se utiliza el material melódico original pero se mantiene la idea de los *seisillos* propios de la rítmica de esta variación:

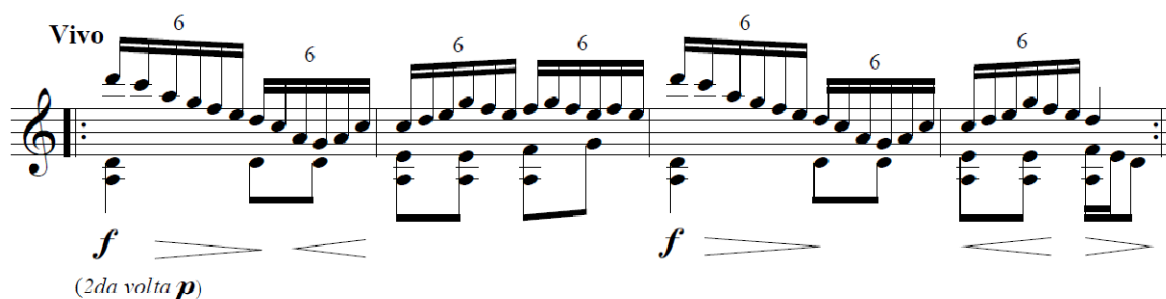


Ilustración 29. Segunda variación (primera frase), transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 85 – 88, manuscrito, 2012.

Para la tercera variación, la armonía se limita a los grados I – V – V – I, la melodía tiene las mismas notas del tema a la altura de la primera variación, todo en el mismo orden pero con figuras rítmicas de treintaidosavos, a una velocidad más ágil, con las melodías sólo en la voz superior y un bajo que únicamente funciona como soporte del contexto

armónico. Desde esta variación y en todas las subsecuentes, la melodía de la segunda parte del tema estará por debajo de la tesitura de la melodía de la primera parte.

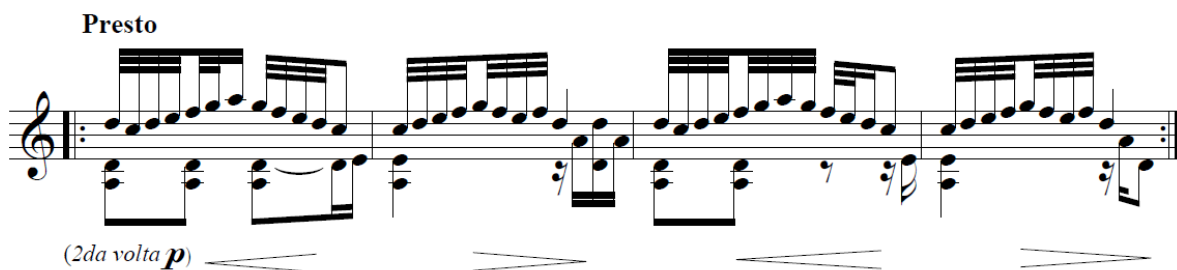


Ilustración 30. Tercera variación (primera frase), transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 98 – 101, manuscrito, 2012.

La siguiente sección de la obra es a la que he asignado el nombre de *transición* y que sirve para unir las variaciones tres y cuatro. Esta transición sirve además para exponer la técnica que será empleada en la siguiente parte. La sección se compone del movimiento simultáneo de dos voces, de forma paralela, a una distancia de octava, alternando grados conjuntos descendentes con saltos de quinta, cuarta y tercera que llevan hasta un La en la región de sobreagudos del instrumento (ilustración 31) para después bajar por saltos de octava y finalmente construir un acorde de séptima de dominante (que hace referencia a una armonía funcional) con fundamental en La y que da paso a la cuarta variación:



Ilustración 31. Primeros compases de la transición de la tercera a cuarta variación, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 107 – 110, manuscrito, 2012.

La cuarta variación es uno de los puntos más álgidos de la obra, donde el compositor se vale del *trémolo Rak* o *graneado*, en su variante con canto en voz del bajo<sup>113</sup> para dar un color distinto. La melodía no aparece completa pero se atacan algunas de sus notas características y, por ello, se la puede identificar fácilmente. La melodía se va formando únicamente por la acentuación de la nota más aguda, ubicada en primer treintaidosavo de cada grupo de cuatro. Es muy importante que el ejecutante mismo haga sobresalir dicha nota intencionadamente. En cuanto a la armonía, al igual que la variación anterior, sólo se mueve entre los grados I y V.

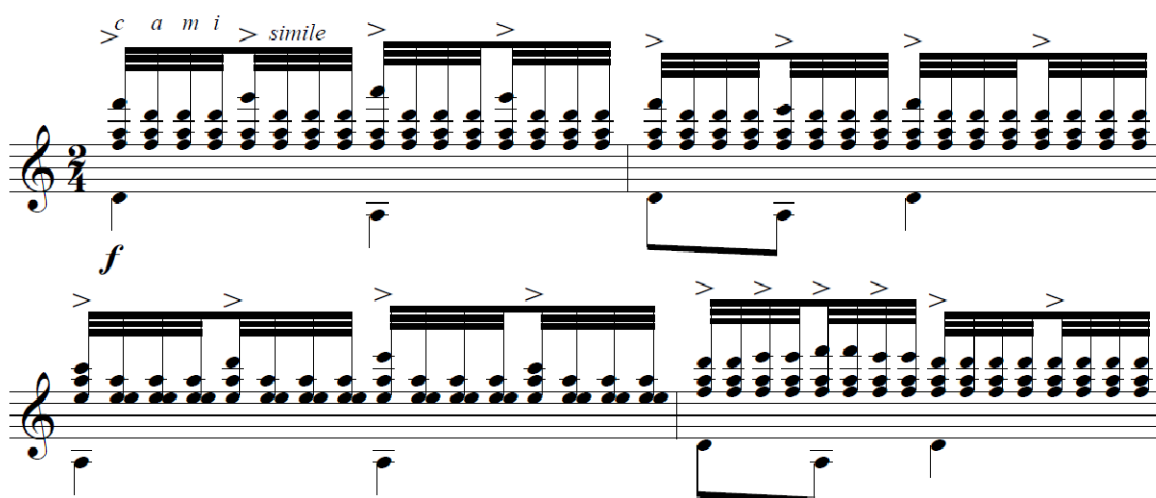


Ilustración 32. Primeros compases de la cuarta variación, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 116 – 120, manuscrito, 2012.

La quinta variación es la primera que contrasta con una tempo más lento y menor intensidad dinámica respecto a la sección anterior además de estar escrita por primera vez en un compás ternario. Aquí, el compositor sólo pide un movimiento *vivo* donde se intercalan octavos con dieciseisavos. La melodía de la primera parte, que ha recuperado la mayoría de sus notas (ausentes en la cuarta variación), aparece en una voz intermedia; la

<sup>113</sup> En éste caso, a diferencia de lo explicado en *Balalaika*, únicamente se atacan las cuerdas durante el movimiento en que los dedos: meñique, anular, medio e índice van, en ese orden, en dirección a la palma de la mano y el pulgar ataca la nota correspondiente de un canto en región de los graves en el mismo momento en que lo hace el meñique en región de agudos.

armonía es establecida tanto por la voz más aguda como por la más grave y ahora se vuelve a incorporar el acorde del cuarto grado a la primera parte del tema (ilustración 33).

Ilustración 33. Primeros compases de la quinta variación, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 141 – 148, manuscrito, 2012.

La sexta variación (ilustración 34), también en compás ternario, tiene una construcción muy similar a la anterior con la diferencia de que en este caso la melodía está en la voz del bajo y tiene mayor velocidad además de dinámicas más fuertes. La melodía de la segunda parte se localiza en las notas más graves del instrumento.

Ilustración 34. Primeros compases de la sexta variación, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 186 – 193, manuscrito, 2012.

La última variación de la obra sólo está conformada por la primera parte del tema, utiliza los mismos acordes que aparecieron en la cuarta variación y tiene la misma disposición de las notas. Por lo tanto, la melodía se forma nuevamente en la voz más aguda. De vuelta a un compás binario, la rítmica se divide en valores de treintaidosavos y, a

diferencia de la cuarta variación, las notas del tema aparecen una vez cada dos treintaidosavos. En cuanto a la técnica de ataque, se indica que se haga rasgueado, lo que da un color muy distinto al *graneado*. La ausencia de la segunda parte del tema la convierte en la única variación incompleta si la comparamos con todas las anteriores y esto reduce considerablemente su duración. Al final de la obra utiliza los grados I – v – I al final de la obra a manera de cadencia auténtica perfecta. Por todo lo anterior es que la hemos considerado una variación a manera de coda. Para ilustrar esto se muestra en seguida la variación completa:

Ilustración 35. Séptima variación, transcripción a partir de: *Dance around a linden tree*, cc. 224 – 227, manuscrito, 2012.

### 3.5.5 Comentario adicional

En casi todas sus obras, Rak suele pedir una buena cantidad de alteraciones dinámicas y agógicas y, si bien es deber del intérprete atender las indicaciones, considero que esta pieza requiere muy especial atención en ese aspecto y que no pueden pasar inadvertidas por jugar un papel tan importante para el contraste entre las secciones de la obra. De no ser tratadas minuciosamente (o incluso con exageración), la pieza puede resultar monótona debido a

que el tema se repite una y otra vez, la tonalidad siempre es la misma y al menos en las últimas cuatro variaciones se utilizan variantes del trémolo Rak y rasgueos con lo que se corre el riesgo de tocar en dinámicas fuertes todo el tiempo.

Una buena meta para el ejecutante de esta obra es lograr que los cambios o matices visibles en el papel sean percibidos por el auditorio.

## 3.6 Voces de profundis

### 3.6.1 Título e inspiración

La expresión latina *de profundis* se traduce al español como *desde el abismo* o *desde las profundidades* en un contexto de obscuridad, de perdición o hasta de carácter infernal. Un buen ejemplo para ilustrar esta idea lo encontramos en la biblia cristiana, en el salmo 130:

*De profundis clamavi*<sup>114</sup>

1 Desde el abismo clamo a ti, Señor,  
2 ¡Señor, escucha mi voz!  
que tus oídos pongan atención  
al clamor de mis súplicas!  
3 Señor, si no te olvidas de las faltas,  
Adonai, ¿quién podrá subsistir?  
4 Pero de ti procede el perdón,  
y así se te venera.  
5 Espero, Señor, mi alma espera,  
confío en tu palabra;  
6 mi alma cuenta con el Señor,  
más que con la aurora el centinela.  
7 Como confía en la aurora el centinela,  
así Israel confíe en el Señor;  
porque junto al Señor está su bondad  
y la abundancia de sus liberaciones,  
8 y él liberará a Israel  
de todas sus culpas.

