



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

MÚSICA CALLADA

Música religiosa para guitarra

**OBRAS DE VICENTE ASENCIO, JOHANN SEBASTIAN BACH, WIM HENDERICKX,
ARVO PÄRT Y MANUEL M. PONCE.**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE “LICENCIADO INSTRUMENTISTA-GUITARRA” QUE
PRESENTA:

ANDRÉS JONATHAN RAMÍREZ JIMÉNEZ

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:

JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

ASESOR DEL RECITAL:

JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN

CIUDAD DE MÉXICO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos,
la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.*

San Juan de la Cruz
Cántico Espiritual, Canción 14 y 15 (13/14)

AGRADECIMIENTOS

La oportunidad de agradecer a tantas personas por su ayuda a mi persona y a mi quehacer artístico se vuelve invaluable porque en ella se me otorga un espacio para recordar y valorar.

En primer lugar agradezco a Dios. A ese Dios que mostró Jesús de Nazaret: un Padre y Madre con amor incondicional. Por todo.

Enseguida a mi papá Andrés y mi mamá Evelia. Por su cariño y amor. Porque su apoyo ha sido dado desde el sufrimiento, alegría y gratuidad. De no ser de esta manera, no hubiesen sido posibles mis búsquedas, logros, anhelos y sobrevivencias. Asimismo, a mi hermana Fátima, a quien quiero tanto, y de quien he aprendido la servicialidad y transparencia.

A los maestros que han sido determinantes y me han enseñado de música, técnica, disciplina, relaciones humanas y de música y vida: David González Palomino, Rodrigo Neftalí, Berta Rojas, Guillermo Campero, Evgenia Roubina.

Un especial agradecimiento a mi sensei y amigo Juan Carlos Laguna, porque su sabiduría y amistad me han sabido guiar en la guitarra y en la vida.

También quiero agradecer a Jorge David, por tanto apoyo en el proceso de titulación y porque aprendí mucho de su forma de pensamiento, el cual considera la comprensión y la apertura.

Gracias también a cada uno de los integrantes del sínodo que me han apoyado y que en su momento evaluarán mis exámenes: Juan Carlos Laguna, Jorge David García Castilla, Eloy Cruz, Pablo Garibay y José Luis Segura.

A muchos amigos que han sido capítulos insustituibles en el libro de mi historia: Yetzel Alvarado, Jessica Vázquez, Jorge Becerra SJ, Hernán Quezada SJ, los rarámuris de la sierra Tarahumara: Enrique Mireles SJ, Pablo Magaña, Andrés, Julián, Alma, Lety, los niños y niñas del “Centro Cultural Jesuita de Samachique”. También a Iris, César, Yanina, Miguel, Laura, Nezly, de la Facultad de Música. Asimismo, a los integrantes del “Movimiento Cristo Rey de San Luis Mextepec”.

También a todos aquellos que de alguna manera me ayudaron en este trabajo: René Baez, Cécile Straet, Raphaella Smiths, Wim Henderickx, Rodrigo Villaseñor, Mario Salinas Villa, Mauro Zanatta, Laura Artemisa González, Miguel Ángel Velasco Trejo, Carlos Cervantes SJ, Vicente Rdz, Sergio Eduardo Díaz.

Finalmente, a mi Nicky, a quien tanto quiero...

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
PROGRAMA.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
MÚSICA Y RELIGIÓN.....	9
O FILII ET FILIAE.....	13
VÍA CRUCIS.....	29
CREDO IN UNUM DEO.....	51
TENGO SED.....	58
SOLI GLORIA DEO.....	66
CONCLUSIONES.....	74
ANEXOS.....	75
BIBLIOGRAFÍA.....	84

PROGRAMA
MÚSICA CALLADA: *MUSICA RELIGIOSA PARA GUITARRA*

Variaciones sobre un tema de Cabezón Manuel M. Ponce (1882-1948)

Saeta Wim Henderickx (1962-)

- I. Christ condemned to death (Cristo condenado a muerte)
- II. The way of the Cross of Jesus (El camino de la Cruz de Cristo)
- III. Lamentation of Mary (Lamento de María)
- IV. The crucifixión of Jesus (La crucifixión de Jesús)
- V. His death on the cross (Su muerte en la cruz)
- VI. The resurrection of Jesus (La resurrección de Jesús)
- VII. Meditation (Meditación)

Summa¹ Arvo Pärt (1935-)

I N T E R M E D I O

Suite Mística Vicente Asencio (1908-1979)

- 1. Getsemaní
- 2. Dipso
- 3. Pentecostés

**Ciaccona de la Partita no. 2 en
Re menor BWV 1004** J. S. Bach (1685-1750)

¹ Arreglo para dos guitarras de Hermann Conen. Guitarras: Miguel Ángel Velasco Trejo y Andrés Jonathan Ramírez Jiménez.

INTRODUCCIÓN

Juan de la Cruz había escrito en su “Cántico espiritual” algunos versos paradójicos: “la música callada, la soledad sonora...”. Siglos más tarde, en Federico Mompou, dicha expresión tuvo su representación instrumental: la “Música callada” para piano. El hecho de que ambos artistas españoles hayan comentado sus respectivas obras es para nosotros guía y contextualización. Estos versos nos ubican en el contexto de la poesía mística y en el de cierta música que quiere expresar el sosiego, la interioridad, intimidad, contemplación, silencio, religiosidad.

En este sentido, tomamos prestada la expresión sanjuanista para enmarcar nuestro programa de titulación y así, que ella pueda encabezar, unir y otorgarle un sentido al contenido de las obras propuestas. En efecto, no ajeno, sino de atinada sintonía resulta dicho título para nuestra llamada “*música religiosa para guitarra clásica*”. Ya el mismo san Juan de la Cruz explicaba su decir poético:

“25. En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada una de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, en que cada una en su manera da su voz de los que en ella es Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima, que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así, se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta música callada, porque, en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. (...)” (San Juan de la Cruz, 2010)

Por otra parte, Mompou, comentó que su obra tenía la misión de penetrar las profundidades del alma y alcanzar las regiones más secretas del espíritu. Vale la pena leer de su propio pensamiento lo que puede contener la expresión “música callada”:

“Esta música no tiene aire ni luz. Es un débil latido del corazón. No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma y regiones más secretas de nuestro espíritu. Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solo toma forma sonora en sus resonancias bajo la gran bóveda fría de nuestra soledad. Deseo que mi música callada, este niño acabado de nacer, nos aproxime a un nuevo calor de vida y a la expresión del corazón humano, siempre la misma y siempre renovando.” (Mompou s.f.)

La relación estrecha entre la expresión “Música callada” y “Música religiosa” (en la que estaría presente la música sacra litúrgica, ritual, comunitaria-social-religiosa, descriptiva religiosa, programática, entre otras) nos coloca ante la realidad de la

música como parte de una apreciación y/o *praxis* religiosas. Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿las obras de nuestro programa vendrían a ser expresión auténtica de una declarada vivencia religiosa por parte del compositor? ¿O más bien obras musicales sobre temas interesantes y/o respetables?

La música que por contenido, contexto o utilización se relaciona con los fenómenos religiosos ha estado presente desde las más remotas civilizaciones antiguas, dejándonos ver que religiosidad y música o danza parecen ser prioridades en la forma de vida de estas comunidades.

Asimismo, las páginas de la historia de la cultura occidental y su respectiva historia de la música, no están vacías de estas manifestaciones artístico-religiosas, más aún, el corpus de este repertorio es en cantidad realmente grande. Este enorme almacén contiene las más variadas formas, dimensiones, principios estéticos, finalidades de espacio sagrado (un templo, monasterio, catedral, sinagoga, la sala de conciertos, entre otras) e instrumentaciones que van desde obras litúrgicas vocales solistas y corales hasta obras puramente instrumentales, llegando de esta manera a tener en la guitarra de concierto un exponente también de lo sacro, es decir, del pensamiento y quehacer religioso.

Como se puede ir deduciendo, las obras propuestas en el programa están articuladas por un eje temático que parece remitirnos a un repertorio específico que podría denominarse como: “Música para guitarra de contenido religioso” o “Música instrumental de orientación sacra” o simplemente “Música religiosa para guitarra clásica solista”². Estos términos ya colocan al programa musical propuesto ante dos fenómenos que serán comentados y vinculados en el capítulo introductorio *Música y religión*, ciertamente: la música y lo religioso.

El presente trabajo pretende, en primer lugar, analizar las piezas del programa de titulación, otorgándole un acento considerable a sus títulos o referencias religiosas y, con ello, demostrar que es pertinente su inclusión en un programa de música como el nuestro. También quisiéramos trazar, a partir del estudio de la biografía de cada autor, una posible relación, quizás estrecha, quizás lejana, entre el compositor y el ámbito de la fe y, sobretodo, preguntarnos si esto se refleja de alguna manera en su labor compositiva. Para ello, estaremos atentos a escritos, declaraciones o ideas de los compositores al respecto de la espiritualidad o religión, así como a la obra misma y a todos aquellos detalles que nos brinden luces en esta empresa. Esto será comentado en la sección *Datos biográficos del autor*.

² Hacemos esas especificaciones (clásica y solista) ya que hay muchas obras para guitarra de otras denominaciones (popular, eléctrica, flamenca, electroacústica, etc...) y voz, por ejemplo.

Inmediatamente a lo anterior, continuará un análisis musical que nos permita una comprensión más detallada de la música y sus vínculos religiosos, por eso, también comentaremos sus títulos y, de la mano de este análisis, expondremos, si de algún modo lo hace, cómo la música instrumental *per se* expresa el contenido y/o significado de los títulos de las obras en cuestión.

En este sentido, es de especial importancia decir que la guitarra es el instrumento que tienen en mente la mayoría de nuestros compositores y, además, que se tienen en el programa dos obras transcritas desde otros instrumentos. En el primer caso, buscamos averiguar cómo emplean los compositores la cualidad instrumental de la guitarra y/o de qué recursos guitarrísticos se valen para expresar las ideas religiosas; y en el otro caso, decir si la guitarra salvaguarda la obra original para otros instrumentos y de qué manera expresa, desde sus posibilidades y limitaciones instrumentales, la idea religiosa. Esto se podrá leer en la sección *Análisis musical y consideraciones teológicas*, y después de ello se incluirá, en cada capítulo, una última sección dedicada a *Sugerencias de interpretación*, en la que se propondrán algunos comentarios y una reflexión personal al respecto de la interpretación de cada obra.

Finalmente, a manera de *Conclusión*, diremos qué aspectos similares o diferentes poseen las obras de un repertorio que, aún con sus respectivos estilos, estéticas y contextos propios, tienen un común denominador: el tratamiento de un tema de la filosofía cristiana.

Puesto que el presente trabajo no será enviado a un espacio, tiempo y personas incapaces de leerlo y criticarlo, deseo que pudiera tener una repercusión social: puesto que estoy consciente, herido e interpelado por la actual situación cultural, social, económica, moral, religiosa, vocacional, política, en fin, por la situación *de vida* de este bello país, anhelo que este estudio y los resultados del mismo inviten al intérprete de este programa y del arte musical en general, así también a nuestros lectores, a optar por una actitud interior acorde al espíritu o aquello que resulta fundamental en cada obra, en la esperanza de que la música será, fue, y está siendo un bálsamo muy necesario en nuestros días. En este sentido, las palabras de Arnold Schönberg se tornan en un mensaje de urgencia y profunda necesidad: “Mi sentimiento personal es que la música transmite un mensaje profético que revela una forma más elevada de vida hacia la que tiende la humanidad. Y por razón de ese mensaje, la música es un llamamiento para los hombres de todas las razas y todas las culturas...”. (Plazaola 2007, 597)

MÚSICA Y RELIGIÓN

“Quien se disponga a escribir sobre música y religión –fenómenos de la humanidad ambas desde tiempos inmemoriales- habrá de conocer sus límites, así proceda de la música o de la religión.”

Hans Küng

Uno de los diversos vínculos que ligan a estos dos fenómenos es aquél que encontramos en la forma de vida de las más antiguas civilizaciones; en efecto, como dice Lois Ibsen al Faruqi: “Desde tiempos muy remotos, incluso en las más primitivas civilizaciones, la música ha estado estrechamente relacionada con actividades religiosas.”³ (al Faruqi 1983, 21)

Esta relación entre música y religión parece no haber desaparecido con el devenir de los siglos y es posible constatarla en muchas culturas hasta el día de hoy, haciéndonos ver en una larga retrospectiva un fenómeno tan complejo como interesante.

El teólogo suizo Hans Küng expresa que “música y religión son fenómenos ambos tan elementales y a la vez tan estratificados y vastos –la música, por ejemplo, abarca desde las palmadas rítmicas y el estruendo de los tambores hasta la gran sinfonía romántica-, que resulta casi imposible definirlos con precisión.” (Küng 2008, 15) Sin embargo, estos dos conceptos, a pesar de su complejidad sobre sus significados, definiciones, actividades, objetivos, etcétera, podrían tener una definición sencilla que si bien no sería completa, al menos indicaría un punto determinante sobre lo que significan. Como dice el propio Küng: “Como quiera que sea, todo el mundo sabe a qué nos referimos al hablar de religión y de música; tenemos a mano numerosos ejemplos y fenómenos de ello.” (Ibíd. p. 15)

Pues bien, para enmarcar esta relación, *música-religión*, y con ella a nuestro respectivo programa musical, cito en primer lugar un fragmento del prólogo al primer volumen de *Teoría e Historia de las Religiones*, publicado por la UNAM y coordinado por Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde, y enseguida, de la misma obra, otro fragmento sobre *La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico* de Isabel Cabrera:

En todos los tiempos y lugares del mundo, el hombre ha intentado relacionarse con aquello que considera como una realidad sobrehumana, trascendente y poderosa, de la cual depende su existencia y la del cosmos en general: *lo sagrado*. Las manifestaciones de la experiencia religiosa, del vínculo del ser

³ “From very early times, even in the most primitive civilizations, music has been closely connected with religious activities.” Traducción de Andrés Jonathan Ramírez Jiménez.

humano con lo sagrado, es decir, lo que los hombres han expresado de esa relación, constituyen la historia de las religiones (De la Garza 1998, 11).