---

<sup>114</sup> Biblia Latinoamericana. *Sal 130*. Recuperado el 16 de enero del sitio de la Sociedad Bíblica Católica Internacional: <http://www.sobicain.org/shell.asp?p=Biblia>

Las líneas anteriores pueden interpretarse como una oración de súplica de perdón y, a la vez, como una confirmación de la confianza en Dios. Compositores como J. S. Bach (BWV 131), W. A. Mozart (K.93) o A. Schönberg (Op. 50b) han musicalizado este texto. Aunque el salmo citado no es la fuente que influyó para el título de la pieza de Rak, sí da una idea del contexto en que se utiliza la locución *de profundis*.

Para nombrar a su pieza, Rak se basa en el escrito *De profundis* de Oscar Wilde. Además, utilizó como fuente de inspiración el famoso filme “*Psycho*” de Alfred Hitchcock.<sup>115</sup>

En mayo de 1895, el novelista y poeta irlandés Oscar Wilde fue condenado a dos años de prisión acusado de “cometer actos sumamente indecentes con otras personas del género masculino”. Durante su encierro carcelario escribió una carta dirigida a Alfred Douglas, hijo del marqués de Queensberry quien estaba muy relacionado con su encarcelamiento.<sup>116</sup> Desde el inicio se percibe la carga emocional del autor por frases como:

“Debes leer esta carta desde el principio hasta el final, aunque cada palabra que contenga se te antoje el cauterio o el bisturí del cirujano que hace que la delicada carne humana se quemé o sangre [...]

A mí me ha sido arrebatada la posibilidad de observar el maravilloso mundo del color y del movimiento. Para empezar te diré que me hago a mí mismo, reproches terribles. Mientras permanezco sentado aquí, en esta celda sombría, vestido de convicto y sintiéndome desgraciado y arruinado, no dejo de acusarme de mis errores. En las noches de angustia, perturbación e incertidumbre, en los prolongados días de dolor, es a mí mismo a quien culpo. Me culpo por haber permitido que una amistad no intelectual, una amistad cuyo objetivo primordial no era la creación y la contemplación de lo bello, haya dominado mi vida de una forma tan absoluta. Desde el primer momento hubo entre nosotros un abismo infranqueable.”<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.

<sup>116</sup> Oscar Wilde, *De profundis*, México DF, Fontamara, 2009, p. 7.

<sup>117</sup> Wilde, p. 10 – 11.



De *De profundis*, una franca expresión del dolor y sufrimiento de Wilde, surge el título de la pieza *Voces de profundis*.

*Voces de profundis* fue compuesta en 1984 y quedó registrada como Op. 56.<sup>118</sup> El título puede traducirse al español como *Voces desde las profundidades* o *Voces del abismo*; podría remitir a las súplicas de perdón y a esa desesperación que eventualmente se apacigua por la confianza en que el perdón, tarde o temprano, se obtendrá de Dios, tal como lo expresa el citado salmo.

Lo cierto es que Rak, a través de esta obra, quiere hablarnos de la obscuridad que hay en el abismo en que se encuentra sumergido, por su trastorno disociativo de identidad, el joven Norman Bates, administrador de un motel y personaje central de *Psycho/Psicosis* (1960) uno de los filmes más importantes en la carrera del cineasta británico Alfred Hitchcock.

### **3.6.2 El maestro del suspenso en la escena del cine mundial**

Las películas de horror fueron filmadas desde los años veinte, las más interesantes (todas alemanas): *Das Kabinett des Dr. Caligari/El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1919), *Der Golem/El golem* (Wegener y Boese, 1920) y *Nosferatu* (Murnau, 1922).

*Universal Studios* tomó esta tradición con *The Phantom of the Opera/El fantasma de la ópera*, (Rupert Julian 1925), pero sólo hasta 1931, con el doble éxito en taquilla de *Frankenstein* (James Whale) y *Dracula* (Ted Browning), fue que este tipo de películas se consolidaron como un nuevo género comercial.

---

<sup>118</sup> Rak, (2014) *Skladby pro sólovou kytaru*. Recuperado el 1 de octubre de 2014 del sitio de Rak: <http://www.stepanrak.cz/autorske-sklady.html?cat=5>

Desde entonces, este género ha puesto a prueba el ansia de terror de los espectadores además de convertirse en referentes estéticos y técnicos de la historia del cine entre los que se encuentra *Psycho*. También habrá que mencionar que este ciclo iniciado con *Frankenstein* no tardó en degenerar en una serie de sustos sin mayor trascendencia.<sup>119</sup>

En el Reino Unido, el cine de los años veinte pasó por una etapa de estancamiento y otros países tomaron la delantera. Tan sólo el cinco por ciento de las películas estrenadas eran producciones nacionales, situación que llevó al gobierno a imponer la llamada *Quota Act*, que fijaba un mínimo de cuota de pantalla al cine propio, esto cuadruplicó la producción. Así fue que, un país con menos de la décima parte de la población estadounidense, emuló la industria de los grandes estudios norteamericanos. Aunque tales producciones eran de bajo presupuesto, los años treinta se convirtieron en la década más creativa del cine británico. Todo esto se debió en buena parte a tres figuras: el productor Alexander Korda, el director de documentales John Grierson y el realizador Alfred Hitchcock.<sup>120</sup>

Desde los inicios de su carrera, Hitchcock, hijo del dueño de una tienda en Londres, dio muestras de un talento sin igual, aunque pocos imaginarían que en los años sesenta sería considerado un artista visual de la talla del mismísimo Picasso. En sus películas se encuentra todo lo que se necesita saber sobre el cine sonoro occidental y constituyen la lección sobre el lenguaje cinematográfico más completa que haya dado cualquier otra filmografía de la época.

Es preciso aclarar que aunque su etapa británica tiene una mezcla de suspenso, sexualidad y comedia que con el tiempo definiría aquellas obras como *hitchcockianas*;

---

<sup>119</sup> Mark Cousins, *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005, pp. 137 – 138.

<sup>120</sup> Cousins, pp. 154 – 155.

carece de la profundidad psicológica de su etapa estadounidense y el estilo condensado desprovisto de cosas innecesarias que a finales de los treinta lo llevaron a convertirse en el director más famoso del mundo.<sup>121</sup>

En el año 1955, para sorpresa de muchos, el veterano director produjo, presentó y dirigió una serie de dramas macabros de breve duración para la televisión. Tomando gusto por la intimidad y metodología de trabajo, más rápido, de los equipos de televisión; y mientras Hollywood apostaba por las superproducciones de aventuras históricas como *Ben Hur* (1959) y *Cleopatra* (1963); Hitchcock decidió prescindir de todo *glamour* y optó por rodar *Psycho* con sencillez de diseño, minimalismo visual, en blanco y negro, vestuario corriente, poco maquillaje y reduciendo el guión hasta el punto de dejar escenas enteras sin palabras, todo en las mismas condiciones que un programa de televisión.<sup>122</sup>

### 3.6.3 Psicosis

Hitchcock basó su filme en una novela de Robert Bloch, que a su vez había sido inspirada por hechos de la vida real. En 1957 se descubrió a un hombre psicótico, aparentemente ordinario, de Wisconsin llamado Ed Gein que había desarrollado una doble vida como asesino.<sup>123</sup> Bloch basó su novela más en la situación que en alguna persona involucrada en el caso de Gein:

“Decidí escribir una novela basado en la idea de que el vecino de al lado podría ser un monstruo fuera de toda sospecha, incluso en el microcosmos de la vida de un pequeño pueblo lleno de chismes.”<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Cousins, pp. 155, 157, 191.

<sup>122</sup> Cousins, p. 279.

<sup>123</sup> Hitchcock, (productor / director). (1960). *Psycho* [DVD, (edición conmemorativa, 2 discos)] Estados Unidos, Universal.

<sup>124</sup> Hitchcock, *ibid.*

Obteniendo los derechos para la película por nueve mil quinientos dólares, Hitchcock empezó a rodar el filme en noviembre 30 de 1959 con un reparto sólido: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles y Martin Balsam.<sup>125</sup>

Alfred Hitchcock supo captar el gusto del público con contenidos más violentos.

Después de robar dinero para intentar empezar una nueva vida con su amante, Marion Crane (Leigh) se detiene en un motel aislado donde la atiende un nervioso recepcionista. Tras sufrir una crisis de conciencia y decidir devolver el dinero robado, es brutalmente asesinada en la ducha a manos de la que se supone es la madre del joven de la recepción.

La famosa escena de la ducha se rodó en siete días que dieron un total de setenta ángulos diferentes hasta obtener la secuencia definitiva de tan solo cuarenta y cinco segundos de duración y que, aunada a una música que “helaba la sangre”, compuesta por Bernard Herrmann, se convirtió en todo un clásico del cine de terror.<sup>126</sup>

Quince años después del éxito en taquillas de *Psicosis*, en 1985 la editora inglesa *Musical New Services Limited* publica la partitura de Rak, *Voces de profundis*, con la leyenda: *Inspired by the film Psycho*.<sup>127</sup>

#### 3.6.4 Análisis

*Voces de Profundis* es una obra que se desarrolla en un contexto armónico atonal, un término que se aplica a la música donde el sentimiento tonal se ha debilitado, perdido o simplemente no ha existido. Otra perspectiva dice que las combinaciones de sonidos pueden llegar a generar un equivalente atonal de la tonalidad. En ocasiones se utilizan formaciones interválicas características y, con ello, generalmente la fuerza central está en la

---

<sup>125</sup> Hitchcock. *Ibid.*

<sup>126</sup> Cousins, pp. 279 – 280.

<sup>127</sup> Štěpán Rak, *Voces de Profundis*, Dorset, England, Musical New Services Limited, 1985.

melodía. Así, los elementos de la música atonal están ligados por una extrema relación temática y se hace referencia constantemente a material previo. En resumen, la organización de fundamentales acordales de los doce sonidos cesa de existir y la forma y unidad son creadas por el desarrollo melódico y rítmico.<sup>128</sup>

Dicho lo anterior, la pieza está dividida en quince partes. Algunas de ellas son independientes en el sentido de no estar involucradas directamente con la sección previa o la que le sucede. Varias secciones se enlazan entre sí ya sea por tener una textura similar o por el uso de una técnica específica pero el común denominador de la gran mayoría es que tienen modificaciones al final que progresivamente pero en muy poco tiempo derivan en la siguiente sección que tiene un contenido o características completamente diferentes.