El misterio vive en el corazón de las grandes religiones. Los dioses están más allá de nuestra razón, son enigmas sólo en parte descifrables que han suscitado a lo largo de los siglos una variada gama de creencias y conductas en los seres humanos. Porque existan o no los dioses, el culto y la búsqueda de lo divino ha tenido una presencia indeleble en la mayoría de las culturas (Cabrera 1998, 15).

La idea de la existencia de esta búsqueda humana reflejada en las más variadas manifestaciones rituales, míticas, místicas, literarias y artísticas hace de este hombre un *ser religioso* que exterioriza de muchas maneras aquella experiencia. Por su parte, la divinidad, según el pensamiento cristiano (corriente filosófica a la que remiten los compositores de las obras de nuestro programa),⁴ ha participado de manera histórica y se ha relacionado con el género humano. De esta manera, “si se piensa en la religión en su significación más estricta⁵, la relación entre ella y el arte surge espontánea”. (Plazaola 2007, 575)

En este sentido, cada una de las obras del programa *Música callada* alude a aspectos importantes del cristianismo en mayor o menor grado de intencionalidad o claridad, pero ¿podemos hablar de cada uno de nuestros compositores como un *homo religious* que ve en su trabajo artístico la manifestación de su vivencia de fe? En estos términos, ¿es posible conocer las intenciones de cada compositor respecto a sus obras?

Ciertamente, no es condición para la composición musical de un tema sacro ser hombre creyente. Tenemos ejemplos de grandes maestros creadores de sublime música sacra desde una posición quizás indiferente, atea o también respetuosa pero sin compromisos religiosos personales.

Pero hay una realidad que a lo largo de la historia del Cristianismo se puede constatar: aquella que viven y postulan personajes *místico-musicales* que ven en la música el medio perfecto de alabanza y unión con Dios. Carlos Eymar, en su libro sobre uno de esos personajes, la pianista y monja carmelita francesa Elisabeth de la Trinidad (1880-1906), dice: “[La experiencia místico-musical de Elisabeth de la Trinidad] se inscribe en una larga y profunda tradición europea que, como tendremos ocasión de ver, se

⁴ Empleamos el término “Cristianismo” en un sentido más bien general, sin especificaciones en cuanto a diferencias en los respectivos credos. Como se verá, algunos compositores y sus respectivas obras se desenvolverán en el ambiente protestante luterano (Bach), en el de la Iglesia Ortodoxa Rusa (Pärt) o en el catolicismo (Ponce), sin embargo, estas denominaciones profesan algo medular en común: la creencia en Jesús de Nazaret.

⁵ Cita al pie de página de la fuente empleada: “Junto a concepciones de la religión de tipo sentimental, sociológico, axiológico, vitalista, etc..., la noción más estricta la considera como el reconocimiento, amoroso y reverente, de un ser personal y absoluto, de quien el hombre se confiesa en total dependencia, comprometiendo su fe, sus sentimientos, su culto y su servicio”.

remonta por la vía de San Agustín y Platón, hasta los pitagóricos, es decir, hasta aquel momento histórico en que el alma fue descubierta en Occidente.” (Eymar 2006, 10)

El autor mencionado ofrece nombres y reflexiones a partir de Santa Cecilia, patrona de los músicos y la música, mencionando luego la exhortación al canto por parte de San Pablo (Col 3, 16), hablando después de la compositora medieval Hildegard von Bingen, y también de Gertrudis de Helfta. Posteriormente menciona a San Juan de la Cruz y San Francisco de Asís, entre otros. Pero no solo sacerdotes o monjas podrían representar esta tradición, también músicos con inquietudes místicas o religiosas: desde Tomas Luis de Victoria y Allegri, hasta Messiaen, Miguel Bernal Jiménez, Pärt y Gubaidulina. Bach, de quien tanto se ha hablado sobre estos aspectos, es un caso de suma importancia:

Bach, a partir de su capacidad de concentración e introspección y de su prodigiosa memoria, pudo llegar a hacer del silencio un estado interior. A veces, en este camino hacia el silencio, se sirvió de los místicos alemanes para llegar a una profundidad que lindaba con los abismos divinos.⁶ Arraigada en aquellas profundidades de silencio, su música brota como un fruto divino y por eso Cioran pudo decir que cuando escuchamos a Bach vemos germinar a Dios.⁷ (Ibídem. p. 10)

¿Acaso Ponce, Henderickx y Asencio pertenecen de algún modo esta larga tradición?

Aunque no es sencillo afirmarlo, lo que sí es verdad es el hecho de que su música tiene alusiones religiosas. Y, especialmente estos tres autores, han escrito música *ex profeso* para guitarra, lo que nos habla de que este instrumento también puede sonorizar una idea religiosa. Sin embargo, estos temas han sido poco abordados desde diversas áreas en el mundo de la guitarra a nivel internacional, nacional e institucional (dentro de nuestra Facultad de Música de la UNAM). Efraín Silva en su trabajo *Por siempre Amén, Clásicas Melodías de la Cristiandad* dice que:

La presente obra escapa del repertorio habitual que, por razones histórica-sociales, ha exhibido la guitarra a lo largo de su existencia. La guitarra ha ofrecido sus servicios con sobrados éxitos en la serenata, las juergas; plazas y mercados dan fe de lo que afirmo, y no se diga de los amores contrariados, que es donde la guitarra expone sus mejores galas.

Todo lo contrario acontece entre la guitarra y el género sacro. No disponemos de noticias que vinculen a la guitarra en el desarrollo del Canto Gregoriano, mucho menos Ambrosiano. Tampoco la vemos unida a la cantata protestante ni al oratorio católico ni a acto sacro alguno que nos recuerde la historia: debemos concluir entonces que la guitarra es un instrumento profano o secular antonomasia que es el sinónimo que utilizan los protestantes (Silva s.f., p. 5).

⁶ El autor cita aquí a Ramón Andrés (p. 81), la obra que también hemos consultado.

⁷ Citado por Eymar: Cioran, *Des larmes et des saints*, París, L’Herne, 1986, p. 40.

En este sentido, creemos que el presente trabajo y el programa de concierto pueden abrir ventanas en cuestión de nuevas composiciones, más interpretaciones e investigaciones sobre esta otra faceta de la guitarra.

Como hemos caminado el trayecto de la mano de diversos especialistas, entre ellos el teólogo y “melómano” Küng, decimos que las manifestaciones artístico-religiosas han llegado hasta la guitarra y ésta lo ha expuesto magistralmente sin palabras, únicamente a través de seis cuerdas (como lo muestran las grabaciones de Andrés Segovia sobre la obra de Asencio, Raphaella Smits con la obra de Henderickx, o Tilman Hoppstock con Bach). Entonces, podemos afirmar también que:

“(…) si aún la actitud muda y la danza sin palabras pueden ser útiles de cara a la expresión religiosa, ello también estará al alcance de la música sin palabras, no vocal, puramente instrumental. (...) La música sin palabras no es, como a veces se ha dicho, música arreligiosa desde un principio, idónea, en el mejor de los casos, como sucedáneo de la religión. (...) Muy sutil y delgada es la frontera entre música –pese a su sensualidad, la más espiritual de las artes- y religión.”
(Küng 2008, 18-19)

O FILII ET FILIAE

“Él solía decir –y sentir-: ‘el que pone pasión en las cosas, la quita de las esencias’. Y, místico del arte, repudiaba toda labor de artista que no fuera el resultado de “Deus in nobis...”

Andrés Segovia

Datos biográficos del autor

Las palabras anteriores del guitarrista español Andrés Segovia, amigo cercano de Manuel María Ponce, nos muestran algunos aspectos de la personalidad del maestro mexicano. Dichos rasgos se estarán reiterando por otros tantos testimonios durante su vida o en un tiempo posterior a su fallecimiento.

Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. Su padre Felipe de Jesús Ponce y su madre María de Jesús Cuéllar se vieron en la necesidad de desplazarse por cuestiones socio-políticas poco más hacia el norte del país. Justo allí nació el compositor.

Sin embargo, su infancia y temprana juventud transcurrieron en el Estado de Aguascalientes, suelo que lo recuerda con especial cariño, como lo escribe Víctor Sandoval en aquella edición del *Centenario Manuel M. Ponce, 1882-1982* que el Gobierno del Estado de Aguascalientes de 1982 publicó como un “libro de homenaje y recuerdo”:

En Aguascalientes existe un culto permanente a Manuel M. Ponce. Pudiera decirse que toda la población tiene arraigado el amor para este santo laico que en los recuerdos de muchos aún se pasea por las viejas calles de Aguascalientes, con la airosa cabellera blanca a la luz reverberante de abril.

Como prueba de esta devoción a Ponce, está desde la fuente central que lleva su nombre, en la plaza principal, hasta una de las calles que circundan el jardín de San Marcos; un centro de estudios musicales, una sala de conciertos, varios bustos, un jardín de niños, una orquesta típica y la medalla al mérito musical “Manuel M. Ponce” que otorga anualmente el Gobierno del Estado, mediante consulta con los principales organismos culturales. (Sandoval 1982, 7)

Desde pequeño se forma en materia musical bajo la enseñanza de su hermana Josefina, quien le enseña a tocar el piano y posteriormente solfeo con el maestro Cipriano Ávila. También pertenece al coro infantil de la Iglesia de San Diego, donde su hermano Fray Antonio realiza su ministerio. De los años de su infancia surge la “Marcha del Sarampión”, considerada su primera obra como compositor.

En 1900 viaja a la ciudad de México y estudia piano con Vicente Mañas. Ingresa al Conservatorio Nacional pero pronto regresa a Aguascalientes, donde abre su propia Academia para enseñar piano y ofrecer algunos conciertos.

Los viajes a Europa para continuar su formación artística pueden dividirse claramente en dos momentos, subrayamos algunos acontecimientos importantes: en el primer viaje, con destino a Italia, estudia composición con Dall'Olio y, posteriormente, en Berlín, aprende el arte pianístico de un discípulo de Franz Liszt, Marthin Krauze. El segundo viaje será hacia París, en 1925, donde asiste a la cátedra de Paul Dukas.

Manuel Ponce desarrolla su actividad artística como pianista, compositor, pedagogo, crítico musical, investigador y escritor. Sus escritos, trabajos y obras hablan de distintos temas que le vienen ocupando, entre los cuales destaca *el nacionalismo musical mexicano*.

Por otro lado, dadas las características propias del tema elegido de investigación, sería interesante mencionar algunos comentarios que las personas cercanas a Ponce hacen de su personalidad: entre otras cosas, los referentes a su religiosidad.

¿Cómo podemos saber que Ponce era un hombre religioso? ¿Esto repercutió en su obra musical?

Algunas opiniones nos revelarán la respuesta: “místico del arte”, “la santidad sonriente de su alma”, “la espiritualidad ejemplar de su vida”, “la vida franciscana de Ponce”, “santo laico”, “fue un amigo de los más nobles, con el que se podía contar en cualquier momento ya que era una persona muy generosa”, “dispuesto siempre a prestar un servicio o un favor”, “la estatura moral de su persona”, etc... Dichas impresiones vienen de personas como Andrés Segovia, Víctor Sandoval, Jesús Estrada, Joaquín Rodrigo y Ricardo Isaola.⁸

Otro acontecimiento que podemos interpretar como una profesión de fe es su boda religiosa con Clementina Maurel. Además, el hecho de que su hermano, el sacerdote Fray Antonio Ponce Cuellar, optara por la vida consagrada pudiera hablarnos de una alta probabilidad de que recibieron una educación familiar religiosa o un ambiente piadoso. Sin embargo, el hecho de tener a un amigo, confesor y guía espiritual (el padre Antonio Brambila), nos habla más concretamente de una actitud religiosa y espiritual.

En 1947 recibe el Premio Nacional de Artes y Ciencias. Poco después compone su última obra: precisamente, las *Variaciones sobre un tema de Cabezón*. El 24 de abril de 1948 muere en la Ciudad de México.

⁸ Extraídas del libro “Manuel M. Ponce y la guitarra” de Corazón Otero.

Análisis musical y consideraciones teológicas

Sobre la procedencia del tema

La edición trabajada por Miguel Alcázar nos advierte sobre un problema al respecto del tema empleado en esta obra: parece que el tema no es del gran organista español del siglo XVI Antonio de Cabezón (1510-1566). Más bien proviene de un himno de Pascua intitulado “*O Filii et filiae*” (Alcázar, Tecla Editions 1982, *Introducción a la partitura*):



“O Filii et Filiae” (introducción de Miguel Alcázar a las “Variaciones sobre un tema de Cabezón”, Tecla Editions 1982)

El trabajo iniciado por Alcázar tuvo una continuación en las indagaciones del guitarrista Rodolfo Pérez Berrelleza, quien llega a afirmar lo siguiente:

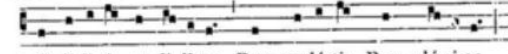
Lo cierto es que el tema no aparece en ninguna obra de Antonio Cabezón; así lo afirma Miguel Querol (musicólogo español que murió en agosto de 2002) a Alcázar y le señala que pertenece a la secuencia “*O filii et filiae*” del *Liber Usualis*. Después de buscar dicha secuencia en varias ediciones del *Liber Usualis* que conseguí (algunos en la catedral de México con los encargados de clasificar el archivo de música sacra que ahí se conserva), sólo lo encontré como himno en un apéndice de la edición *Desclé* de 1961, en notación actual y no como parte de una secuencia. (...) Después de haber encontrado el tema “*O filii*” como himno en el apéndice del *Liber Usualis* ya mencionado, decidí buscarlo en himnarios y fue en uno de ellos donde lo encontré en notación antigua. Este tema, no es un canto gregoriano sino un himno de Pascua escrito por un prior franciscano francés llamado Jean Tisserand, que murió en 1494 y del cual no se sabe el año de su nacimiento. Este himno contiene originalmente nueve estancias, y desde siglos atrás es muy conocido en Francia; se canta todos los domingos de Pascua, aunque se presume que también en fiestas de Navidad. El texto inicial dice así: *O Filii et filiae, Rex Caelestis, Rex Gloriam Morte surrexit hodie, alleluia*. Y el himno en notación antigua que aparece en el himnario romano es este:

Prose Victimae paschali. 780.