Las quince secciones se dividen según: 1) la unidad de su contexto, 2) los elementos técnicos de ejecución o 3) por su contenido temático. Una vez consideradas las secciones, veremos que hay repetición de temas o variaciones, temas únicos contruidos por células o motivos rítmicos y melódicos de secciones previas y también materiales nuevos.

En total suman seis tipos de secciones: *A* (exposición de tema y seis variaciones), *B* (dos secciones distintas de transición), *C* (sección con fragmentos melódicos de *A* y una repetición variada), *D* (tema nuevo y una variación), *E* (tema nuevo con células de *A*, *B* y *D*), y *F* (nueva sección con células de *A*).

El esquema formal de la obra queda con la siguiente disposición de las partes:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
A	B	A <sup>1</sup>	C	D	A <sup>2</sup>	B <sup>1</sup>	E	F	A <sup>3</sup>	C <sup>1</sup>	A <sup>4</sup>	D <sup>1</sup>	A <sup>5</sup>	A <sup>6</sup>

---

<sup>128</sup> Vincent Persichetti, *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Real Musical, 1995, p. 264.

La melodía principal (A) que da cohesión a la obra intercalándose con otras secciones y de la que aparecen células en C, D, y F, es la siguiente:



Ilustración 36. Melodía A, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 3 – 14, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.<sup>129</sup>

La pieza comienza haciendo una exposición clara de A con una velocidad lenta e indicaciones de carácter *misterioso e misurato*. No hay armonización salvo por un acorde con efecto de *martelare* (martillar) en el octavo compás.

Inmediatamente, sobre la última nota de A, inicia la sección 2 donde se tira de las primeras cuerdas de la guitarra presionando poco con la mano izquierda sin rozar el diapasón para producir un sonido apagado o *sotto voce* pero con entonación.<sup>130</sup> Apartir de ahí se desliza poco a poco la mano izquierda hacia atrás o adelante, según lo va señalando la altura de las notas en la partitura, buscando producir los *glissandi 1/4 de tono* que indica el compositor con una línea ondulada y cambios paulatinos de velocidad de dieciseisavos a octavos. Esto se realiza durante los compases 14 a 28 con eventuales ataques de notas largas en la cuarta cuerda formando células melódicas (B) que se repetirán posteriormente en la sección 8.

<sup>129</sup> La nota con (\*) aparece en la octava superior en la fuente original. Se ha transcrito de esta manera específicamente para el ejemplo porque es la forma en la que la melodía se conduce en todas las apariciones posteriores de A.

<sup>130</sup> Amilcar Rodríguez Inda, *Varias posibilidades sonoras de la guitarra en la música contemporánea*, Florida, Uruguay, Editorial Efecé, 1984, p. 13.

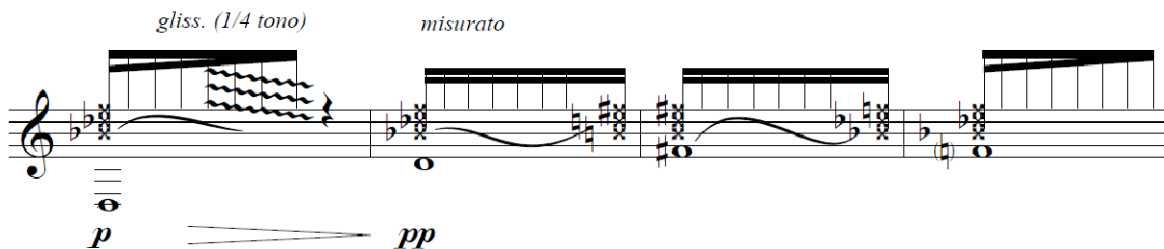


Ilustración 37. Primeros compases de sección 2, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 15 – 18, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 3, escrita con un compás de 3/4, es la primera variación de A donde cada nota del tema se encuentra en el primer octavo de un grupo de tresillos, y está enmarcada por dos *acciacaturas* previas y los restantes dos octavos del tresillo. Hacia el final de la sección, deja la idea de A y termina abruptamente invadiendo el primer tiempo de la siguiente sección.



Ilustración 38. Primeros compases de C, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 29 – 35, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 4, presenta un nuevo tema (C) en dos partes, la primera (ilustración 39) es la exposición de una melodía acompañada por acordes y cantos en el bajo a manera de respuesta. La idea es variada conservando únicamente las células rítmicas ya que melódicamente mantiene sólo la idea de la dirección, pues los intervalos nunca son los mismos, y armónicamente presenta acompañamientos diferentes. Después de dos variantes hay una breve reexposición de la idea original casi íntegra pero con un giro melódico que deriva en la segunda parte de la sección que es muy cambiante usando combinaciones de diferentes texturas con acordes, armónicos, notas aparentemente aisladas y un breve canto

melódico en el bajo. Hacia el final, aparecen rápidos ataques en las primeras cuerdas con figuras rítmicas de dieciseisavos agrupados por tresillos y dos intervenciones agudas de un motivo melódico ascendente y descendente que sobresale por construirse en torno a una segunda aumentada. Los Tresillos poco a poco se desvanecen con un regulador hasta llegar a la marca de dinámica: *pp* (ilustración 40).

Ilustración 39. Primeros compases de sección 4, primera parte, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 47 – 50, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

Ilustración 40. Primeros compases de sección 4, segunda parte, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 65 – 70, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 5 se caracteriza por el uso de armónicos artificiales desde la introducción que precede la única sección tonal de toda la obra con un nuevo tema (*D*). Sin embargo, no es casualidad que Rak haya elegido Re bemol mayor pues la sensación de tonalidad va acompañada (y perturbada) por otros armónicos artificiales, específicamente en cuerdas quinta y sexta, con la indicación *ad lib.* que si bien confieren al intérprete la libertad de



elegir la altura de tales armónicos, invariablemente se producirán disonancias con respecto a la armonía debido a la afinación de las mismas cuerdas (respectivamente La y Re).

The image shows a musical score for a single melodic line in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two parts. The first part is marked 'arm. art.' and features a series of notes with upward-pointing stems, indicating harmonics. The second part is marked 'p loco' and 'simile', showing a sequence of notes with fingerings 6 and 5 indicated below. Below the staff, there are diagrams for 'arm. art. ad lib.' showing fingerings 6 and 5 on a string.

Ilustración 41. Tema de sección 5, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 75 – 82, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección anterior concluye con armónicos en Re, Fa# y Do# que son los mismos sobre los que empieza la sección 6 (ilustración 42), la segunda variación de A con un trémolo apagado o *sotto voce* uniendo nota con nota por medio de *glissandi*, acompañado por armónicos en las cuerdas cuarta, quinta y sexta. Al final de la sección, el plano sonoro de los armónicos que acompañaban la melodía, se convierte en un plano protagonista para dar las últimas notas de la melodía en cuerdas cuarta, primera y tercera que empiezan a repetir y a acelerar poco a poco para derivar en el motivo rítmico de la siguiente sección.

The image shows a musical score for a single melodic line in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is marked 'tremolo sempre, sotto voce' and 'p'. It features several wavy lines representing glissandi, with the word 'gliss.' written above them. Below the staff, there are diagrams for 'arm. IX', 'arm. VII', and 'arm. V' indicating harmonic positions on the strings.

Ilustración 42. Tema de sección 6, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 100 – 103, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La séptima sección (ilustración 43) es principalmente rítmica y proviene de los materiales que hay en la segunda sección, aunque es notablemente distinta. Rak se vale del mismo acorde también en *sotto voce* pero en vez de tocar simultáneamente las cuerdas,

indica pulsar una cuerda tras otra con valores de dieciseisavos dentro de un tresillo de octavo, es decir que hay nueve ataques: uno por cuerda, tres veces. En el lapso de cada octavo del tresillo hay *glissando* ascendente y al final el acorde se toca una vez más con duración de un octavo regular. Toda esta fórmula (ilustración 43) se ejecuta *ad libitum* durante aproximadamente diez segundos y posteriormente, se repite pero con la posición del acorde una tercera por arriba de las notas iniciales y seguirá ascendiendo hasta sobreagudos. Además se añade un canto en la voz del bajo, muy parecido a lo que ocurre en la sección 2, aunque el contenido rítmico y melódico es completamente distinto. Finalmente una posición, que de la sexta cuerda hasta la tercera forma un acorde disonante (Reb – La – Mib – La), recorrerá por semitonos todo el diapasón en dirección descendente alternando con *glissandi* ascendentes cada vez.

Ilustración 43. Primer compás de sección 7, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 110, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 8 es otra que cuenta con elementos que le confieren unidad e independencia a pesar de ser una sección bastante pequeña. Utiliza muchos acordes rasgueados pero en los intervalos melódicos que siguen sus voces al cambiar de uno a otro acorde, dibuja en sus extremos agudos o graves, células de *A*, *B* (ilustración 44) y *D*.

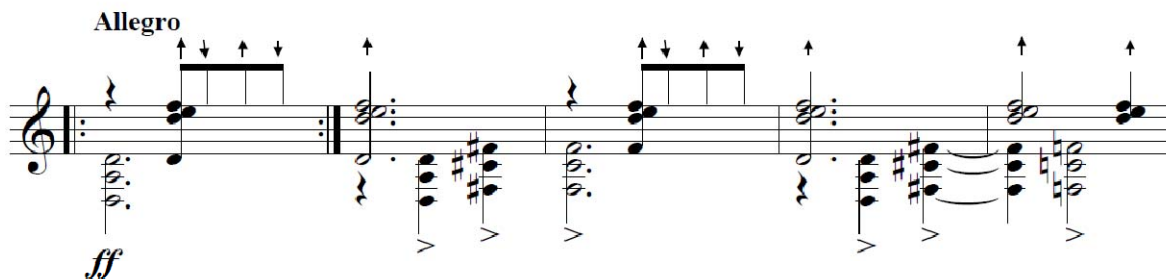


Ilustración 44. Primeros compases de sección 8, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 115 – 119, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 9 está conformada por bloques de acordes tremolados, logrando así una textura homofónica. En un principio, el movimiento de las voces graves reproduce el primer motivo melódico de cuatro notas de A (ilustración 45) y de ahí se elabora un brevísimo desarrollo que culmina (como ya se ha visto casi de manera sistemática en la pieza), en el primer acorde de la siguiente sección.



Ilustración 45. Primeros compases de sección 9, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 115 – 119, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 10 es una muy clara variación de A (siendo la tercera), donde la melodía sobresale sin dificultad ubicándose en la voz superior con un trémolo de seis ataques. En el último compás, al ralentizar la velocidad de los ataques, pasa de un trémolo lento a cuatro dieciseisavos con fermatas para concluir con un octavo ubicado en el primer tiempo (y dos octavas por encima de la misma nota) de la siguiente sección.

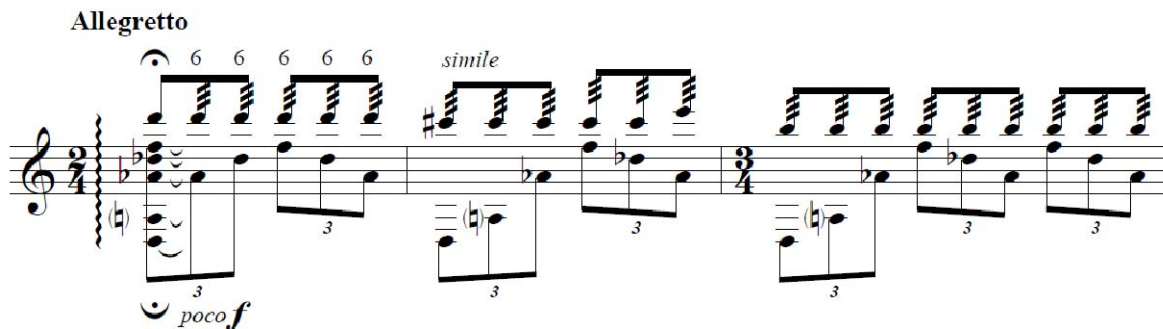


Ilustración 46. Primeros compases de sección 10, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 145 – 147, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 11 es una repetición variada (que no variación) de la sección 4, donde ambas partes de C, aparecen sin los intermediarios propios de 4 (las pequeñas variantes y la reexposición). Esta vez sólo cambian algunas células rítmicas y, por su parte, el motivo melódico del final (el de la segunda aumentada) está ubicado una octava por debajo del diseño original y le suceden martilleos (a manera de ligados ascendentes) en las notas Do# y Re# sobre las cuerdas segunda y tercera (ilustración 47).<sup>131</sup>

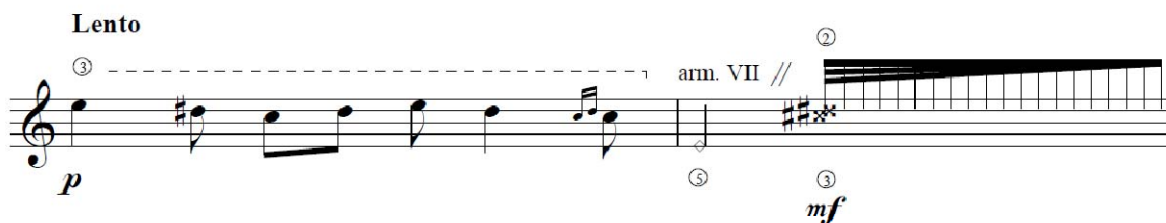


Ilustración 47. Últimos dos compases de sección 11, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 172 – 173, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 12, es la cuarta variación de A y en este caso se trata de un contrapunto a dos voces con una técnica muy particular que implica el uso del dorso de las uñas como *miniarcos*.<sup>132</sup> Al final de la sección, se mantienen las últimas notas del contrapunto y comienza un martilleo (como en la sección anterior) sobre las cuerdas quinta y sexta y a su

<sup>131</sup> No se trata de ligados ascendentes porque no deben escucharse las notas de las cuerdas al aire.

<sup>132</sup> Miniarcos: “accesorios de tamaño reducido que offician a manera de arcos, frotando las cuerdas con movimientos que van desde afuera hacia adentro (y viceversa) de la caja de resonancia a través de la boca de la tapa armónica de la guitarra.” Rodríguez Inda, p. 79.

vez se disminuye el volumen de los *miniarcos* para preparar la cuchara con la que se tocará la siguiente sección. Una vez tomada la cuchara disminuye la intensidad del martilleo para dar paso a la siguiente sección.

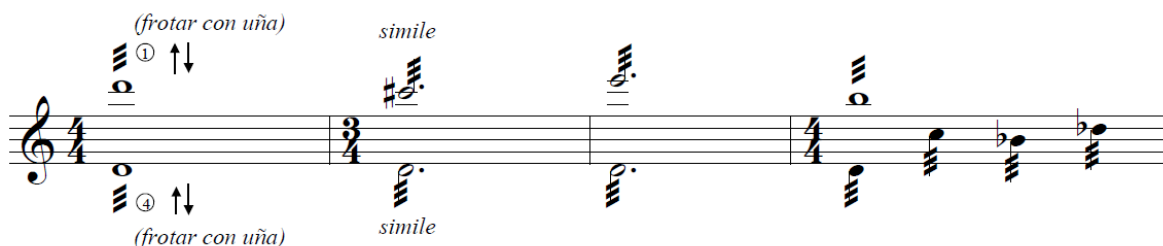


Ilustración 48. Primeros compases de sección 12, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 174 – 177, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 13 es una variación del tema *D* (sección 5) y es la primera en la que será utilizada la cuchara (que se emplea desde aquí hasta el final de la obra). Las posiciones de la mano izquierda son las mismas de la sección 5 y por lo tanto habrá una sensación de armonía tonal. Con el dorso de la cuchara se percute suavemente sobre las cuerdas a la altura de la octava superior según las posiciones de la mano izquierda. Esto produce las sonoridades alternadas de una y otra octava. Luego se desplaza la cuchara hacia la *trastiera* y se obtiene una ilusión de *glissando* descendente de las notas en la octava superior. Esto perturba de inmediato la sensación de tonalidad (como ocurría con los armónicos en *D*).

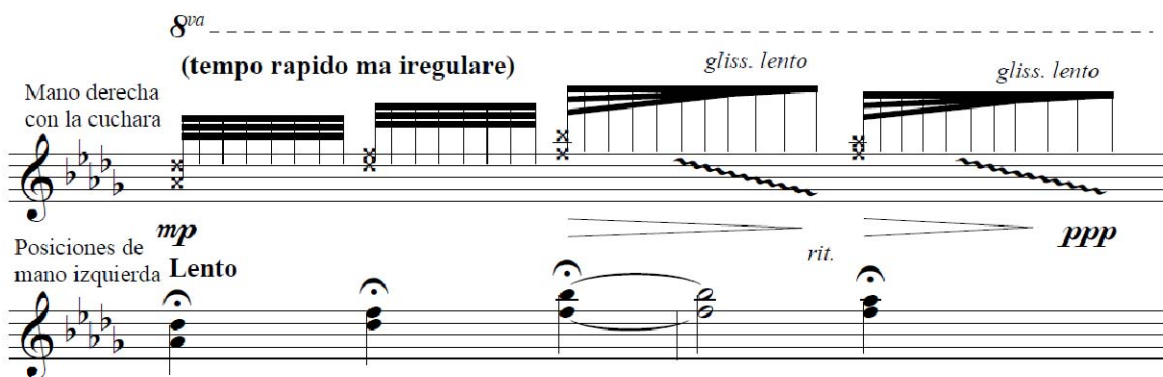


Ilustración 49. Primeros compases de sección 13, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 194 – 195, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La sección 14 es la quinta variación de A. La cuchara se utiliza para filtrar armónicos y lograr un sonido que puede describirse con la onomatopeya: *wah-wah*. Esto se consigue haciendo presión con el dorso de la cuchara sobre la cuerda justo a la altura del hueso y moviéndola ligeramente en dirección de la boca de la guitarra. Las notas son atacadas a manera de ligados descendentes con la mano izquierda.

Presionar con la cuchara

M. D.  
c/cuchara

(aprox.)

M. I.

*mf*

Tirar de las cuerdas con dedo 3

②  
③

Ilustración 50. Primeros compases de sección 14, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 202, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

La última sección de la obra se divide a su vez en tres partes: una introducción, la sexta variación de A y una coda. Las tres partes están unidas por un *ostinato* en región de sobreagudos de la primera cuerda, cuya altura depende de la colocación de la cuchara. Las notas son atacadas por el dedo anular de la misma mano que sujeta la cuchara además de deslizarla horizontalmente en ambos sentidos para añadir *vibrato*. A la vez que se produce dicho *ostinato*, la mano izquierda genera otras notas ya sea tirando de las cuerdas a manera de ligado descendente o bien percutiendo sobre el diapasón.

En la introducción, la cuchara debe estar a la altura del traste doce, que da como resultado la octava de la afinación de la cuerda (Mi). La mano izquierda en primera posición, a manera de ligados descendentes, produce las notas Si, Sol#, Fa# y Mi. Las notas se generan por la vibración de la cuerda entre el traste pisado y la cuchara. A la vez de los

ligados, la cuchara se mueve ascendentemente para llegar a la nota Si. Se repite el mismo proceso que al inicio y en seguida se desplaza una vez más hasta la siguiente octava de la nota Si. En la variación de A el tema se presenta simultáneamente en cuatro voces que forman una triada menor en estado fundamental y posición de tercera, empezando por: La (sexta cuerda) – Mi (quinta cuerda) – Do (cuarta cuerda) – Do (primera cuerda c/cuchara). Las cuatro voces reproducen la melodía con movimientos paralelos. La voz producida con ayuda de la cuchara continúa invariablemente con el *ostinato* rítmico mientras que las notas graves son percutidas por la mano izquierda sobre el diapasón (ilustración 51). Al final, en la coda, con la misma técnica de la variación, la voz aguda baja por semitonos con acompañamiento de la mano izquierda hasta llegar a una triada menor con fundamental en Mi bemol.

M. D. 15<sup>ma</sup>  
c/cuchara  
(vibr.)

M. I. *f*  
VII VI IX V  
*sf* (sonare)

Ilustración 51. Primeros compases de sección 14, transcripción a partir de: *Voces de profundis*, cc. 224 – 226, Štěpán Rak, Musical New Services Limited, 1985.

### 3.6.5 Comentario adicional

En primer lugar debe aclararse que en ciertas partes de la partitura no hay barras o indicadores de compás. Por ello y para efectos del presente análisis, se ha tomado en cuenta la última barra y a partir de ahí se cuenta el resto del sistema o cada sistema como un compás hasta que vuelven a aparecer barras o indicadores.

En palabras del compositor: *Voces de profundis* es una pieza muy libre, las indicaciones deben tomarse como referencia, no como regla.