O filii.



Le Chœur répète : Alléluia.



1. O fi-li-i et fi-li-ae, Rex caeléstis, Rex gló-ri-ae,



Mórte surre-xit hó-di-e, alle-lu-ia.

Après chaque strophe, on répète : Alléluia.

- | | |
|---|---|
| <p>2. Et María Magdaléne,
Et Jacóbi, et Salóme
Venérunt córpus úngere,
allelúia.</p> <p>3. A Magdaléna móniti,
Ad óstium monuménti
Dúo cúrunt discípuli,
allelúia.</p> <p>4. Sed Joánnes Apóstolus
Cucúrrit Pétro citius,
Ad sepúlchrum vénit prius,
allelúia.</p> <p>5. In álbis sédens Angelus,
Respóndit muliéribus
Quia surrexit Dóminus,
allelúia.</p> | <p>6. Discípulis astántibus,
In médio stéit Christus,
Dicens : Pax vóbis ómnibus,
allelúia.</p> <p>7. Póstquam audivit Dídymus
Quia surrexerat Jésus,
Remánsit fide dúbius,
allelúia.</p> <p>8. Vide, Thóma, vide látus,
Vide pédes, vide mánus;
Nóli esse incredulus,
allelúia.</p> <p>9. Quando Thómas Christi látus,
Pédes vidit atque mánus,
Dixit : Tu es Déus méus,
allelúia.</p> |
|---|---|

"O Filii et filiae" (Trabajo de titulación de Rodolfo Pérez Berrelleza)

(...) Tan popular es este himno en Francia que Franz Liszt también lo utiliza en su oratorio "Christus", precisamente con la misma rítmica que Ponce, y que es la que aparece escrita en el *Liber Usualis* de 1961. Es probable que dicho himno no fuera del todo desconocido por Ponce, teniendo en cuenta que, siendo un hombre muy religioso, tal vez lo escuchó en algún oficio cuando vivió en París. (Pérez Berrelleza s.f., 68-70)

La observación de Berrelleza acerca de la obra de Liszt⁹ sigue aportando elementos para una mejor y contundente ubicación de la procedencia del tema. En efecto, el tema *O Filii et filiae* se encuentra en la tercera parte (Pasión y Resurrección) del Oratorio *Christus*, concretamente después del *Stabat Mater*:

⁹ Observación que también comparte el maestro Paollo Mello, especialista en la obra de Ponce. Éste y otros comentarios fueron hechos por el profesor Mello al que esto escribe en una breve charla.

O Fii et Filiae.
Oster-Hymne.

299

Bei Ausführung dieses Chors haben Sänger und Instrumentisten eine Stellung zu nehmen, dass sie dem Zuhörer nicht sichtbar sind. 8 oder 10 Stimmen von Sopran und Alt genügen. Wenn ein Harmonium vorhanden ist bleibt die Begleitung der Flöten, Hoboen und Clarinetten weg.

Nº 13. Un poco animato.

Clarinetten in B.
(oder engl. Horn ad lib.)

Sopran.

Alt.

Harmonium.

Fl.

Es.

Cl.

Tema

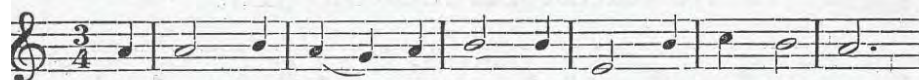
O Fi-li et Fi-li-ae Rex coe-lo-at-is Rex-glori-ae mor-te-sur-re-xi ho-di-e Al-le-lu-

sempre dolcissimo

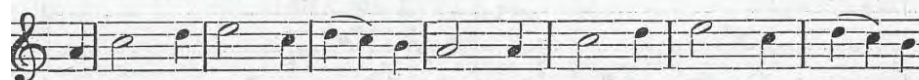
"O Fii et filiae", no. 13 del Oratorio "Christus" de Franz Liszt (1811-1886)

Por nuestra parte, también indagamos al respecto. Este tema lo hallamos en el *Liber Usualis* de 1953 por DESCLÉE & CO., Tournai (Belgium), disponible en la biblioteca "Cuicamatini" de la Facultad de Música de la UNAM. En el índice, podemos encontrarlo en el apartado de cantos "Tempore Paschali", concretamente en la página 1875. Aquí podemos observar doce estrofas y el canto escrito en notación actual rítmicamente similar al usado por Ponce o Liszt en sus respectivas obras. Esta es la página:

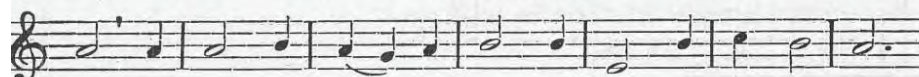
IN RESURRECTIONE DOMINI.



Al-le- lú- ia, Al-le- lú- ia, Al-le- lú- ia.

Chorus repetit : Allelúia.

1. O ff- li- i et ff- li- ae, Rex cae- lé- stis, Rex gló- ri-



ae, Mór- te sur- ré- xit hó- di- e, Al-le- lú- ia.

2.

Et máne príma sábbati,
Ad óstium monuménti
Accessérunt discípuli.

3.

Et María Magdaléne,
Et Jacóbi, et Salóme,
Venérunt córpus úngere.

4.

In álbis sédens Angelus
Praedíxit muliéribus :
In Galilaéa est Dóminus.

5.

Et Joánnes Apóstolus
Cucúrrit Pétro cítius,
Monuménto vénit prius.

6.

Discípulis adstántibus,
In médio stétit Christus,
Dícens : Pax vóbis ómnibus.

7.

Ut intelléxit Dídymus,
Quia surréxerat Jesús,
Remánsit fere dúbius.

8.

Vide, Thóma, vide látus,
Vide pédes, vide mánus,
Nóli ésse incrédulus.

9.

Quando Thómas Chrísti látus,
Pédes vidit atque mánus,
Díxit : Tu es Déus méus.

10.

Beáti qui non vidérunt,
Et fírmiter credidérunt,
Vítam aetérnam habébunt.

11.

In hoc fésto sanctíssimo
Sit laus et jubilátio,
BENEDICÁMUS DÓMINO.

12.

Ex quíbus nos humíllimas

"O filii et filiae". Liber Usualis de 1953 por DESCLÉE & CO., Tournai (Belgium), disponible en la biblioteca "Cuicamatini" de la Facultad de Música de la UNAM

Si dicho tema es la base temática sobre la que Ponce escribió estas Variaciones, ahí radicaría el fundamento para demostrar la pertinencia de esta obra en nuestro programa sobre música religiosa para guitarra. Hablemos un poco del texto del canto religioso "O Filii et filiae". Éste nos coloca de inmediato en el ambiente Pascual:

“O Fili et Filiae”¹⁰

<p>Alleluia, Alleluia, Alleluia. O filii et filiae, Rex caelestis, Rex gloriae morte surrexit hodie. R. Alleluia Ex mane prima Sabbati ad ostium monumenti accesserunt discipuli. R. Alleluia Et Maria Magdalene, et Iacobi, et Salome Venerunt corpus ungere R. Alleluia In albis sedens angelus praedixit mulieribus: In Galilaea est Dominus. R. Alleluia Et Ioannes apostolus cucurrit Petro citius, monumento venit prius. R. Alleluia Discipulis astantibus, in medio stetit Christus, dicens: Pax vobis omnibus. R. Alleluia Ut intellexit Didymus</p> <p>quia surrexerat Iesus, remansit fere dubius. R. Alleluia Vide Thoma, vide latus, vide pedes, vide manus, noli esse incredulus. R. Alleluia Quando Thomas vidit Christum, pedes, manus, latus suum, dixit: Tu es Deus meus. R. Alleluia Beati qui non viderunt et firmiter crediderunt; vitam aeternam habebunt. R. Alleluia</p>	<p>Aleluya, aleluya. ¡Oh hijos e hijas! El Rey Celestial, el Rey de la gloria, subió hoy de la muerte aleluya De madrugada el sábado hasta la puerta del sepulcro llegaron los discípulos. aleluya Y María Magdalena y Santiago y Salomé vinieron a ungir el cuerpo aleluya De blanco el ángel sentado dijo a las mujeres: En Galilea está el Señor aleluya El apóstol Juan corrió más aprisa que Pedro, y llegó primero al sepulcro. aleluya En presencia de los discípulos Se puso Cristo en medio de ellos, diciendo: La Paz sea a todos vosotros. aleluya Y enterado Dídimo (Tomás, el mellizo = dídimo) Que Jesús había resucitado; Permaneció dudoso. aleluya Mira Tomás!, ve el costado Ve mis pies, ve mis manos, No seas incrédulo. aleluya Cuando Tomás vio a Cristo, los pies, las manos, su costado, Dijo: Tú eres mi Dios. aleluya Bienaventurados los que no vieron, Y firmemente creyeron. Tendrán vida eterna. aleluya</p>
---	---

¹⁰ Quiero agradecer sobremanera al jesuita y pianista Carlos Guillermo Cervantes Martínez, por la traducción al español de este canto. La traducción se hizo en base a la versión que encontramos en el *Liber Usualis* de 1953, el que tiene 12 estrofas.

<p>In hoc festo sanctissimo sit laus et iubilatio: benedicamus Domino. R. Alleluia Ex quibus nos humillimas devotas atque debitas Deo dicamus gratias. R. Alleluia</p>	<p>Sea esta fiesta santísima de alabanza y júbilo: Bendigamos al Señor. aleluya De las tales cosas digamos nosotros a Dios, las debidas gracias humildes y devotas. aleluya</p>
--	---

El texto recuerda algunos de los acontecimientos narrados por los evangelios acerca de la Resurrección de Jesús, por ejemplo, la visita de las mujeres al sepulcro, la presencia de Jesús en medio de sus discípulos, la incredulidad de Tomás y su diálogo con Jesús. Es, pues, un canto jubiloso. Inicia con un anuncio gozoso y termina con un llamado a la alabanza.

¿De qué manera este contenido del texto puede permear la obra de Ponce? Precisamente, a través del tema. Las variaciones sobre el tema serán eso: variaciones, comentarios y modificaciones ingeniosas que respetan la estructura del mismo, y cada una de estas variaciones se verá permeada del tema y de sus propias características: su armonía, su ritmo, pero también su carácter, su emotividad y su posible origen religioso.

Sin embargo, no creemos que esta obra sea una obra jubilosa que exprese claramente algo referente a la Resurrección de Cristo. Más bien diversas circunstancias se dieron (como la petición del padre Brambila, su recuerdo del tema emitido por un órgano en una audición en el Instituto de Música Sacra de Roma, los días últimos de vida de Ponce) para la génesis de la obra y, dentro de esas circunstancias y las posteriores investigaciones de las que hemos hablado, creemos que hay indicios de religiosidad.

De la obra en general

Esta obra es la obra póstuma de Ponce. Está dedicada a su amigo y confesor, el presbítero Antonio Brambila. Escrita predominantemente en *La menor*, contiene el tema principal, seis variaciones (tres más si considera el problema que Alcázar menciona en la edición *Tecla Editions 1982*)¹¹, y una fughetta final.

¹¹ Sin embargo, en la posterior obra de Alcázar, la *“Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, de acuerdo a los manuscritos originales”*, nos aclara este problema al respecto de 6 ó 9 variaciones: “(...) Posteriormente conocí al padre Brambila, quien me dio en octubre de 1952, una copia de un manuscrito hecho por él mismo que contenía nueve variaciones en lugar de seis, versión que fue grabada por Baltazar Benites para Nonesuch Records. Al preguntarle al padre sobre la procedencia de las otras tres variaciones, que publiqué como un apéndice en la edición de Tecla, me dijo que no recordaba claramente de dónde venían, aunque sí estaba seguro que era música escrita por Ponce. También me explicó que no tenía el manuscrito original de Ponce, pero que trataría de recuperarlo para que yo lo viese. Un par de meses después, cuando volví a visitarlo, ya tenía el manuscrito de Ponce y me

La presentación del tema está claramente delimitada por diversos elementos musicales, tales como la armonía o la melodía. Además, el tema sigue en general al canto sacro de Pascua. La parte más idéntica es la siguiente:

To Antonio Brambila

Variations on a Theme of Cabezón

Edited and fingered by M. Alcázar A B Manuel M. Ponce

In Resurrectione Domini. 187?

IN RESURRECTIONE DOMINI.

Al-le- lú- ia, Al-le- lú- ia, Al-le- lú- ia.

Chorus repetit : Allelúia.

I. O ff- li- i et ff- li- ae, Rex cae- lé- stis, Rex gló- ri-

ae, Mór- te sur- ré- xit hó- di- e, Al-le- lú- ia.

"O Filii et filiae". Liber Usualis de 1953 por DESCLÉE & CO., Tournai (Belgium), disponible en la biblioteca "Cuicamatini" de la Facultad de Música de la UNAM

Tanto la parte A como la B en las Variaciones son melódicamente idénticas, no así armónicamente. Este tratamiento por parte de Ponce será muy importante, pues en el resto de la obra se respetará un plan armónico que le dará variedad a la repetición del tema. Estos acordes serán los puntos de apoyo para todas las variaciones y la fughetta

lo obsequió, junto con el de los 6 *Preludios fáciles*. Aquí he publicado el manuscrito original de estas variaciones, que viene a ser el reflejo de la concepción primigenia de Ponce, mas no escrito sobre un tema de Cabezón, sino sobre *Filii et Filiae*". (Alcázar 2000, 298)

final. La primera presentación del tema (A) tendrá su centro tonal en *La menor*, mientras que la segunda, sin dejar la tonalidad mencionada, utilizará dos de los grados mayores (VI y III, respectivamente). Es decir:

A						
i	ii° ₂	i	VI	ii°	[[i° ₄] ó V (con apoyaturas)]	i
B						
VI	III	VI	ii° ₇	i ₆	V	i

Por último, la textura coral u homofónica del tema nos lleva a decir que existen algunos datos que nos permiten visualizar en esta obra una familiaridad con el órgano. En efecto, Miguel Alcázar señala que:

“Al relatarle a Ponce, la imborrable impresión recibida en Roma por la audición de unas diferencias para órgano de Cabezón, el padre Brambila le sugirió la creación –sobre el mismo tema proporcionado por él mismo- de una obra similar para guitarra. Ponce accedió gustoso a esta petición y armonizó el tema componiéndole seis variaciones y una fughetta”. (Alcázar, Tecla Editions 1982, *Introducción a la partitura*)

Continuando con la primera variación, ésta se desarrolla de forma muy orgánica “comentando” el tema principal. El compás cambia de 3/4 a 4/4; existe la correspondencia tonal que mencionábamos, es decir, se respetan los acordes empleados en el tema; melódicamente pareciera perderse el tema por el continuo movimiento en dieciseisavos, pero en realidad no está ausente del todo, estaría presente de forma implícita:

Var. I

a c d e c d c h a a

c d e c d c h a a

a h g# e a a h c a

c d e c d c h a

Análisis sobre el tema implícito en la Variación no. 1. Las letras en minúscula (sistema de notación alemana; véase el motivo B-A-C-H, donde B= Si bemol, y H= Si natural)¹² representan las notas del tema.

La segunda variación se caracteriza por el motivo rítmico del bajo. Este motivo será parte del material utilizado en la variación VI y la fughetta.

Var. II

Var. VI Allegretto

Fughetta

¹² “En la nomenclatura alemana la B equivale a Si bemol, y la H a Si natural; junto a A (La) y C (Do), se completa el apellido Bach. Esta sucesión de notas -Si bemol, La, Do, Si natural- la utilizaron como rememoración los más diversos maestros, desde Beethoven, Schumann y Liszt hasta Borodin, Brahms, Gade, Reger, Schönberg, Poulenc, Piston, Henze, Pärt, Penderecki, Schenker y Schnittke, entre otros.” (Andrés 2005, 101-102)

Enseguida, la variación 3, trae un primer señalamiento agógico: Moderato. Su textura es claramente coral. También, al igual que la variación anterior, se respetan los acordes de los grados establecidos en el tema inicial. La particularidad de esta variación es que el tema se encuentra en la voz intermedia, procedimiento único en toda la obra. He aquí una ilustración que muestra lo dicho:



El cambio evidente tanto en lo visual (partitura) como en lo auditivo, es el cambio de tonalidad, el homónimo mayor (*La mayor*) le otorgará a la variación 4 un carácter y color o timbre distintos. Su textura es casi totalmente homofónica, como un coral religioso a la manera de los compositores renacentistas (Tallis, Byrd, Tomás Luis de Victoria, Palestrina, etc...).

Estructuralmente se encontraría en la mitad de la obra, lo que nos habla de un punto importante dentro del todo. Probablemente es un “clímax sosegado”, un momento de tranquilidad dentro de lo que sucedió y lo que está por venir. La indicación agógica *Più lento* nos coloca en ese ambiente. De hecho, toda la obra, pero específicamente esta variación sería el momento más claro de tranquilidad propio de las circunstancias (entre las que se encuentra la implacable enfermedad) de los años últimos de vida del maestro Ponce, pues, como dice Miranda:

A pesar de sus achaques, la afabilidad que caracterizó al compositor durante toda su vida no lo abandonó. Por el contrario, tal parece que la personalidad de Ponce se afanó durante este periodo en acentuar cierta sencillez tanto en su vida como en su obra. Las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* para guitarra –la última de sus obras– así nos lo revelan. Se trata de una composición llena de serenidad, de un retorno a lo nítido, a los elementos básicos de la música. (Miranda 1998, 90)

El tema está casi intacto (partes A y B del tema inicial, en *La menor*) en cuanto a su ritmo y dibujo melódico. Asimismo, los grados utilizados son los mismos dentro de la nueva tonalidad mayor; obviamente los acordes mayores (III y VI) de *La menor*, acá son menores (iii= *C#m* y vi= *F#m*). En el siguiente ejemplo se comparan los acordes mencionados y, además, se traza una línea sobre cada uno de los temas para que ambos también puedan compararse.

To Antonio Brambila

Variations on a Theme of Cabezón

Edited and fingered by M. Alcázar

Manuel M. Ponce

La Variación 5 es un retorno a la tonalidad de *La menor*, el tema está en el bajo y es idéntico al tema de la obra. Éste llega hasta el tercer compás del segundo sistema, ya que a partir de aquí puede seguirse el devenir del mismo pero no está explícitamente escrito. Nuevamente, se sigue el mismo planteamiento armónico que se ha utilizado en las variaciones anteriores. Finalmente, respecto a la agógica regresemos al ya empleado Moderato. La observación que hacemos con la estrella de color azul quiere decir que, en rigor, faltaría una pequeña parte del tema, pero, en realidad, el maestro Ponce trabajó con gran dominio el arte de la variación, pues esta parte está comprimida pero nunca deja de estar presente la base melódica, armónica e incluso rítmica del tema a pesar de que éste pueda resultarnos casi inaudible.

La última de las variaciones (considerando seis), es un *Allegretto* en *La menor* también. El motivo rítmico presentado en la segunda variación aquí le otorga un carácter vivaz, rítmico y algo de virtuosismo. El tema está claro en aquellas divisiones que hicimos desde el inicio (*A* y *B*): aquí serían los dos primeros sistemas más los tres primeros compases del tercero (líneas naranjas). A partir de aquí y hasta el final el tema no está explícitamente escrito, más bien, utilizando el motivo mencionado, Ponce realiza un diálogo entre la voz superior e inferior, pasando por los acordes que sostienen el tema. Finalmente, a manera de Codetta, se concluye con una textura más acordal, más densa, que las líneas horizontales anteriores (textura monofónica).

Var. VI Allegretto

Motivo ya empleado

CODETTA

Por último, la fughetta, al igual que aquella gran Fuga de las *Variaciones sobre la Folia de España*, viene a concluir magistralmente toda la obra. Está escrita en *La menor*, aunque finalizando en “acorde de picardía” con un *La mayor*. Es una fughetta a dos voces. El tema inicia en el bajo y se va presentando en diferentes registros dentro de las dos voces. Los grados utilizados para armonizar el tema aquí también son respetados. En la parte media se elabora una sección de desarrollo con el material ya empleado en la variación 2 y 6: el motivo rítmico de dos dieciseisavos más un octavo. El momento más climático de la obra es el mismo tema en acordes en modo de *La frigio* en un registro agudo. Por último, como parte de la Coda, un pasaje cromático descendente concluirá esta fughetta. Detallamos lo dicho mediante la siguiente tabla:

				Respuesta en <i>Mi</i> (tema a la 5ª)
TEMA en <i>La</i> (bajo)				Contrasujeto 1
justa superior del tema en <i>La</i>)	Episodio 1			
Tema en <i>La</i> (en voz superior)		Episodio 2		
		Tema en <i>Re</i>	Prolongación	
del tema			Tema en <i>F</i> (voz superior,	
pero audible en registro medio.)	Sección media del			
motivo rítmico empleado desde la variación 2 y 6		Tema en <i>Do</i>		
Preparación de la "Coda"		Coda. Tema en acordes en modo		
Nota pedal <i>La</i>				
<i>La frigio</i>	Ascenso hacia el pasaje cromático	Descenso cromático (desde el <i>La</i> en registro agudo		
		Continuación de pedal en <i>La</i> .		
hasta el <i>La</i> grave)		"Cola" o parte final del Tema en acordes.		Acorde <i>La</i> Mayor (3ª picardía) FINAL.

Sugerencias de interpretación

Dado que la forma es *Tema y variaciones*, conviene, en primer lugar, ubicar el tema y sus posteriores presentaciones con la finalidad de tomar decisiones en cuestión de interpretación. Además de resaltar dicho tema en cada una de las variaciones, conviene tener un fraseo adecuado de acuerdo al contexto y características propias de las variaciones. De esta manera, la presentación del tema, las variaciones y la fughetta tendrán una lógica que propiciará su íntima relación.

En este sentido, la armonía y la melodía tendrán gran importancia; ellas casi delinean un fraseo que obedece a tensiones y distensiones armónicas, acordes enlazados a la manera coral (variaciones 3 y 4), clímax melódicos, puntos de apoyo-reposo, entre otros.

Algunas de las más representativas dificultades de esta obra son la variación 3 (el tema está en la voz intermedia de los acordes, lo cual nos exige un trabajo en mano derecha para poder timbrar adecuadamente los acordes); y las figuras rápidas en los acordes de la variación número 2 (hago aquí presente la sugerencia de digitación en mano derecha del maestro Juan Carlos Laguna):

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3) and articulation marks (crosses) above the notes. The second staff contains a chordal accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (crosses) below the notes. There are also some blue markings and accents (p) on the second staff. Above the first staff, there are lyrics in blue: "m m a m i i" and "a m a m m l i i p p".

Los señalamientos de cruz pretenden darle fluidez a estos pasajes. Si se omiten dichas notas el ritmo marcado será más fluido y el resultado será más claro.

Finalmente, si se quiere un plan de articulación en la fughetta que nos permita diferenciar el tema de las voces, caracterizar de alguna manera los episodios o algún motivo recurrente (como sucede en general en la obra), entonces esa será la dificultad técnica y musical de la fughetta.

VÍA CRUCIS

“Y acabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos
y muerto se ha quedado asido dellos,
el pecho del amor muy lastimado.”

El Pastorcico
San Juan de la Cruz

Datos biográficos

Wim Henderickx es un compositor belga nacido en 1962. Estudió composición y percusión en el “Royal Conservatoire of Antwerp” y sonología en el IRCAM (“the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music”) en París y en el Conservatorio de Música de La Haya.

Una importante fuente de inspiración y argumento de su obra es la filosofía y espiritualidad de Oriente. Su obra *Tantric Cycle*, tiene en el pensamiento Oriental su fuente de inspiración. Ésta integra siete composiciones: I. *The seven chakras* (2004), II. *Maya's Dream* (2005), III. *Nada Brahma* (2005), IV. *Void (Sunyata)* (2007), V. *Disappearing in light* (2008), VI. *Tejas (What does the sound of the universe look like?)* (2009), VII. *Mudra* (2010). (Henderickx, Wim Henderickx s.f.) Además de la obra mencionada, en diversas composiciones podemos apreciar elementos religioso-místicos, por ejemplo, en *Revelations* (basada en las visiones de la poetisa y mística medieval Hadewijch de Amberes), o en *Blossomings, 3 prayers for a better world*, obra en la que:

Wim Henderickx quiso dar un paso más lejos en esta obra y tomó textos de tres culturas y religiones diferentes como una fuente de inspiración. El primer texto fue escrito por Jigme Lingpa, un Budista Tibetano del siglo XVIII. El segundo es un texto de Hildegarda de Bingen, una líder monástica medieval de Alemania, mística, autora [escritora] y compositora, representante del Catolicismo Romano del siglo XII, y el tercer es de Rumi, un poeta Persa y místico Sufí quien representa al Islam del siglo XIII. La música en esta obra fue también inspirada por estas diferentes épocas y culturas. En *Blossomings (3 Oraciones por un Mundo mejor)*, Henderickx quiso enfatizar la reconciliación y la belleza de las culturas diferentes.¹³ (Wim Henderickx s.f.)

¹³ “Wim Henderickx wanted to go one step further in this work and took texts from three different cultures and religions as a source of inspiration. The first text was written by Jigme Lingpa, an 18th century Tibetan Buddhist. The second is a text by Hildegard of Bingen, a medieval German monastic leader, mystic, author and composer, representing 12th century Roman Catholicism and the third is by Rumi, a Persian poet and Sufi mystic who represents 13th century Islam. The music in this work was also inspired by these different eras and cultures. In *Blossomings (3 Prayers for a better World)*, Henderickx wanted to emphasize reconciliation and the beauty of different cultures Traducción de AJRJ.

Dos obras para guitarra también han sido permeadas de este interés filosófico y espiritual: de manera implícita la obra titulada *In deep silence I*, y de forma muy explícita la *Saeta* que forma parte de nuestro programa de concierto.

Actualmente, Henderickx se desempeña como profesor de composición en el Conservatorio de Música de Amberes y también de Ámsterdam.