Es muy importante conocer bien *A* y los motivos o células melódicas que de ahí se desprenden.

Un excelente complemento para el intérprete será recurrir a la fuente de inspiración de Rak, el filme de Hitchcock: *Psycho/Psicosis*. No pasará inadvertida la música y menos aún la obviedad de la relación que existe entre los violines en la escena del asesinato de Marion Crane y las notas en sobreagudos de la última sección de esta pieza.

Tal como lo indica la leyenda bajo el título de la obra en la partitura, *Voces de Profundis* fue -inspirada por- el filme *Psycho* así que en mi opinión, el ejecutante no debe pensar que es una musicalización de la historia (como es el caso de *The Czech Fairy Tales*) sino más bien como un conjunto de impresiones y reminiscencias que quedaron en Rak después de ver el filme y a partir de lo cual surgen las ideas musicales con las que se compuso esta obra.

Una parte que requiere especial atención es la número *12* por la problemática de índole dinámico que se desprende a partir de utilizar el dorso de las uñas como *miniarcos*. Sugiero ampliamente al ejecutante probar otras opciones como palillos de madera que, por tener una textura más áspera que las uñas y mayor longitud, ayudan a producir una mayor sonoridad además de buena manipulación.



## 3.7 Song for David

### 3.7.1 Doble dedicatoria

Fechada en 1989, aparece por primera vez la obra *Song for David* que lleva desde el nombre la dedicatoria incluida, una dedicatoria doble que Rak prefiere enunciar como: “Escrita para David Bridge; dedicada al Rey David”.<sup>133</sup>

### 3.7.2 David Bridge

Es un profesor de música clásica, guitarra eléctrica y bajo en la Universidad Hope de Liverpool, en la Universidad de Bangor y en la Universidad de Liverpool. Durante más de veinte años se ha dedicado a diversos aspectos de la industria musical. En 1975, comenzó a participar en bandas de rock de Liverpool y en 1982 formó Damascus que realizó giras en toda Europa, y que para 1984 lanzó con éxito el EP: *Open Your Eyes* vendiendo varios miles de copias con lo que se convirtieron en parte de la *NWBHM* (Nueva Ola de Heavy Metal Británico). En su faceta de productor, trabajó con numerosas bandas y artistas. Precisamente, su producción más notable es *Stepan Rak Live In Studio*<sup>134</sup> que fue grabado en 1994. Recientemente, en 2011 estuvo trabajando al lado de Simone Kruger, académica de la Universidad John Moores de Liverpool, realizando un estudio musicológico en Paraguay sobre la importancia de la guitarra en la música contemporánea de dicho país, con énfasis en el impacto de la obra de Agustín Barrios Mangoré.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Información obtenida directamente con el profesor Rak.

<sup>134</sup> Štěpán Rak, *Live in Studio*. Praga, Melantrich, 1995, [CD]. (MCD 006 IDBRI Records).

<sup>135</sup> Nancy Duré Cáceres, (11 de septiembre de 2011). *Mangoré eterno*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 del sitio ABC Color: <http://www.abc.com.py/edicion-impresasuplementos/abc-revista/mangore-eterno-309336.html>

### 3.7.3 El Rey David

El personaje bíblico de David es el hijo menor de Jesé (Isaí), un efrateo de Belén de Judá que tenía ocho hijos.<sup>136</sup>

David era rubio, de hermosos ojos y bella apariencia, fue elegido por Yavé como rey y, a su petición, consagrado en secreto por Samuel (que en un principio había ungido a Saúl como rey de Israel).<sup>137</sup> David tenía encomendada la tarea de pastorear las ovejas de su padre y mostró gran valor al defender su rebaño matando osos y leones.<sup>138</sup>

A David además se le conocía por sus habilidades como músico. Fue llamado por Saúl quien, atormentado por un mal espíritu al estar privado de Yavé, era aliviado cuando David tocaba la cítara propiciando el alejamiento del mal espíritu.<sup>139</sup> El momento más recordado de David es cuando, en guerra con los filisteos, el guerrero Goliat que medía más de dos metros, había desafiado a los israelitas<sup>140</sup> y éstos habían retrocedido temerosos.<sup>141</sup> David le hizo frente en nombre de Dios, le dio muerte con una honda y una piedra y finalmente le cortó la cabeza con la misma espada que empuñaba el filisteo.<sup>142</sup>

Respecto a sus actividades referentes a la música, se le menciona en varias ocasiones en la biblia, por ejemplo: como improvisador de canciones,<sup>143</sup> enviando músicos y organizando alabanzas a Dios.<sup>144</sup> Entonó y ordenó a los hijos de Judá que se aprendieran la elegía por Saúl y su hijo Jonatán.<sup>145</sup> Entonó una elegía por Abner.<sup>146</sup> A David, la tradición

---

<sup>136</sup> I Sam 17: 12.

<sup>137</sup> I Sam 16: 1 – 13.

<sup>138</sup> I Sam 17: 34 – 36.

<sup>139</sup> I Sam 16: 14 – 23.

<sup>140</sup> I Sam 17: 4 – 11.

<sup>141</sup> I Sam 17: 24.

<sup>142</sup> I Sam 17: 37– 51.

<sup>143</sup> Am 6: 5.

<sup>144</sup> Es 3: 10. Ne 12: 24, 36, 45 y 46.

<sup>145</sup> 2 Sam 1: 17 – 27.

<sup>146</sup> 2 Sam 3: 33.

le adjudica muchos salmos que habrían sido compuestos cuando fue perseguido por el rey Saúl, tales como: *¡Cuántos son mis enemigos!*, *Un libertador da gracias a Dios*, *Súplica de un Justo perseguido*, *Oh señor, ¡vivo entre leones!*, *Dios juzga a los gobernantes*, *Súplica después de una derrota* y *Los calumniadores serán castigados*.<sup>147</sup> Dedicó además un cántico a Yavé por librarlo de sus enemigos y de Saúl.<sup>148</sup> Así pues, David se convierte en una gran influencia en la iglesia cristiana, entre otras cosas, por su aportación de tantos cantos y alabanzas.

En las notas del disco *Song for David*, el mismo Rak explica:

“He comprobado, después de muchas presentaciones, que *Song for David* está bendecida por alguna forma de energía sanadora, como ha sido confirmado por muchas de las buenas reacciones de su audiencia. Subsecuentemente descubrí que *Song for David* está realmente dedicada al bíblico rey David, un hombre que estaba dotado con la habilidad de sanar a través del poder de la música. Es por esta razón que elegí el título *Song for David* para el CD.”<sup>149</sup>

#### 3.7.4 La forma definitiva

Stanley Yates, en su edición de 1999 (de la cual se ha hecho al menos una reimpresión en febrero de 2012) tiene la versión fechada, como se dijo anteriormente, en 1989. Sin embargo, la pieza ha evolucionado y no tiene la misma forma de entonces, cosa que el mismo Rak señala en 2010 en las notas de su disco:

“En la medida que he ido tocando esta pieza, desde su interior ha evolucionado hasta conseguir la forma que ofrezco en este CD.”<sup>150</sup>

Con lo anterior (el fonograma aunado al escrito que le acompaña), queda patente que existe una forma actualizada de la pieza; la edición de Yates es diferente.

---

<sup>147</sup> Sal 3, 18, 34, 56, 57, 59 y 63.

<sup>148</sup> 2 Sam 22.

<sup>149</sup> Traducción propia de: Rak, *Song for David*, notas del disco, Beroun, República Checa, 2010, [CD].

<sup>150</sup> Traducción propia de: Rak, *ibid.*

La música de Rak es y será orgánica en su forma y constitución; susceptible a cambios mientras él viva. El comentario anterior se debe a que no es éste el primer caso de una obra suya sometida a transformaciones o revisiones al paso del tiempo. Ya hemos visto un fenómeno similar en el apartado dedicado a *The Czech Fairy Tales*, o el muy reciente caso de su *Temptation of the Renaissance* que, habiendo sido concebida como una pieza sola con forma de tema y variaciones,<sup>151</sup> se ha convertido en el sexto y último movimiento de una suite que lleva el mismo nombre y que fue publicada en el año 2012.<sup>152</sup>

Luego entonces, hoy día tenemos lo que hasta el momento es la forma definitiva de esta pieza (que como veremos en el análisis, es una forma lo suficientemente sólida como para ser sometida a nuevos cambios).

Lo referido en las líneas anteriores ha sido específicamente sobre la versión para guitarra sola de la obra. Sin embargo, el análisis fue realizado con base en otra versión más reciente para guitarra, oboe, corno inglés y orquesta de cuerdas lo cual no constituye en absoluto un problema puesto que tiene exactamente la misma forma que la versión para guitarra sola (lo analizaremos más adelante). Esta nueva versión sólo ha sido interpretada en Praga el día de su estreno durante el festival *Zlatá Praha* (Praga dorada) en su edición 2011 con la Orquesta de Cámara Pavel Haas, dirigida por Tomáš Hanák y con Rak a la guitarra.<sup>153</sup>

No existe publicación alguna de su partitura por lo que, y para efectos del presente trabajo, solicité el documento al profesor Rak en persona. Con la modestia y sencillez que le distingue, el maestro me proporcionó el material.

---

<sup>151</sup> López Miranda, p. 8.

<sup>152</sup> Štěpán Rak, *Temptation of the Renaissance*, Praga, Český Rozhlas, 2012.

<sup>153</sup> Česká Televize (2009). *Zlatá Praha*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 del sitio de Televisión Checa: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/zlatapraha/cs/2011/video/29-slavnostni>

El documento recibido es una copia del manuscrito del autor, el cual revisé, comparé y transcribí ex profeso para estas notas. La transcripción se incluye en el apartado *Anexo* y, según lo sugerido por el autor, lleva como año de composición el mismo de su estreno mundial: 2011.

Como último detalle previo al análisis, vale la pena comentar que en una de las comunicaciones que mantuve con el autor, este manifestó el deseo de obtener el material transcrito con el motivo de estar trabajando en una nueva versión para arpa y orquesta. Por el momento se desconoce la dotación instrumental o si la música tendrá alguna modificación más allá de la permuta entre guitarra y arpa. En este respecto, no queda otra cosa que esperar a la concepción de la obra.

### 3.7.5 Análisis

Como su nombre lo señala, *Song for David/Píseň pro Davida*<sup>154</sup> (*Canción para David*) la pieza tiene estructura de canción de concierto o *lied* con estribillo en su forma ternaria, probablemente la más usual: A B A', propia de las formas menores románticas como el *impromptu*, la *romanza sin palabras*, el *nocturno*, el *momento musical* o la *bagatela*.<sup>155</sup>

La pieza que nos ocupa, tiene una forma relativamente sencilla y cada una de sus tres grandes secciones se subdivide quedando el esquema formal de la siguiente manera:

A	B	A <sup>1</sup>
a – b – b <sup>1</sup> – b <sup>2</sup> – b <sup>3</sup>	c – c <sup>1</sup> – c <sup>2</sup>	a <sup>1</sup> – b <sup>4</sup> – b <sup>5</sup> , coda
(Mi menor)	(Mi mayor)	(Mi menor)

<sup>154</sup> El nombre en inglés aparece en el CD, en partituras y manuscritos; el título en checo apareció sólo en la transmisión televisiva donde se estrenó la versión con orquesta de cámara y en el CD. La obra no aparece (en ninguna de sus versiones) registrada en el catálogo proporcionado en la página de internet de Rak.

<sup>155</sup> Llacer Pla, pp. 97, 109 – 112.

La pieza comienza con *a* de forma anacrúsica (ilustración 52) y así, desde el inicio, muestra lo que será la célula rítmica que da unidad a toda la obra, célula utilizada en todas las secciones sin excepción. Las parte *a* de la sección *A*, es en realidad una introducción previa al tema principal que es *b* y tiene carácter armónico inestable (dentro de su contexto tonal) que inicia con acorde del primer grado al que se le añaden diferentes tensiones, luego pasa por diferentes grados y sus dominantes secundarias hasta que finalmente desemboca en *b*. Predominantemente, la melodía en *a* va en sentido descendente y cuando se acerca a *b* lo hace de forma ascendente. Además algo que en cierta forma reafirma el carácter introductorio de *a* es que no hay acompañamiento alguno de la orquesta ni del corno inglés.

Rubato

Ilustración 52. Introducción de *A*, transcripción a partir de: *Song for David*, cc. 1 – 4, Štěpán Rak, transcripción de Miguel Antonio García Rangel, 2013.

La siguiente parte de *A*: *b*, en su primera aparición se diferencia notablemente de *a* por el inicio del acompañamiento a cargo de las cuerdas frotadas. Al igual que *a*, en la guitarra encontramos una melodía acompañada por voces intermedias y una línea de bajo. La melodía principal tiene mayor movimiento alternando intervalos ascendentes y

descendentes pero conservando la idea rítmica con sus motivos anacrúsicos (aunque ahora utiliza anacrusas con valor de cuarto, no de octavo). La idea es ligeramente variada en su repetición sobre todo en cuanto al acompañamiento de las cuerdas y algo notable es una pequeña coda con motivos téticos en donde hay imitaciones en todas las voces, motivos derivados de la célula rítmica anacrúsica (ilustración 53). Un detalle importante aquí es que la coda concluye con el primer grado de Mi menor.

Ilustración 53. Final de  $b^1$  y coda, transcripción a partir de: *Song for David*, cc. 48 – 53, Štěpán Rak, transcripción de Miguel Antonio García Rangel, 2013.

Las siguiente parte:  $b^2$ , se caracteriza por iniciar con la participación melódica del corno inglés (Ilustración 54) con una melodía mucho más fluida que la melodía principal de la guitarra, con figuras de tresillos de octavo pero conservando el carácter anacrúsico. Respecto a la guitarra, ahora tiene movimientos por seisillos en el acompañamiento pero conservando la misma melodía. El resto de la orquesta de cámara simplemente tiene más subdivisión en sus valores rítmicos y con más notas, siempre dentro de los mismos acordes. Vale la pena señalar que se puede establecer otro tipo de relación entre las variaciones, por ejemplo:  $b^3$  tiene el mismo tipo de acompañamiento que

$b^2$ , pero en su melodía es exactamente igual que  $b^1$ ; por su parte las líneas melódicas de la exposición ( $b$ ) están presentes en  $b^2$  pero su tipo de acompañamiento es el mismo de  $b^1$ . En su coda,  $b^3$ , tiene una cadencia que va del segundo grado al primero con tercera de picardía para dar paso a la siguiente sección que está en el modo mayor de Mi.

Ilustración 54. Inicio de  $b^2$ , transcripción a partir de: *Song for David*, cc. 54 – 57, Štěpán Rak, transcripción de Miguel Antonio García Rangel, 2013.

La sección  $B$ , conformada por  $c$ ,  $c^1$ , y  $c^2$ , es muy cambiante en poco tiempo porque, si bien tiene una extensión similar a  $b$  y sus variaciones, sólo cuentan con la parte central de la obra para presentar todo su contenido y posibilidades. La exposición de  $c$  se presenta con un contexto rítmico, melódico y de textura muy similares a las secciones anteriores con la notable diferencia de que el acompañamiento de las cuerdas tiene la indicación *pizz. sempre* lo cual le da un color bastante distinto. Otro detalle importante que las intervenciones melódicas del corno sólo están durante la mitad de cada una de las partes de  $B$  y siempre a manera de respuesta o consecuencia de la melodía propuesta por la guitarra. En la última parte ( $c^2$ ) la melodía que anteriormente estaba a cargo de la guitarra pasa a los violonchelos



(ilustración 55), acompañada por el resto de las cuerdas y por acordes tremolados en la guitarra. Finalmente la sección concluye con el corno y la guitarra respondiendo al planteamiento melódico de los violonchelos. Posteriormente una brevísima transición de escalas por tonos enteros une las secciones *B* y *A*<sup>1</sup>.

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of seven staves: E. Hn. (English Horn), Gtr. (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part is prominent, with a tremolo accompaniment and glissando markings. The string parts are marked with dynamics like *p*, *pp*, and *mf*, and include glissando markings. The horn part has a melodic line with a double bar line and a fermata.

Ilustración 55. Inicio de  $c^2$ , transcripción a partir de: *Song for David*, cc. 92 – 97, Štěpán Rak, transcripción de Miguel Antonio García Rangel, 2013.

Naturalmente que por tratarse de una reexposición de *A*,  $a^1$  regresa nuevamente a la tonalidad principal: Mi menor. Sin embargo, difiere de la exposición por la manera de ir incrementando la intensidad y densidad de la textura sonora, además de contrastar cada parte. En primer lugar, la guitarra no va sola sino que ahora las cuerdas van reproduciendo el mismo movimiento de las voces de la guitarra: los violines primeros van a la par de la melodía principal, los violines segundos y las violas van al mismo ritmo de las voces intermedias de la guitarra y tanto los violonchelos como los contrabajos se mueven de la misma manera que lo hacen las notas graves en la guitarra. La melodía de la primera cuarta

fracción de  $a^1$  es una reproducción por aumentación de la expuesta en  $a$  (ilustración 56). Posteriormente (en la segunda cuarta parte de  $a^1$ ), la guitarra sólo es acompañada por cuerdas graves (violonchelos y contrabajos) que van *glissando* sólo las notas que corresponden al motivo anacrúsico. La textura de la tercera cuarta fracción de  $a^1$  involucra nuevamente todas las cuerdas frotadas y al mismo tiempo la guitarra comienza a tocarse con la técnica del *trémolo Rak* o *graneado*. Finalmente en la última cuarta parte de la introducción, todas las cuerdas hacen efecto de trémolo sobre un acorde de novena dominante con generador omitido que resuelve en el primer grado y primer acorde del tema principal de la obra.

The image shows a musical score for measures 104 to 107 of 'Song for David'. The score is arranged in a system with seven staves: Oboe (Ob.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 104. The Oboe part is mostly silent. The Guitar part starts with a series of chords, marked with *ff* and *Divisi*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with a *glissando* effect, marked with *f* and *cresc.*. The score ends at measure 107.

Ilustración 56. Transición de escala por tonos enteros e inicio de  $a^1$ , transcripción a partir de: *Song for David*, cc. 104 – 107, Štěpán Rak, transcripción de Miguel Antonio García Rangel, 2013.

Ya de vuelta al tema principal en  $b^4$ , la guitarra continúa con la misma técnica que la parte final de  $a^1$  y se suma el oboe con una variación de lo que el corno inglés había hecho en  $A$ . Las cuerdas intervienen con una textura polifónica y dinámicas fuertes. Una vez

concluida  $b^4$ , la música queda brevemente suspendida por un calderón y, desde el inicio,  $b^5$  contrasta dramáticamente con cambios de tempo, dinámica, textura y el regreso al corno inglés. Todo lo cual en su conjunto, impacta en el carácter de la música conformando una variación más del tema principal. En la coda, después de haber concluido  $b^5$  con una triada mayor de Mi, quedan únicamente interactuando el corno inglés y la guitarra donde ésta última propone un motivo melódico que es contestado por imitación con el corno en dos ocasiones para finalmente hacer un último movimiento melódico isócrono a distancia de sexta. Todo concluye con una cadencia I – v – I con armónicos de la guitarra y *pizzicatos* en la sección de cuerdas para reafirmar la tonalidad principal (ilustración 57).

Ilustración 57. Últimos compases, transcripción a partir de: *Song for David*, cc. 160 – 164, Štěpán Rak, transcripción de Miguel Antonio García Rangel, 2013.

### 3.7.6 Comentario adicional

La pieza, a pesar de tener una forma concreta de canción, muestra similitudes con la técnica del tema variado, debido a que, haciendo un recuento, hay dos versiones de la introducción, seis del tema principal y tres del tema secundario.

Es deber del intérprete sacar provecho de las técnicas y valerse de las indicaciones para dejar muy en claro las diferencias de cada sección. Es ampliamente recomendable escuchar la versión incluida en CD de audio lanzado en 2010 que lleva por título el nombre de esta obra. Reitero la inclusión de la transcripción de la obra en el anexo de éste trabajo para su consulta.

## Bibliografía

### Libros

- Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Buenos Aires, Crítica, 2010.
- Cousins, Mark, *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005.
- Duke, James A., *Handbook of Medicinal Herbs*, Boca Raton, Florida, CRC Press, Inc., 1991.
- Grimm, Jacob L. y Wilhelm K., *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. Antología y traducción de Pedro Gálvez.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2006.
- López Tamés, Román, *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Secretariado de publicaciones de la universidad de Murcia, 1990.
- Mitchell, Alan, *Pequeño manual de los árboles de Europa*, Barcelona, Ediciones Omega, 1980.
- Persichetti, Vincent, *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Real Musical, 1995.
- Polunin, Oleg, *Árboles y arbustos de Europa*, Barcelona, Ediciones Omega, 1993.
- Prokhorov, Vadim, *Russian Folk Songs*, Lanham, MD, Scarecrow Press, 2002.
- Rodríguez Inda, Amilcar, *Varias posibilidades sonoras de la guitarra en la música contemporánea*, Florida, Uruguay, Editorial Efecé, 1984.
- Russell, David L., *Literature for children, a short introduction*, White Plains, NY, 1994.
- Sheard, K. M. *Llewellyn's Complete Book of Names*, Estados Unidos, Llewellyn Publications, 2011.
- Tordjam, Nathalie, *El tilo*, España, Ediciones Akal, 1999.
- Thompson, Stith, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- Wilde, Oscar, *De profundis*, México DF, Fontamara, 2009.