Análisis musical y consideraciones teológicas

Saeta fue compuesta en 2004, comisionada por el Het Lemmensinstituut en su aniversario número 125 y dedicada al sacerdote Paul Schollaert. (Wim Henderickx s.f.) Los siete movimientos inspirados en la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo que conforman la totalidad de la obra están ordenados de manera cronológica según los relatos bíblicos pasionarios:

1. Cristo condenado a muerte
2. El camino de la Cruz de Jesús
3. Lamentación de María
4. La crucifixión de Jesús
5. Su muerte en la Cruz
6. La resurrección de Jesús
7. Meditación

El procedimiento en el orden de nuestra redacción para esta sección de análisis será como sigue: antes de considerar la relación *música-texto* y aportar algunos datos que nos permitan comprender dicho vínculo, se expondrán algunos apuntes acerca de la estructura, forma, textura y lógica matemática, entre otros aspectos de la obra. Para tener un estudio más integral, la guía del propio compositor como fuente de primera mano será invaluable (afortunadamente, logramos mantener comunicación con el compositor vía correo electrónico y, además, realizar una sesión en “Skype” donde obtuvimos información más que relevante).

Del título

La edición proporcionada en la propia página web del compositor nos ofrece información del título de la obra (que en realidad es la definición que *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* hace del término¹⁴): “Una Saeta es un género de canción devocional, una de las categorías andaluzas del “Cante Hondo” (canción/canto profundo). La Saeta ha estado asociada por mucho tiempo con la Semana Santa en Sevilla: se canta a lo largo de la extensa ruta de la Procesión de noche por las calles en

¹⁴ Véase: Israel J. Katz, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 380-381.

una atmósfera de fervor y vitalidad, entremezclados con profunda reverencia y alegría.”¹⁵ (Henderickx s.f.)

El maestro Manuel de Falla en “El cante jondo, sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo” menciona al respecto de “cante jondo” que:

“Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *seguiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinets y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos.” (Falla 1972, 142)

¹⁵ “A *Saeta* is a devotional song genre, one of the Andalusian categories of “Cante Hondo” (deep song). The *saeta* has long been associated with the Holy Week in Seville: it is sung along the extended route of the all-night Street procession in an atmosphere of fervour and vitality, intermixed with deep reverence and joy.” Traducción de AJRJ.

I. Cristo condenado a muerte (*Feroce*)

Estructuralmente muy claro, Henderickx construye este primer movimiento en tres partes: A-B-A', donde A' está conformada por un *ritornello* a A más una *coda* final. Un elemento que distingue claramente a las secciones A y A' de B es la textura, en aquellas es totalmente acordal, y en la otra es totalmente lineal horizontal o monofónica.¹⁶

Con un total de 213 acordes, existe una lógica matemática en la distribución de esos acordes en frases bien delimitadas. Una lógica numérica subyace no solo a estas secciones sino a otras partes de los restantes movimientos como el II, III y el VI. Dicho “motivo numérico” está conformado por los números 3-5-7. A pesar de que en este primer movimiento existe otro patrón importante en las secciones A y A' (a saber: 4-3-5), aquel será el predominante también en otros movimientos, como hemos dicho. Clarifiquemos lo dicho hasta ahora:

To Paul Schollaert
SAETA
For Guitar
Wim Henderickx
(2004)

I Feroce

PARTE A

4 ♩ = 120
ff rasguado

3 (sempre rasguado)

5

5

7

3

Barra de separación entre frases.

En la ilustración anterior se puede observar que existe una barra de separación, dichas barras dividirán cada frase de acordes en todo el movimiento. El color azul nos muestra el primer patrón (4-3-5) y el color rojo el patrón predominante en toda la obra (3-5-7). El primer patrón está musicalmente medido con la figura de *octavo*, y el segundo con *dieciseisavo con puntillo*; de esta manera estarán medidas las partes A y A'.

¹⁶ Preferimos emplear este término en lugar de “textura melódica” ya que no estamos en los parámetros de la armonía tradicional.

El orden matemático continúa de esta forma: en cada inicio de frase (de un total de cuatro en la sección A; y delimitadas por la barra de separación) el patrón 4-3-5 se alternará en sus dígitos, y el patrón 3-5-7 quedará siempre inmóvil; además se agregará un compás de acordes con la nueva medida de *dieciseisavo* con el patrón 3-5-7 como modelo. He aquí la estructura numérica de la parte primera:

PARTE A			
Frase 1 (compases 1-6)	Frase 2 (compases 7-13)	Frase 3 (compases 14-20)	Frase 4 (compases 21-27)
Patrón 4-3-5 en ♪	3-5-4 en ♪ (patrón 4-3-5 alternado en sus dígitos)	5-4-3 en ♪	4-3-5 en ♪ (retorno al primero)
Patrón 3-5-7 en ♪.			
	3 acordes en ♪ (compás 13)	5 acordes en ♪ (compás 20)	7 acordes en ♪ (compás 27)
SECUENCIAS DE NÚMEROS POR FRASE (COLOREADO EL PATRÓN 3-5-7)			
4-3-3-5-5-7	3-3-5-5-4-7-3	5-3-4-5-3-7-5	4-3-3-5-5-7-7

Presentamos la partitura para que puedan observarse dichas relaciones:

SAETA
for guitar

Wim Henderickx

I Feroce

Las indicaciones de carácter en cada uno de los movimientos son importantes sugerencias para una adecuada interpretación, un estado emocional que el compositor decidió subrayar del respectivo texto bíblico y hasta la búsqueda de una u otra digitación. Partiendo de las narraciones bíblicas, San Juan escribe que:

Desde entonces Pilato trataba de librarle. Pero los judíos gritaron: <<Si sueltas a éste, no eres amigo del César; todo el que se hace rey se enfrenta al César. >> Al oír Pilato estas palabras, hizo salir a Jesús y se sentó en el tribunal, en el lugar llamado Enlosado, en hebreo Gabbatá. Era el día de la Preparación de la Pascua¹⁷, hacia el mediodía. Dice Pilato a los judíos: <<Aquí tienen a su rey.>> Ellos gritaron: <<¡Fuera, fuera! ¡Crucifícale!>> Les dice Pilato: << ¿A su rey voy a crucificar?>> Replicaron los sumos sacerdotes: <<No tenemos más rey que el César. >> Entonces se lo entregó para que fuera crucificado. (Jn 19, 12-16)

Son varias las indicaciones ya marcadas desde el primer compás pero que engloban todo este primer movimiento. Las dinámicas *ff*; acentos en todos y cada uno de los acordes (un total de 213 acordes: elemento dinámico que, de la mano de otros recursos musicales, se alcanza un estado emocional iracundo, caótico, violento y exhaustivo); reguladores dinámicos que nunca se dirigen de mayor a menor intensidad, al contrario, absolutamente todos señalan un incremento de intensidad sonora; la agógica: el tempo marcado es el rápido *corchea igual a 120*; las instrumentales-guitarrísticas: el empleo de las seis cuerdas de la guitarra en los 213 acordes ya mencionados para lograr la mayor sonoridad posible; el *rasgueado* como recurso que proporciona mayor sonoridad y “ferocidad” según el carácter de este primer movimiento.

De las distintas emociones, sean de Cristo o de algún personaje o personajes en específico que se pueden extraer del texto bíblico, Henderickx subrayó ese ambiente bastante tenso, hostil y caótico del que nos habla también el texto del Evangelio de Lucas (el subrayado es nuestro):

Por tercera vez les dijo [Pilato a los judíos]: <<Pero ¿qué mal ha hecho éste? No encuentro en él ningún delito que merezca la muerte; así que le daré un escarmiento y le soltaré. >> Pero ellos insistían pidiendo a grandes voces que fuera crucificado y arreciaban en sus gritos. (Lc 23, 22-23)

II. El camino de la Cruz de Jesús (*Lamentoso*)

Antes de continuar, merece la pena comentar la gran importancia del “motivo desplegado” o “motivo ampliado” o “motivo desarrollado” presente en toda la obra.

¹⁷ Nota al pie de página de la edición de la Biblia empleada: “Juan subraya el carácter *pascual* de la Pasión, **13** 1 +; ver Mt **26** 17 +.”

Dicho motivo es la célula de la cual se llegan a construir frases y secciones completas. En este segundo movimiento también está muy presente.

La forma es A-B-A-C-A'. Casi ritornelo, la parte A funcionará como introducción, “puente” o sección media y como coda. La parte B sigue la siguiente lógica numérica (los números expresan la cantidad de duetos de notas): 3-5-3-7-3-5-7-3-5 (como se puede ver, el motivo 3-5-7 también está presente). La sección C está pensada en modo locrio, concretamente, *Mi locrio*. Texturalmente monódico, a la manera de los cantos gregorianos, estamos de acuerdo con la visión de Suárez-Pajares: “la infinitud cansina y desmayada del camino al Calvario apenas aliviada por el consuelo orante de un canto llano”. (Suárez-Pajares s.f.) Finalmente la sección C es la Coda que finaliza reposadamente el movimiento.

Respecto a la indicación “Lamentoso”, esta nos remite claramente a la trágica trayectoria de Jesús al lugar de su muerte. San Marcos escribe lo siguiente: “Y obligaron a uno que pasaba, a Simón de Cirene, que volvía del campo, el padre de Alejandro y de Rufo¹⁸, a que llevara su cruz. Le conducen al lugar del Gólgota, que quiere decir: Calvario.” (Mc 15, 21-22)

II Lamentoso

The musical score for 'II Lamentoso' consists of three staves. The first staff is labeled 'sul tasto' and 'L.V.' (Lento Vivace), starting with a piano 'p' dynamic. It features a melodic line with slurs and a fermata at the end. The second staff continues the melodic line with a fermata. The third staff is labeled 'ord.' (ordinario) and 'mf rubato', showing a chordal accompaniment with a mezzo-forte 'mf' dynamic and a rubato tempo marking.

III. Lamentación de María (*Doloroso*)

Tres secciones claramente definidas conforman este tercer movimiento: el compositor nos comentó que la parte A es un “cante jondo”, enseguida viene una sección de acordes arpegiados como parte B y, finalmente, una Coda en acordes tocados de

¹⁸ Nota al pie de página de la edición de la Biblia empleada: “Ver Rm 16 13”.

manera simultánea como parte C. Las texturas también son diferentes, para A corresponde la monofónica, en B y C la armónica. Aquel motivo (3-5-7) también está empleado aquí, sobre todo en la Coda. Exponemos la partitura de la sección A para ofrecer más detalles:

The image displays a musical score for a section titled "III Doloroso". It begins with an "Introducción (sección A)" marked with a dynamic of *mf*. The score is divided into five phrases, each with a specific rhythmic pattern of 3, 5, and 7 notes. The first phrase is marked "1ª frase" and includes the instruction "Cante jondo" and "Motivo desplegado" with "3 notas (patrón 3-5-7)". The subsequent phrases are labeled "2ª frase", "3ª frase", "4ª frase", and "5ª frase (Patrón 3-5-7)". The score uses a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are grouped into measures, and the overall structure is annotated with a "7 (patrón 3-5-7)" bracket. The score concludes with a "Coda" section.

El dolor de la madre de Cristo ha sido especialmente considerado por los artistas, teólogos y de modo particular por la sensibilidad popular. Este dolor de la Virgen María es más que evidente en los relatos de la Pasión, sin embargo, hay antecedentes

bíblicos que hablan ya de estos padecimientos maternales, por ejemplo, las palabras de Simeón:

Simeón los bendijo [a José, María y Jesús] y dijo a María, su madre: <<Éste [Jesús] está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, y como signo de contradicción -¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!- a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones>>. (Lc 2, 34-35)

No obstante, consideramos que, en dos momentos específicos, el dolor Mariano propio de la Pasión lo narra San Juan cuando primeramente escribe que:

Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena. Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: <<Mujer, ahí tienes a tu hijo. >> Luego dice al discípulo: <<Ahí tienes a tu madre. >> Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa. (Jn 19, 25-27)

Y posteriormente, cuando Jesús ya estaba muerto (con clara relación a las palabras de Simeón):

Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del primero y del otro crucificado con él. Pero al llegar a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua. (Jn 19, 32-34)

Musicalmente se pueden encontrar aspectos determinantes del sufrimiento de María en la obra de Henderickx. En la primera sección (parte A) la introducción casi "lúgubre" prepara el canto sufriente indicado con *molto rubato*, *gliss*, y un señalamiento de digitación muy importante: el empleo de una sola cuerda (la tercera y posteriormente la cuarta) a fin de darle un color homogéneo al canto dado. Las melodías emplean muy frecuentemente el intervalo de segunda menor (tradicionalmente asociado a la tristeza y angustia). En la parte B varios aspectos musicales cambian: la dinámica (en *p*), el carácter (*amabile*), el color (*dolce*), la textura (armónica en forma de arpeggios), y la armonía, que definitivamente nos habla de una cuestión diferente pero no desvinculada del *doloroso* anterior, quizás expresando una calma momentánea entre el constante y profundo sufrimiento, calma que permanecerá hasta el final de este movimiento con la conclusiva parte C.

Parte A

III Doloroso

Parte B

Parte C

Resulta muy esclarecedor un acercamiento a aquella “Saeta en forma de salve a la Virgen de la Esperanza” (1931) musicalmente hecha por el maestro Joaquín Turina (1882-1949) y poéticamente surgida del puño de Serafín Álvarez Quintero (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944),¹⁹ ya que los señalamientos realizados por el compositor español describen el mensaje religioso de manera similar a la obra de Henderickx, a saber: “con emoción suave”, “dolcísimo”, “delicadísimo”, “con sentimiento popular”, “con entusiasmo”, además, aquellas que resultan muy significativas en el contexto cultural de la Semana Santa en España y que también

¹⁹Véase:

http://digital.march.es/turina/es/islandora/solr/search/*%3A*?f%5B0%5D=mods_rname_associated_personal_mmk%3A%22Alvarez%20Quintero%2C%20Serafin%2C%201871-1938%22 Fecha de consulta: 22 de mayo de 2017.

evocan un determinado sonido distinto al piano (según la partitura para piano y voz): “como trompetas lejanas”, “marcando las notas de la guitarra”.²⁰



Mostramos enseguida el bello texto de esta *Saeta*:

*¡Dios te salve, Macarena,
 madre de los sevillanos, paz y vida!
 ¡La que alivia toda pena,
 la que cura con sus manos toda herida!
 ¡Dios te salve, luz del cielo,
 siempre estrella y siempre aurora de bonanza!
 ¡La que ampara todo anhelo;
 la divina sembradora de esperanza, de esperanza.
 ¡Dios te salve, María madre de gracia llena;
 alma de Andalucía, sol de la Macarena!*²¹

²⁰ La relevancia de estas indicaciones instrumentales de *evocación* o *imitación de las trompetas y la guitarra desde un piano* radica en que, en el caso de la guitarra, es un instrumento íntimamente ligado al *cante jondo*. En el mismo escrito sobre *cante jondo* que se citó con anterioridad el maestro Falla dice que: “No daremos por terminadas estas notas sin especificar aunque sólo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos. [Refiriéndose a las influencias de la música popular andaluza o *cante jondo* en la música moderna europea de su tiempo; específicamente en Rusia con Glinka y en Francia con Debussy y Ravel]. El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico. (...) Y es que el *toque jondo* [toque que produce efectos armónicos o acordes] no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo XV fueron probablemente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. (...) Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros”. (Falla 1972, 153-155)

²¹ Texto obtenido de la misma partitura. Las pocas faltas de ortografía que pueden advertirse se respetaron al momento de transcribir.

IV. La crucifixión de Jesús (*Angoscioso*)

La angustia (*angoscioso*) es una vivencia emocional de Jesucristo muy propia de su Pasión. Este estado emocional ya había sido experimentado en grado sumo en *Getsemaní* (episodio que será comentado en este trabajo con la obra de Vicente Asencio), lugar en donde “(...) comenzó a sentir pavor y angustia” (Mt 14, 33) o en palabras del propio Jesucristo: “(...) Mi alma está triste hasta el punto de morir; quedaos aquí y velad.” (Mt 14, 34) Incluso anteriormente a estos hechos, pasajes bíblicos nos hablan de la angustia y sufrimiento como elementos del transcurso mortal de Jesús, por ejemplo: “Desde entonces comenzó Jesús a manifestar a sus discípulos que él debía ir a Jerusalén y sufrir mucho de parte de los ancianos, los sumos sacerdotes y los escribas, y ser matado y resucitar al tercer día.” (Mt 16, 21)

En este cuarto movimiento, Henderickx refleja de manera evidente lo anteriormente dicho. Acompañadas de *f* y *acentos* como dinámica, el compositor se vale de las posibilidades de percusión de la guitarra indicando la ejecución de golpes sobre el cuerpo de la guitarra²² imitando claramente la manera de proceder de los encargados de concluir el trabajo de una crucifixión. Enseguida se presentan en *ff* y *rasgueando* acordes contruidos a base de intervalos de cuartas. La estructura una vez más es muy evidente, ésta se divide en 3 partes (A, B, C), y cada una de ellas tiene características propias y diferenciadas entre sí. En cada una de estas secciones está presente el llamado “motivo desplegado”, ya se presente en forma de acorde, ya en línea melódica. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo Wim Henderickx expone musicalmente y casi narrativamente el acto de clavar las manos y los pies de Jesús en la cruz. He aquí la parte A de este cuarto movimiento:

IV Angoscioso

The image displays three systems of musical notation for guitar. The first system shows a percussive effect instruction: "(percussive effect, on the body of the instrument) a m i p" with a forte (*f*) dynamic. The second system features a chord marked "VII" with the instruction "(sempre arpeggiando)". The third system shows a sequence of chords marked "VII", "VIII", "V", and "VI", all with the instruction "(sempre arpeggiando)".

²² Su indicación textual es la siguiente: “percussive effect; on the body of the instrument”. Es decir, “efecto percusivo; sobre el cuerpo del instrumento”. Traducción AJRJ.

El hecho de que el compositor haya presentado tres ocasiones el efecto percusivo imitativo del acto de crucificar creemos no es detalle azaroso o de nulo significado. En efecto, Javier Suárez-Pajares, profesor titular de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid, tras haber escuchado la obra en la magistral versión de la maestra Raphaella Smits, pone sobre la mesa no meramente el aspecto cuantitativo de este pasaje musical sino, sobre todo, cuál es la gravedad del tema y, así lo creemos, cuál sería el papel del intérprete: literalmente, *crucificar a Jesús de Nazaret*:

(...) Una música tensa y piadosa en la que se siente la desesperación obstinada de la condena, "Christ condemned to death"; la infinitud cansina y desmayada del camino al Calvario apenas aliviada por el consuelo orante de un canto llano; la desnudez desgarrada pero pacífica de la lamentación de la Virgen; se cuentan los tres clavos de Cristo en la Cruz en el movimiento de expresión más andaluza, "The crucifixion of Jesus"; (...) (Suárez-Pajares s.f.)

En la parte C el compositor echa mano del llamado *pizzicato alla Bártok* pero ejecutado en dos cuerdas. Indicados con acentos cada par de notas y con un resultado sonoro en *f* o *ff* por la ejecución del *bartok pizz.*, los intervalos, al igual que el *Doloroso* de la *Lamentación de María*, tienen la tensa y disonante distancia de 2ª menor, concluyendo de manera violenta, sufriente y profundamente angustiada, la crucifixión de Jesús: "Tomaron, pues, a Jesús, y él cargando con su cruz, salió hacia el lugar llamado Calvario, que en hebreo se llama Gólgota, y allí le crucificaron y con él a otros dos, uno a cada lado, y Jesús en medio. (Jn 19, 16-18)

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff begins with a complex chord structure, marked with a forte dynamic (*ff*) and the instruction '(sempre arpeggiando)'. The second staff features a melodic line with accents and is labeled '(bartok pizz.)'. The third staff continues the melodic progression, maintaining the rhythmic and dynamic characteristics of the previous staves.

V. Su muerte en la Cruz (*Furioso*)

Las indicaciones de carácter que Henderickx coloca a cada uno de los movimientos de su *Saeta* los permean en su totalidad de manera considerable, no obstante, con estas indicaciones decide *subrayar* un aspecto emocional, histórico o una visión filosófica que se observa de manera particular en este quinto movimiento.

Antes de la clase vía “Skype” con Wim Henderickx, creíamos que este movimiento no podía referirse a los sentimientos de Jesús en la cruz, pues su muerte no es un grito suyo de ira o rebeldía sino una actitud de aceptación, si bien acompañada de una fuerte experiencia de dolor; más bien podría aludir a las manifestaciones catastróficas de la naturaleza que narran los textos bíblicos, es decir, el *Furioso* nos deja ver la interpretación Henderickxiana del pasaje bíblico de la muerte de Cristo y, más en concreto, el momento de las catástrofes naturales seguidas a su deceso (el subrayado es nuestro):

Desde la hora sexta hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona. (...) Y enseguida uno de ellos fue corriendo a tomar una esponja, la empapó en vinagre y, sujetándola a una caña, le ofrecía de beber. Pero los otros dijeron: <<Deja, vamos a ver si viene Elías a salvarle.>> Pero Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló el espíritu. En esto, el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron. (...) Por su parte, el centurión y los que con él estaban guardando a Jesús, al ver el terremoto y lo que pasaba, se llenaron de miedo y dijeron: <<Verdaderamente éste era hijo de Dios.>> (Mt 27, 45, 48-51, 54)

Creíamos que dicha visión Henderickxiana sobre los acontecimientos pasionarios de manera alguna descartaba otros elementos religioso-emocionales propios del momento en el cual Jesús está clavado en la cruz (véanse las características afectivas básicas de las llamadas “7 palabras” donde encontramos afectos incluso contrarios a la *furia*: “Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen”, “Tengo sed”, “Mujer, ahí tienes a tu hijo”...) Sin embargo, conjeturábamos: el *furioso* de la *Saeta* de Henderickx no está desubicado si consideramos un dato importante:

“...conviene decir que las narraciones de la pasión son relatos históricos, pero teologizados, *Teologúmenos*, les llaman los especialistas. Esto quiere decir que narran hechos que efectivamente sucedieron, pero incorporan datos que ofrecen una perspectiva teológica sobre el suceso. Por ejemplo, en los relatos babilónicos y de otras culturas contemporáneas a la de Jesús, los dioses morían en oscuridad y tormenta; por eso, los evangelistas presentan así la muerte de Jesús: en la oscuridad y en medio de temblores de tierra. (...)” (Fernández Dávalos SJ 2011)

Lo anterior viene al caso porque, según su propia visión, la intención primordial del compositor es plasmar el *drama* que supone la muerte de Cristo: “*I think for me it is*

the drama of mankind, it is the drama of the people."²³ (Henderickx; grabación de la sesión en "Skype")

Lo concibe como una *desesperación*, como un drama de la gente, de nosotros. Por eso su constante tensión y pujanza en todo el movimiento. Es la parte climática de toda la obra, especialmente los trece acordes finales, que están escritos de mayor a menor en cuestión de velocidad y, en cuanto a carácter, va de la furia o la desesperación a la extenuación extrema.

Es muy evidente el inicio y término de las frases que conforman este movimiento, no solo por lo marcado por las barras de división, sino que cada frase tiene características propias. Entre el material que encontramos se pueden visualizar escalas, acordes, arpeggios, "trémolo" de cuerdas, rasgueos, en una constante combinación de texturas verticales (acordes) y horizontales (melódicas).

Las dinámicas musicales alcanzan un alto grado de fuerza e intensidad. Un *triple forte (fff)* nos habla del clímax dinámico de toda la obra, pues será en este quinto movimiento la primera vez que se marque tal indicación. Agógicamente dos momentos marcados como *accelerando* y posteriormente *molto rallentando* provocan ansiedad en lo primero y un "estado de muerte" por medio de la extenuación en lo segundo. El *tempo* marcado es el rápido y "feroce" *negra igual a 104*. El compositor se vale de las máximas posibilidades guitarrísticas en cuanto a la intensidad de sonido: rasgueos de seis cuerdas, escalas,²⁴ acentos en cada nota de las escalas, el timbre *sul ponticello* (lugar donde las cuerdas son más tensas y permiten mayor intensidad sonora), percusión en la guitarra ("on the body of the instrument" y "tambora: with the palm of the hand"²⁵) y el ya empleado *bartok pizz.*

²³ "Yo creo que, para mí, es el drama de la humanidad, es el drama de la gente". Traducción AJRJ.

²⁴ Si se ejecutan *apoyadas* la fuerza e intensidad sonora es mayor que *tirando*.

²⁵ "con la palma de la mano". Traducción AJRJ.

V Furioso

Musical score for 'V Furioso'. It consists of four staves of music. The first staff starts with a tempo marking of $\text{♩} = 104$ and a dynamic marking of *mf*. The second staff includes markings for *11*, *1 sul pont.*, and *7 ord.*. The third staff includes markings for *11*, *7*, and *11*. The fourth staff includes markings for *2 sul pont.*, *7 ord. (rasguado)*, and *11*. The piece concludes with a dynamic marking of *f*.

Musical score for 'V Furioso', continuing from the previous page. It consists of four staves. The first staff is marked *accel.*. The second staff has a dynamic marking of *ff*. The third staff includes markings for *(p)*, *(c)*, and *(gliss.)*. The fourth staff is marked *molto rall.* and *fff (sempre rasguado)*. The piece concludes with a marking of *(lunga)*.

VI. La resurrección de Jesús (*Pieno di Speranza*)

El motivo 3-5-7 se presenta aquí de una forma muy clara. Este movimiento se divide en dos partes (*A* y *B*), en la primera hay tres frases organizadas de la siguiente manera:

Frase 1-----→ 3-5-7 (número de notas, delineadas con una ligadura de fraseo)

Frase 2-----→ 5-7-3

Frase 3-----→ 7-3-5

En la parte *B* se puede apreciar una aumentación y una disminución simétrica del material empleado:

1-2-3-5-7-5-3-2-1

La amplitud de los intervalos empleados vendría a ser la antítesis de aquellos usados para el III, III y IV movimientos (predominio de segundas menores), dato que resulta importante ya que esos movimientos tienen en el dolor y sufrimiento un estado anímico predominante, mientras que en la Resurrección estamos frente a un suceso distinto.

En efecto, “Lleno de esperanza” señala un fuerte contraste con todo lo anterior. La resurrección es contrastante con la muerte. Nuevamente los textos bíblicos nos aportan detalles importantes:

Pasado el sábado, al alborear el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro. De pronto se produjo un gran terremoto, pues un ángel del Señor bajó del cielo y, acercándose, hizo rodar la piedra y sentó encima de ella. Su aspecto era como el relámpago y su vestido blanco como la nieve. Los guardias, atemorizados ante él, se pusieron a temblar y se quedaron como muertos. El ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: <<Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado; no está aquí, ha resucitado, como lo había dicho. Venid, ved el lugar donde estaba. Y ahora id enseguida a decir a sus discípulos: “Ha resucitado de entre los muertos e irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis.” Ya os lo he dicho. >> Ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos. (Mt 28, 1-8)

Bien podría enfatizarse el aspecto jubilar y glorioso de un acontecimiento como este, pero nuestro autor subraya más bien *lo esperanzador* y, según sus propias palabras, *lo irreal, etéreo, lo incomprensible*. Este punto también se lo preguntamos, y esto nos dijo: “*For me the resurrection is unreal, is something which we can't to understand as human beings*”²⁶ (Henderickx). En este sentido, él quiere representar la Resurrección de Cristo como algo incomprensible para nuestro razonamiento y que por ende nos parece más cercano a lo irreal. Por eso emplea los armónicos de la guitarra sin intenciones melódicas ni armónicas, de manera que este peculiar efecto sonoro le permita representar una especie de mundo etéreo (Henderickx).