### Enciclopedias

- Danielson, Virginia, *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 6: The Middle East*, Nueva York, Garland Publishing, 2000.
- Provine, Robert C., *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 7: East Asia: China, Japan and Korea*, Nueva York, Garland Publishing, 2000.
- Rice, Timothy, *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8: Europe*, Nueva York, Garland Publishing, 2000.

### Diccionarios

- Salvat Editores, *Diccionario de historia de los países del mundo*, España, Salvat Editores, 2002.
- Duarte, John W., “Štěpán Rak”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. ed., 2001, vol. 20.
- Kiszko, Martin, “Balalaika”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. ed., 2001, vol. 2.

- Lamb, Andreu, “Dinicu, Grigoraș”, *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. VII.
- Pegg, Carole, “Mongolia”, *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XVI.
- Pegg, Carole, “Mongol music”, *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XVI.
- Pegg, Carole, “Overtone-singing”, *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XVIII.
- Radulescu, Speranta, “Rumania: III, Traditional music”, *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 2da. Ed. 2001, vol. XXI.
- Slobin, Mark, “Dömbra”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. ed., 2001, vol. 7.

## Tesis

- Khota, Reza, “*Stepan Rak’s Tracy*” (1994): *A transcription and commentary*, Informe de investigación, Facultad de Artes, Universidad de Witwatersrand, Johannesburgo, 2004.
- Kadlecová, Nikola, *Los cuentos de hadas españoles en comparación con los checos*, tesina de grado en Lengua y literatura española, Facultad de Filosofía de la Universidad de Masaryk, Brno, República Checa, 2010.
- López Miranda, Marco Iván, *Notas al programa: Rusia la eterna romántica*. México D.F., Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

## Partituras

- Goldberg, Norman, “*Tumbalalaika*”, *Classic festival solos, Alto Clarinet*, Miami, FL, Bellwin Mills, 1992.
- Rak, Štěpán, *Balalaika*, Columbus, OH, EEUU, Editions Orphée, Inc., 1994.
- Rak, Štěpán, *Temptation of the Renaissance*, Praga, Český Rozhlas, 2012.
- Rak, Štěpán, *Voces de Profundis*, Dorset, England, Musical New Services Limited, 1985.
- Yates, Stanley, *The guitar music of Stepan Rak, volume one*, Pacific, MO, Mel Bay Publications, 2012

## Sitios web

- Ballet de cámara de Praga, <http://prazskykomornibalet.cz/en/about-us/awards/>
- Correspondencia linnea, <http://linnaeus.c18.net/Doc/lbio.php>
- Diccionario didacTerion, <http://www.didacterion.com/esddl.php?modo=dic>
- Diccionario Explicativo de la Lengua Rumana, <http://dexonline.ro/definitie/hor%C4%83/883825>
- Dictionary.com, <http://dictionary.reference.com/browse/linden>
- Nancy Duré Cáceres, <http://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/abc-revista/mangore-eterno-309336.html>
- Páginas checas de vexicología, <http://www.vexilologie.cz/stsycr/lipaen.php>
- Postelwate, [http://www.charlespostlewate.com/bio\\_span.html](http://www.charlespostlewate.com/bio_span.html)
- Rak, [www.stepanrak.cz](http://www.stepanrak.cz)
- Real Academia Española, <http://lema.rae.es/dpd/?key=idish>

Sociedad Bíblica Católica Internacional, <http://www.sobicain.org/shell.asp?p=Biblia>  
Televisión Checa, <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1186000189-13-komnata/209562210800001-13-komnata-stepana-raka/>  
Televisión Checa, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/zlatapraha/cs/2011/video/29-slavnosti>  
The voice of Russia, [http://voiceofrussia.com/radio\\_broadcast/2248959/90135165/?slide-1](http://voiceofrussia.com/radio_broadcast/2248959/90135165/?slide-1)

## Notas de discos

Rak, **Song for David**, notas del disco, Beroun, República Checa, 2010, [CD].

### CD

Rak, Štěpán, **Cithara poetica** – Poetic guitar, pista 3: *Hora*. Bladislav Bláha. Praga, Roton, 2005, [CD]. (RT 003 – 2131).

Rak, Štěpán, **Live in Studio**. Praga, Melantrich, 1995, [CD]. (MCD 006 IDBRI Records).

Rak, Štěpán, **Song for David**, pista 6: *Rumunská hora*. Beroun, República Checa, 2010, [CD].

Rak, Štěpán, **Teskně Hučí Niagara**, pista 7: *Rumunská hora*. Praga, Multisonic, 1994, [CD]. (Multisonic 31 0261 – 2).

### DVD

Hitchcock, Alfred, (producer / director). (1960). **Psycho** [DVD (edición conmemorativa, 2 discos)] Estados Unidos, Universal

## Libros de la Biblia

Sociedad Bíblica Católica Internacional, **Biblia Latinoamericana:**

Amós

Esdras

Nehemías

Salmos

1 Samuel

2 Samuel

## **Anexos**

### **Notas al Programa de mano**

#### **Štěpán Rak**

Rak es un guitarrista compositor y pedagogo nacido en la ciudad de Chust de la provincia de Transcarpacia en Ucrania. Fue encontrado por soldados soviéticos en el interior de las ruinas de una construcción bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial y llevado hasta Praga donde eventualmente fue adoptado por la familia Rak. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero él mismo proporciona la del 8 de agosto de 1945, es decir, tan solo dos días después de la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima y uno antes de la arrojada en Nagasaki. Sus primeros intereses artísticos fueron orientados hacia las artes visuales y eso dejó en él una profunda huella que ha influido, sin lugar a dudas, en su manera de componer. Comenzó a tocar la guitarra a los dieciocho años y para 1965 dio inicio a su formación musical en la ejecución y composición para tal instrumento con Štěpán Urban en el Conservatorio de Praga. En 1973 ganó el segundo lugar en el Concurso Nacional de Checoslovaquia para Jóvenes Compositores y en 1975 decidió entrar a la Academia de Música de Praga para estudiar formalmente composición con Jiří Dvořáček y Václav Kučera. Rak adquirió renombre internacional de manera clara a partir de su participación en 1984 en el Wigmore Hall de Londres con un programa que contenía únicamente música de su autoría y que luego fue lanzado como grabación en vivo. Es un compositor prolífico y su producción puede describirse como ecléctica: como reflejo de las etapas y eventos más importantes de su vida, de sus intereses personales o de relaciones personales. Su experiencia como artista visual enriqueció mucho su manera de componer permitiéndole lograr evocaciones programáticas en la mayoría de su música. Es también



conocido por sus aportaciones técnicas como el trémolo a doble cuerda y el *trémolo Rak* o *graneado*. Poco a poco, con el paso del tiempo, Rak se ha consolidado, técnica y composicionalmente, como una de las más grandes figuras de la guitarra de nuestra época.

### **Balalaika**

En 1989, Rak dedica ésta obra al ex mandatario ruso Mijail Serguéievich Gorbachov, figura importantísima en la historia de Rusia y del mundo, el hombre que dio el primer paso en la conclusión del conflicto con Estados Unidos llamado Guerra Fría, un conflicto que habría derivado en una guerra absurda de proporciones catastróficas. La pieza está inspirada en el flokloro ruso; pretende evocar las sonoridades del instrumento musical más representativo de dicho país y de las grandes orquestas de balalaikas que se formaron a partir de 1988. Está basada en dos melodías populares, una de ellas de origen judío que lleva por nombre *Tumbalalaika*. La pieza está compuesta en la tonalidad de Mi menor y tiene una forma A – B que a su vez se subdivide en varias secciones más que contienen, cada una, exposición de tema y variaciones.

### **The Czech Fairy Tales**

En el entendido de que los llamados cuentos de hadas tienen esa denominación gracias a la fama de historias como *Blanca nieves y los siete enanos*, *La Cenicienta* o *La bella durmiente*, la verdad es que los cuentos que abarcan tal género pocas veces tienen hadas. En su obra *The Czech Fairy Tales*, Rak alude a un famosísimo cuento que es mejor conocido por la versión de los hermanos Grimm: *Hansel y Gretel*. La pieza ha pasado por distintas modificaciones y una de ellas (con flauta) fue el arreglo para el Ballet de Cámara de Praga dirigido por Pavel Šmok cuyo trabajo ganó el premio a la mejor coreografía durante el festival de televisión de Helsinki en 1983. Posteriormente, en 1988, Rak escribió su versión para guitarra sola. La pieza cuenta con doce secciones relacionadas con escenas

o personajes determinados del cuento mismo. Entre las secciones encontramos diferente tipo de esquemas formales y algunas de las partes son variaciones de secciones previas además de diferentes estilos de composición.

### **Hora**

La *hora* es un tipo de danza rumana que tradicionalmente se baila en círculo en combinación de hombres y mujeres tomados de las manos. El desarrollo del arte nacional rumano fue estimulado durante el periodo entreguerras y favoreció las composiciones basadas en fuentes folklóricas. Muchos músicos folklóricos lograron fama en este periodo como Grigoras Dinicu, quien compuso gran variedad de piezas para violín y una de ellas en particular ha conseguido gran popularidad como pieza de *encore*: *Hora staccato* (1906), misma que motivó durante mucho tiempo a Rak a componer una pieza similar. Éste es el resultado. La pieza está concebida como estudio y está dividida en dos partes, la primera se puede describir como un ejercicio de ligados para mano izquierda compuesta en La menor con reminiscencias del *modo incierto* (una suerte de modo dórico muy inestable) y la segunda parte como una combinación de trémolo y de ejercicio de coordinación para ambas manos compuesta en Re mayor que tiene un carácter muy festivo.