De nuestra parte, ofrecemos unas sencillas ideas que refuercen la intención creativa del también percusionista Henderickx: primero, si partimos de la pregunta ¿de qué se vale un compositor para comunicar sonoramente la esperanza, la Resurrección, lo etéreo, lo irreal?, creemos que el camino no es sencillo. Creemos que existen elementos musicales “inviabiles” o “inapropiados” para comunicar musicalmente la Resurrección de Cristo bajo una indicación de carácter de lo que todos conocemos como “esperanza”.

Partiendo de su misma obra, Henderickx no utiliza los tempos rápidos y frenéticos de la condena o muerte de Jesús. Definitivamente descarta, o mejor dicho, ni siquiera es concebible utilizar “furioso”, “angustioso”, “feroce” o “lamentoso” como actitudes de interpretación musical en un tema como la resurrección de Jesús. La distancia entre los intervalos de 2ª menor en el Camino de la cruz, el Lamento de María y la Crucifixión ahora en la Resurrección se amplía hasta distancias mayor a la octava, como prueba de un momento radicalmente distinto. Pero elementos musicales que no

²⁶ “Para mí, la Resurrección es irreal, es algo que no podemos entender como seres humanos”. Traducción AJRJ.

son los considerados “genuinamente alegres, jubilosos, festivos, exaltativos” (para la resurrección) no son de menor importancia, por ejemplo, la carencia de compás y la indicación agógica-fraseológica “ad libitum”, la única dinámica señalada al principio pero representativa de todo el movimiento (*mp*) y el empleo de armónicos de la guitarra en toda la obra generan un ambiente de sosiego, paz y esperanza, experiencias espirituales presentes en los textos bíblicos sobre el Jesús resucitado:

Al atardecer de aquél día, el primero de la semana, estando cerradas, por miedo a los judíos, las puertas del lugar donde se encontraban los discípulos, se presentó Jesús en medio de ellos y les dijo: <<La paz con vosotros. >> Dicho esto, les mostró las manos y el costado. Los discípulos se alegraron de ver al Señor. Jesús les dijo otra vez: <<La paz con vosotros. Como el Padre me envió, también yo os envío. >> (Jn 20, 19-21)

VI Pieno di Speranza

The image shows a musical score for a piece titled "VI Pieno di Speranza". It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Above the first staff, there is a tempo/dynamics marking "mp ad libitum" and a series of circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) with arrows pointing to specific notes, indicating a sequence of chords or fingerings. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties, suggesting a meditative and expansive character. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

VII. Meditación (*Meditazione*)

Finalmente, tanto el “motivo desplegado” como la ya empleada forma *A-B-A'* vuelven a hacerse presentes. En la sección *B* (de acordes simultáneos) el motivo 3-5-7 se presenta así: 3 acordes ----→ 5 (algunos desplegados de los anteriores); 3 acordes ----→ 7 (también desplegados de los 3 anteriores); lo anterior puede visualizarse por los señalamientos de las ligaduras de fraseo.

Esta última parte de *Saeta* no es narrada explícitamente por los evangelios canónicos como un acontecimiento de algún o algunos personajes inmediatamente posterior a la Resurrección de Jesús. La “meditación” se deja entrever en varios momentos de la Pasión (Jesús en Getsemaní o las llamadas *7 palabras de Cristo en la Cruz*). Sin embargo, tampoco es una pieza aislada de todo lo anterior. ¿Cuál será la conexión con los movimientos anteriores?

El simple hecho de adoptar una actitud atenta al leer los pasajes pasionarios nos puede conducir a *meditar* o *reflexionar* a profundidad cada parte de lo leído. Por otra parte, la meditación como episodio final de una narración musical como lo es *Saeta* viene a ser una *coda músico-espiritual* que sintetiza todos los relatos pasionarios en una actitud de paz y sosiego, estados estos que, por cierto, son característicos de la personalidad de los místicos, personas insistentemente buscadoras de Dios quienes ven a la meditación como un deber y una necesidad.

El señalamiento de un tempo lento (corchea igual a 60) subraya lo dicho al respecto de la paz y el sosiego. Como dato importante, esta indicación de tempo (sumándose agógicamente el *rubato*) la hemos visto también en aquella “Meditación” perteneciente a *Catedral*, las 24 piezas (de orientación sacra también) para órgano del compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956). O también en aquella obra para piano un poco más lejana en el tiempo de L. M. Gottschalk (1829-1869), donde “religioso” como indicación de carácter nos habla de la personalidad tranquila y “celestial-etérea-aérea” (determinada sobre todo por aquel motivo ligero y rápido en el registro agudo que está presente prácticamente en toda la obra; motivo que es acompañado de manera muy estrecha por palabras como “leggiero” (ligero), “scintillante” (centelleante), “brillante”, “semplice” (sencillo), “rápido”, “volante rapido armonioso”, “armonioso”, de la obra titulada *Dernière Espérance. Méditation religieuse* (“Última Esperanza. Meditación religiosa”).

El señalamiento dinámico de *mp*, la articulación de *legato* indicada con frases de ligaduras que muy similar es a aquella de *imitación de arpa* (indicación de la introducción de la “Oración” para guitarra de Johann Kaspar Mertz), y los armónicos de la parte C, son elementos que están ligados estrechamente con *Meditazione*.

VII Meditazione

$\text{♩} = 60$

mp rubato

arpeggiando

Sugerencias de interpretación

Guiarse en el proceso de una interpretación por las indicaciones de carácter marcadas por el compositor es caminar con seguridad. Estas vienen a ser, en el caso de la *Saeta*, como el título de los capítulos de un libro. Es por ello que sugiero que cualquier decisión en torno a digitaciones, fraseos, timbres, dinámicas, recursos guitarrísticos y demás herramientas, busque el mejor camino para expresar el carácter, el afecto, el contenido espiritual: situémonos en el primer movimiento, que un *fortísimo* sea la demostración sonora de la condena a muerte de Cristo más que la consecuencia de rasguear las seis cuerdas de la guitarra.

Un aspecto que quisiera subrayar es la importancia de los recursos guitarrísticos. Cada movimiento requiere de aspectos muy específicos, por ejemplo, en el primer movimiento el *rasgueado* podría realizarse con el dedo índice o medio pero ayudado por el dedo pulgar, es decir, colocar el dedo pulgar detrás de alguno de los dedos mencionados y rasguear también con la ayuda del brazo. Esto nos ofrece mayor sonoridad y fuerza en el ataque.

Un elemento musical presente en *Saeta* de Henderickx es la escala, como una alusión a las guitarras españolas del flamenco. Sugiero trabajar ejercicios de escalas independientemente de las presentes en esta obra, ya que hay secciones largas únicamente escritas con ellas y se requiere resistencia en mano izquierda, velocidad y coordinación en ambas manos.

En el segundo movimiento aparece una especie de canto gregoriano. Aquí es recomendable no apagar alguna cuerda para que la línea melódica arroje todos los posibles armónicos, pero sin buscar el sonido resultante del efecto llamado “campanella”.

El tercer movimiento es un cante jondo, como hemos dicho, sobre la tercera y cuarta cuerdas. Realizar el “gliss” y el ligado culminante de las frases con un dedo nos remite más cercanamente a aquellos cantos sufrientes de las saetas españolas de Semana Santa. Un “vibrato exagerado” en la mano izquierda es indispensable para interpretar de manera más idónea este canto sufriente a la Virgen María, o bien, imaginar que la misma Dolorosa canta llorando los suplicios, la muerte y el descendimiento de su hijo en la cruz.

Los golpes que imitan al martillo sobre los clavos en el cuarto movimiento sugiero que se percutan con fuerza y casi actuado (en alguna clase magistral el maestro Gonzalo Salazar me comentaba que todo el cuerpo y la gestualidad facial tienen que verse involucrados en estos golpes).²⁷

“La muerte de Jesús” es un movimiento muy dramático. Presenta algunas dificultades técnicas: la sección de golpes seguidos de acordes se tiene que practicar muy lento porque implica un cambio de posición en la mano derecha; la sección inmediatamente

²⁷ Para ilustrar con detalles y crearnos una imagen de este movimiento que nos permita abordarlo y con ello realizar una interpretación más idónea, compartimos un texto alternativo a los evangelios canónicos: las visiones de la mística Ana Catalina Emmerick (1774-1824), que describen varios detalles, entre ellos los clavos empleados para la crucifixión de Cristo:

“(…) En seguida lo extendieron sobre la Cruz, y habiendo estirado su brazo derecho sobre el aspa derecha de la Cruz, lo ataron fuertemente; uno de ellos puso la rodilla sobre su pecho sagrado, otro le abrió la mano, y el tercero apoyó sobre la carne un clavo grueso y largo, y lo clavó con un martillo de hierro. (...) Los clavos eran muy largos, la cabeza chata y del diámetro de una moneda; tenían tres esquinas; eran del grueso de un dedo pulgar a la cabeza; la punta salía detrás de la Cruz. Después de haber clavado la mano derecha del Salvador, los verdugos vieron que la mano izquierda no llegaba al agujero que habían abierto; entonces ataron una cuerda a su brazo izquierdo, y tiraron de él con toda su fuerza, hasta que la mano llegó al agujero. (...) Habían clavado a la Cruz un pedazo de madera para sostener los pies de Jesús, a fin de que todo el peso del Cuerpo no pendiera de las manos, y para que los huesos de los pies no se rompieran cuando los clavarán. Habían hecho ya un agujero para el clavo que debía clavar los pies, y una excavación para los talones. (...) Tomaron un clavo más largo que los de las manos y lo clavaron, atravesando los pies y el pedazo de madera hasta la Cruz.” (Emmerick 2004, p. 200-202)

posterior a la que mencionamos requiere de un ataque muy rápido en mano derecha: podría usarse la “figueta” (p-i ó p-m) o bien digitar el pasaje únicamente en la sexta cuerda y tocar en imitación al “trémolo” de la sección de cuerdas de una orquesta, que en la guitarra se puede tocar con el pulgar en ataque doble: hacia abajo (ataque ordinario) y hacia arriba, como si la uña del pulgar fuera una plumilla. Al igual que el primer movimiento, también presenta pasajes largos de escalas, por lo que igual recomiendo el estudio independiente de las mismas.

En la “Resurrección” recomiendo buscar el lugar exacto donde cada armónico emite mejor su sonido. Esto depende del instrumento, en ocasiones puede sonar ampliamente al armónico si colocamos el dedo de mano izquierda justo arriba del traste correspondiente, pero en ocasiones dependerá de que el dedo se ajuste levemente hacia la derecha o hacia la izquierda de algún traste. También ayudará llevar hacia el puente la mano derecha cuando ésta toca los armónicos.

Finalmente, en *Meditazione*, debemos procurar un ambiente de paz y sosiego, propio de una actitud meditativa. Para ello, un *tempo* lento y una articulación en *legato* ayudarán mucho, sobre todo cuidando este último aspecto en la sección de acordes (B) que, por su disposición acordal, posee cierta dificultad.

CREDO IN UNUM DEO

“No hay una línea que divida religión y vida: es todo lo mismo”.²⁸

Arvo Pärt

Datos biográficos del autor

Arvo Pärt nació en Paide, Estonia, el 11 de septiembre de 1935. Su nombre, por diversas razones, evoca la imagen del músico y místico religioso. Algunas de sus obras más conocidas nos muestran un interés muy personal: *Passio Domine Nostri Jesu Christi Secundum Joannem*, *Credo*, *Te Deum*, *Salve Regina*, *Magnificat*, *Virgencita* (dedicada a México), *Stabat Mater*, *Missa Syllabica*, *Miserere*, *Nunc dimittis*, *De profundis*, *Summa*, *Vater Unser*, entre otras.

Considerado como uno de los compositores más reconocidos de nuestros días, Pärt ha desarrollado un lenguaje musical propio que ha atravesado distintas facetas, entre las cuales podemos mencionar al serialismo y las *collage techniques* (Hillier 1997, 32) hasta llegar al estilo por él denominado “*tintinnabuli*”.²⁹ Como complemento a lo anterior, sus intereses filosóficos y religiosos han dejado entrever la orientación de su producción musical.

En su infancia comenzó a estudiar piano en la Escuela de Música de Rakvere con Ille Martin. Posteriormente continuó sus estudios en la Escuela de Música de Tallin bajo la guía de Veljo Tormis. Años después continuó su formación con Heino Eller en el “Conservatorio Estatal de Tallin”. (Pärt s.f.)

Antes del nacimiento del llamado estilo “*tintinnabuli*”, sus obras más representativas fueron *Nekrolog*, *Collage über B-A-C-H (1964)* y la polémica y coyuntural obra *Credo*, compuesta en 1968. Las biografías sobre Pärt, entre ellas la de su biógrafo Paul Hillier (quien dedica un capítulo a este momento, *After Credo*) marcan este momento como un final y el inicio de un periodo de silencio, retiro y estudio que derivará en el estilo *tintinnabuli*. El estudio que realizó fue la inmersión en música temprana como el canto gregoriano, la escuela de Notre Dame y la polifonía renacentista. La primera obra en este estilo es *Für Alina*, seguida por otras grandes obras como *Cantus in Memory of*

²⁸ Ver artículo de Joaquín Jesús Sánchez. Disponible en: <https://elestadomental.com/diario/el-dios-de-arvo-part> Fecha de consulta: 17 de abril de 2018.