### **Sonata Mongoliana**

Inspirada por el poema del escritor y médico checo Jaroslav Hovorka titulado *Dzoro Chongor* que cuenta la historia de un mítico caballo mongol, fue escrita en 1986 la pieza *Sonata Mongoliana*. Está compuesta en la tonalidad de La menor y con la intención de aludir al folklore de Mongolia, Rak utilizó principalmente una escala pentáfona anhemitónica (sin semitonos) que es empleada en la música mongola. Además en la parte central de la obra buscó emular el canto gutural propio de la región con el recurso del

llamado *trémolo Rak* o *graneado*. La pieza tiene forma, como lo indica su nombre, de sonata con sus dos temas, su desarrollo y reexposición.

### **Dance Around A Linden Tree**

Esta pieza está dedicada a la memoria de la madre adoptiva del profesor Štěpán: Marie Raková (27/02/2012). *Danza alrededor de un árbol de tilo* es la traducción al español del nombre que Rak utiliza en inglés para la pieza, aunque de su título en lengua checa: *Vůně lípy*, se obtiene un significado distinto: *Aroma de tilo*. De una u otra manera (aunque con contextos tan distintos), nos da la idea extramusical muy concreta del árbol de tilo. Se trata de un árbol muy común en los bosques de toda Europa con muchísimas aplicaciones tanto terapéuticas como artesanales y quizá una de las más populares sea la infusión de tila o *tileull* que es consumido con fines relajantes. Además dicho árbol es considerado un símbolo nacional en República Checa del que podemos encontrar una representación en el estandarte de su Presidente. La obra tiene como base de su armonía la escala eolia de Re. Está concebida como tema con variaciones que en su forma cuenta con una introducción, una exposición, seis variaciones una breve sección transitoria entre la tercera y cuarta variación más una coda al final.

### **Voces De Profundis**

Quince años después del éxito en taquillas del filme *Psycho/Psicosis* del llamado *Maestro del suspenso* Alfred Hitchcock, la editora inglesa *Musical New Services Limited* publicó la partitura de Rak *Voces De Profundis* con la leyenda *Inspired by the film Psycho*.

Rak ha explicado que el origen del título está relacionado con la carta que Oscar Wilde escribió en prisión y que dedicó a Alfred Douglas, con quien su encierro estaba relacionado bajo el cargo de *cometer actos sumamente indecentes con otras personas del género*

*masculino*. Sin embargo el título que se traduce al español como *Voces desde las profundidades* sólo tiene la intención de hacer referencia al contexto obscuro, de perdición o hasta infernal con que se utiliza la locución *de profundis*, por ejemplo, en la Biblia (en el salmo 130: *De profundis clamavi/Desde el abismo clamo a ti, Señor*). Toda esta carga emocional queda ligada además al trastorno disociativo de identidad del joven Norman Bates y sus implicaciones en la trama del filme del realizador inglés. La obra es principalmente atonal (salvo por dos secciones en Re bemol mayor). La pieza se divide en quince pequeñas secciones entre las que se encuentran exposiciones melódicas y variaciones, desarrollo de motivos y materiales nuevos que tienen como punto de partida y de unidad la melodía expuesta en la primera sección desde su primera nota. Una característica notable de la obra es el empleo de técnicas extendidas como el trémolo de nueve ataques, el recurso apagado de cuerdas *sotto voce*, bitonos y el uso de una cuchara en el instrumento, a manera de guitarra preparada.

### **Song For David**

Con una doble dedicatoria enunciada desde el título, primero al bíblico Rey David que posee el poder de sanar a través de la música y quien además escribió (o al menos se le atribuyen) salmos y elegías; también está escrita para David Bridge, un profesor de música, guitarra y bajo en tres universidades de Liverpool y quien se ha dedicado a diversas actividades en el campo de la música, una de las cuales ha sido la producción de grabaciones discográficas entre las que precisamente figura *Stepan Rak Live in Studio*. La pieza no fue escrita desde su origen en 1989 con la forma que tiene actualmente sino que ha ido transformando hasta lograr su diseño definitivo en 2010 quedando patente en el disco que lleva por nombre el mismo de esta composición. La pieza tiene forma de canción de

concierto o *lied* con estribillo que comparte su estructura con todas las llamadas formas menores románticas: A B A'. Sin embargo, también podemos describirla como una pieza de dos temas con variaciones donde el primer tema con sus variaciones se encuentra sólo en secciones A y A' (exposición y 5 variaciones en Mi menor) y el segundo tema sólo se encuentra en B (exposición y 2 variaciones en Mi mayor). La pieza en esta versión con corno inglés, oboe y orquesta de cuerdas difiere de la versión para guitarra sola principalmente en eso, la dotación. Las dos versiones tienen la misma estructura y casi íntegramente la misma disposición de elementos armónicos, rítmicos y melódicos en la parte de guitarra.

# Song For David

(2011)

Score

Written for David Bridge, dedicated to King David

Štěpán Rak

(For english horn, oboe, guitar and string orchestra)

Reviewed and edited by  
Miguel Antonio García Rangel

**Rubato**

The first system of the score consists of seven staves: English Horn, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The English Horn part begins with a glissando on a whole note, followed by a melodic line. The Guitar part starts with a *mf* dynamic and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are mostly silent, with some light accompaniment in the lower strings. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

The second system of the score continues the guitar part from measure 5 to 8. The guitar part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The dynamic remains *mf*. The other instruments remain silent.

The third system of the score continues the guitar part from measure 9 to 12. The guitar part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The dynamic remains *mf*. The other instruments remain silent.

Song For David

Gtr. *cresc.*

Gtr. *cresc.* *f* *a tempo* *cresc. sempre*

Gtr.

Gtr.

Gtr. *rit.*

# Song For David

a tempo

31

E. Hn.

Gtr.

arm. 8a ord.

rit. loco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

36

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



# Song For David

40

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

Divisi

44

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Song For David

48

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



54

Solo

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Song For David

58

E. Hn. *cresc.*

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



62

E. Hn.

Gtr.

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

# Song For David

Musical score for measures 66-69. The score includes parts for E. Hn., Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The E. Hn. part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 67. The Gtr. part has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets. The Vln. I and Vln. II parts have sustained notes with dynamic markings. The Vla. part has a tremolo effect in measure 67. The Vc. and Cb. parts provide a harmonic foundation with sustained notes.

Musical score for measures 70-73. The score includes parts for E. Hn., Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 70 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The E. Hn. part has dynamic markings of *p*, *mp*, and *rit.*. The Gtr. part has dynamic markings of *rit.* and *f*. The Vln. I part has dynamic markings of *p*, *rit.*, and *pp*. The Vln. II part has dynamic markings of *rit.* and *pizz.*. The Vla. part has dynamic markings of *rit.* and *mp*. The Vc. part has dynamic markings of *pizz.* and *mp*. The Cb. part has dynamic markings of *rit.* and *mp*.

Song For David

a tempo

75

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

pizz. sempre

pizz. sempre

pizz. sempre

pizz. sempre

*f*



79

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

pizz. sempre

pizz. sempre

arco

arco

arco

pizz. sempre

pizz. sempre

sul pont.

sul pont.

sul pont.

sul pont.

*f*

*f*

*f*

*f*

# Song For David

83

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*loco*

87

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*rit.*

*loco*

*p*

*rit.*

*loco*

*p*

*rit.*

*loco*

*p*

*rit.*

*loco*

*p*

*rit.*

*loco*

*arco*

*mf*

*rit.*

*mf*

Lento rubato

Song For David

Musical score for measures 92-97. The score includes parts for E. Hn., Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The guitar part starts with a *p* dynamic and includes glissando markings. The violin parts also feature glissando markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 98-103. The score includes parts for E. Hn., Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with *Rubato* and *a tempo*. The guitar part features a triplet and tremolos. The string parts include *rit.* markings and dynamic markings such as *f* and *cresc.*. An Oboe part is also indicated. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Song For David

104

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff* *cresc.* *Divisi*

*f* *cresc.* *Divisi*

*f* *cresc.* *Divisi*

*f* *cresc.*

*f* *cresc.* *Divisi*



108

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Song For David

Lento rubato

Musical score for measures 112-115. The score includes parts for Oboe (Ob.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked *Lento rubato*. The key signature has one sharp (F#). Measure 112 starts with a *rit.* marking. The guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and a *p* dynamic. The strings play a steady accompaniment with a *ff* dynamic. Measures 113-115 show a continuation of the guitar's rhythmic pattern, with dynamics shifting to *mf* and *p*. The Viola and Cb. parts have a *p* dynamic in measure 115.



Musical score for measures 116-119. The score includes parts for Oboe (Ob.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is *Lento rubato*. The key signature has one sharp (F#). Measure 116 starts with a *rit.* marking. The guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and a *p* dynamic. The strings play a steady accompaniment with a *ff* dynamic. Measures 117-119 show a continuation of the guitar's rhythmic pattern, with dynamics shifting to *p* and *gliss.* markings. The Viola and Cb. parts have a *p* dynamic in measure 117.

Song For David

120

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*cresc.*

*gliss.*

124

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*simile*

*f*

Song For David

128

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

132

Oboe

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*rit.*

*cresc.*

*rit. molto*

*a tempo*

*f*

*fff*

*Divisi*

# Song For David

136

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

Divisi

Divisi

Divisi

141

Ob.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Corno inglese

**Lento**

*rit.* *ff* *p* cca. 6"

*mf*

*ad lib. repet.*

cca. 6"

*pp*

*mf*

**Lento**

armonici 8a

*ff rit.* *pp* cca. 6"

*ff rit.* *pp* cca. 6"

*ff rit.* *pp* cca. 6"

*ff rit.* *pp* cca. 6"

*ff rit.* *pp* cca. 6"

*ff rit.* cca. 6"

*pp*

Song For David

146

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

150

E. Hn.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*  
*rit.*

**Rubato piú lento**

*rit.*

**Rubato piú lento**

*rit.*

*rit.*

*rit.*

*rit.*

Song For David

155

E. Hn. *p rit.* *f* *ff*

Gtr. *rit.* *mf*

Vln. I *rit.* *f* *ff* *p*

Vln. II *rit.* *f* *ff* *p*

Vla. *rit.* *f* *ff* *p*

Vc. *rit.* *f* *ff* *p*

Cb. *rit.* *f* *ff* *p*

160

E. Hn. *p* *rit.* **a tempo**

Gtr. *rit.* *mf* *rit.* *mf* *pizz.*

Vln. I *rit.*

Vln. II *rit.*

Vla. *pizz.* *mp* *mp*

Vc. *pizz.* *mp* *mp*

Cb. *rit.* *mp* *pizz.* *mp*

*rit.*