²⁹ Joaquín Jesús Sánchez dice al respecto de este estilo: “Si hay algo propio de la música de Pärt es ese sistema de composición llamado *tintinnabuli* (el término procede de una palabra onomatopéyica latina —*tintinnabulum*— que alude al sonido que hacen las campanitas), que fue construido entre 1968 y 1976, o más concretamente, desde el incidente con *Credo* y el estreno de *Für Alina*.” Sánchez, *op. cit.*, disponible en: <https://elestadomental.com/diario/el-dios-de-arvo-part> Fecha de consulta: 19 de abril de 2018.

Benjamin Britten (1977), *Fratres* (1977), *Tabula Rasa* (1977) y *Spiegel im Spiegel* (1978). Pärt describe el estilo *tintinabulli* de esta manera:

He descubierto que es suficiente cuando una sola nota es tocada con belleza. Esta sola nota, o un tiempo silencioso, o un momento de silencio, me confortan. Trabajo con muy pocos elementos –con una voz, dos voces. Construyo con materiales primitivos –con la tríada, con una tonalidad específica. Las tres notas de una tríada son como las campanas y esa es la razón de por qué lo llamo *tintinabulli*.³⁰ (Véase: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Part-Arvo.htm> Fecha de consulta: 24 de abril de 2018)

Joaquín Jesús Sánchez comenta este episodio de la vida de Pärt de la siguiente manera:

Parece que intitular una pieza “Credo” fue entendido por los funcionarios soviéticos como una provocación insoportable, tanto que no repararon en que lo que canta el coro no es el credo litúrgico, sino ese pasaje del Evangelio de Mateo que dice “se os ha dicho: ojo por ojo y diente por diente; así yo os digo que no devolváis el daño”. Curiosamente, en el programa del estreno también figuraba la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski, que también incluye texto bíblico en latín, y que pasó tranquilamente los rigores de la censura. Nimiedades a ojos de las autoridades soviéticas que prohibieron la pieza durante más de una década.

Como decíamos, este incidente abre un periodo de silencio en la obra de Pärt (solamente interrumpido por el estreno en 1971 de una obra de transición, la *Sinfonía no. 3*) en el que el compositor estonio se empeña en dos búsquedas que, aunque distintas, obedecen a un propósito común: de una parte, el acercamiento de Pärt a la Iglesia Ortodoxa Rusa; de otra, su interés por el canto llano y la polifonía temprana. (Sánchez s.f.)

Después de emigrar a Viena y luego a Alemania con su esposa Nora y sus dos hijos, fue en este último país donde colaboró estrechamente con Manfred Eicher, fundador y productor del sello musical alemán ECM (Edition of Contemporary Music). Asimismo ha recibido numerosos premios y condecoraciones.

Después de que la independencia de Estonia fue recuperada en 1991, la familia Pärt así como su música restablecieron su relación con el país. Arvo Pärt vive desde el 2010 en este país.

³⁰ "I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements —with one voice, two voices. I build with primitive materials —with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells and that is why I call it tintinnabulation." Traducción AJRJ.

Análisis musical y consideraciones teológicas

Summa fue compuesta originalmente en 1977 como una obra vocal a capella, aunque ha tenido muchas transcripciones, pasando por el cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas, cuarteto de saxofones, flautas, trombones y guitarras, 4 u 8 violonchelos, dúo de guitarras, entre otras. Paul Hillier nos dice al respecto de esta obra:

Originalmente compuesta para dos voces solistas (tenor y bajo) y seis instrumentos, *Summa* se hizo más conocida primero como una obra vocal a capella (tanto en solistas como en coro) y más recientemente en varias combinaciones instrumentales, desde cuarteto de cuerdas hasta orquesta de cuerdas.³¹ (Hillier 1997, 111)

El título *Summa* muy probablemente nos habla de aquellos tratados medievales en los cuales se exponía el contenido de alguna materia o área de conocimiento, en la tradición cristiana la “Suma Teológica” y la “Suma contra Gentiles” de Tomás de Aquino son ejemplos conocidos de lo mencionado. En efecto, David Patrick en su tesis “Analysis of Summa by Arvo Pärt” comenta lo siguiente:

El título publicado del trabajo es “summa”³². “Summa” como un título para un tratado sobre la fe Cristiana había sido usado anteriormente. El ejemplo más notable es el de Tomas de Aquino en su Summa Teológica, también conocida como la Summa, que fue escrita a finales del siglo XIII. La Summa de Tomás de Aquino es una iniciativa por presentar sistemáticamente toda la teología cristiana.”³³ (Patrick s.f., 37)

El texto de *summa* es del *Credo*. Este texto sagrado expone ideas y doctrinas del pensamiento cristiano, es una confesión del contenido de la religión cristiana. Se divide en tres partes, cada una de ellas presenta declaraciones sobre cada una de las personas de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Al final del texto, se dedica un espacio a la “Iglesia que es una, santa, católica y apostólica; al bautismo, el perdón de los pecados, la resurrección de los muertos y en la vida del mundo futuro”.

Hans Küng, comentando la *Misa de la Coronación* de Mozart, dice lo siguiente al respecto de esta parte de la misa:

³¹ “Originally composed for two solo voices (tenor and bass) and six instruments, *Summa* became better known first as an a cappella vocal work (both solo and choral) and more recently in various instrumental combinations, ranging from string quartet to string orchestra.” Traducción de AJRJ.

³² Cita al pie de página del trabajo mencionado: “In ARVO PÄRT, Collected choral works, Complete scores, Universal Edition, 1999, the titles of the scores are usually printed without any capital letters, except when there is a word in the title referring to God.” (“...los títulos de las partituras usualmente son impresos sin algunas letras mayúsculas, excepto cuando hay una palabra en el título referente a Dios.” Traducción AJRJ.)

³³ “The published title of the work is “summa”³³. “Summa” as a title for a treatise on Christian faith had been used before. The most notable example being by Thomas Aquinas in his Summa Theologica, also known as the Summa, which was written in the late 13th century. Thomas Aquinas’ Summa is an undertaking to present all of Christian theology systematically”. Traducción de AJRJ.

Al credo, profesión de fe que por vez primera se usara en el bautismo, se lo había asumido –en la forma establecida en los concilios de Nicea y Constantinopla-, a partir de la liturgia oriental, primero en las misas española y franca, desde donde pasaría a la romana con posterioridad al año mil. A partir de entonces pertenece al ritual acostumbrado de los servicios divinos de los domingos y fiestas de guardar. Desde el punto de vista musical, el credo ya no es un himno, como en el gloria, sino una confesión. (Küng 2008, 55)

He aquí el texto en latín y su respectiva traducción al español, del texto del *Credo* (la traducción ha sido tomada de la obra de Küng “Música y Religión”:

Creo en un solo Dios,
Padre todopoderoso,
creador
del cielo y de la tierra,
de todo lo visible
y lo invisible.
Creo en un solo Señor
Jesucristo, Hijo único de Dios,
nacido del Padre
antes de todos los siglos.
Dios de Dios,
Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero,
Engendrado, no creado,
de la misma naturaleza del Padre
por quien todo fue hecho.
Que por nosotros, los hombres,
y por nuestra salvación
bajó del cielo,
y se encarnó
por obra del Espíritu Santo
de María Virgen
y se hizo hombre.
Y por nuestra causa fue crucificado
en tiempos de Poncio Pilato;
padeció
y fue sepultado,
y resucitó al tercer día,
según las Escrituras,
y subió
al cielo,
y está sentado a la derecha del Padre.
Y de nuevo vendrá
con gloria
para juzgar a vivos
y muertos;
y su reino no tendrá fin.
Y creo
en el Espíritu Santo,
Señor y dador de vida, que procede del Padre
y del Hijo,
que con el Padre
y el Hijo
recibe una misma adoración
y gloria,
y que habló
por los profetas.
Creo en la Iglesia que es una, santa,

católica
y apostólica.
Confieso que hay un solo bautismo
para el perdón de los pecados.
Espero
la resurrección de los muertos
y la vida
del mundo futuro.
Amén.

*Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem
caeli et terrae,
visibilium omnium
et invisibilium.
Et in unum Dominum
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem Omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas,
et ascendit
in caelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est
cum gloria,
iudicare vivos
et mortuos,
cuius regni*

non erit finis.
 Et in Spiritum Sanctum,
 Dominum et vivificantem:
 qui ex Patre
 Filioque procedit.
 Qui cum Patre
 et Filio
 simul adoratur
 et conglorificatur:
 qui locutus est

per prophetas.
 Et unam, sanctam,
 catholicam
 et apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum.
 Et exspecto
 Resurrectionem mortuorum,
 et vitam venturi saeculi.
 Amen.

La obra señala como armadura un *Fa#*, lo que parece indicarnos que un centro armónico recaería sobre *Mi menor*, como de hecho sucede. Está dividida en dos voces agudas (soprano y alto) y dos graves (tenor y bajo), se alternan cantando en *solo* y *tutti* cada determinado tiempo.

La textura es casi homofónica tanto en las voces separadas como en conjunto, el texto es tratado por las voces de manera silábica, casi una nota por sílaba, como puede observarse a continuación:

Summa
 für Chor oder Solisten (SATB) a cappella (1977)

Arvo Pärt
 (* 1935)

© Copyright 1980, 1990 by Universal Edition A.G., Wien
 Universal Edition UE 33686
 Rev. III (2012)

Sugerencias de interpretación

El arreglo para dos guitarras que hemos propuesto lo realizó Hermann Conen, otorga a cada guitarra un par de voces del coro de cuatro (soprano, alto, tenor y bajo), así, la primera guitarra ejecuta las voces de soprano y alto, y la segunda las restantes.

Partiendo de este hecho, o sea, de que estamos frente a una obra vocal, tenemos ciertos aspectos a tomar en cuenta. En principio, que la duración máxima de la emisión de un sonido es más larga en la voz humana que en la guitarra, el sonido de ésta se va apagando poco a poco hasta desaparecer en un lapso de tiempo no muy amplio. El coral para guitarra ha sido tratado por diversos compositores, tales como Emilio Pujol, Manuel M. Ponce, Federico Mompou, entre otros, y a pesar del punto que mencionábamos, no por ello la guitarra deja de tener una amplia capacidad armónica y polifónica. En este sentido, sugerimos en la medida de lo posible no apagar el sonido para que este pueda resonar de manera similar al ambiente coral. Sin embargo, como el pulso no es demasiado lento y como la textura homofónica se desenvuelve de manera silábica, no habrá más preocupaciones que dejar libres los armónicos para que resuenen por empatía, buscar digitaciones para ambas guitarras en posiciones que favorezcan el efecto sonoro que mencionábamos y un ataque en mano derecha que sea rápido con respecto a su roce con la cuerda, es decir, que no se detenga demasiado en anticipar las notas.

Otro elemento muy importante en la interpretación de una obra que en su origen fue concebida vocalmente, es la consideración del texto. En base a él se pueden tomar decisiones respecto a dinámica, agógica, fraseo y articulación. Por ejemplo, que se tome una pausa considerable (no demasiado larga) antes de iniciar cada sección de la estructura del *Credo*, es decir, antes de cada profesión de fe en el Padre, Hijo y Espíritu Santo, asimismo antes de las consideraciones finales del *Credo* (“Creo en la Iglesia...”). La siguiente sugerencia parte de la importancia musical-interpretativa de la muerte de Jesús, ya que es un momento dramático en toda la historia de la Pasión: se propone un ligero *morendo* (con todo lo técnico-musical que esto implica) en los versos que hablan de la muerte de Cristo, proporcionándolo adecuadamente durante los siguientes versos:

***Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est.***

Y por nuestra causa fue crucificado
en tiempos de Poncio Pilato;
padeció
y fue sepultado.

En *summa* correspondería concretamente a esta parte:

Handwritten musical score for the Credo. The top system shows the vocal line with the lyrics "et - ho - mo - fac - tus est - Cru - ci - fi - xus e - ti - am - pro". A box labeled "8" and "morendo..." is placed above the staff. The bottom system shows the vocal line with the lyrics "no bis - sub Pon - ti - q - uo Pi - la - to - pa - sus et - se pul - tus est -". A box labeled "molto rall..." is placed above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Como el contexto en el que se menciona la muerte de Jesús es el *Credo* y no las narraciones evangélicas, inmediatamente a la muerte viene la mención a la Resurrección. También aquí, como contraste, sugerimos un cambio de carácter (un ligero cambio de *tempo* y *dinámica*) al *morendo* anterior:

***Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas,***

Y resucitó al tercer día,
según las Escrituras,

Handwritten musical score for the phrase "Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas,". A box labeled "9" and "f y 'poco movido'" is placed above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

TENGO SED

“El objetivo de nuestra congregación, el objetivo de nuestra existencia, no es solo realizar el trabajo, nuestro objetivo es apagar la sed de Dios, la sed de Cristo en la Cruz, sed de amor y de almas”.³⁴

Teresa de Calcuta

Datos biográficos del autor

Vicent (Vicente) Asencio Ruano nació en Valencia el 29 de octubre de 1908. Su obra para guitarra llegó a ser más conocida que el resto de sus composiciones gracias a la difusión, en el contexto de la historia de la guitarra en el siglo XX, de guitarristas como Andrés Segovia, Narciso Yepes y David Russell.

Para la historia de la guitarra, el hito que representó la figura de Andrés Segovia señaló un devenir en el cual surgieron varias generaciones de guitarristas extraordinarios, un gran conjunto de obras para este instrumento, una ubicación de la guitarra también en los ambientes sinfónicos y académicos, la búsqueda de nuevas herramientas de perfeccionamiento técnico, entre otros.

En este contexto, Vicente Asencio, al igual que Villalobos, Turina, Ponce o Falla, contribuyeron sobremanera a la empresa Segoviana. Sin embargo, no únicamente Segovia tuvo relación con el compositor español, también el gran guitarrista Narciso Yepes la mantuvo, concretamente en el contexto del proceso enseñanza-aprendizaje; en efecto, en la edición de una de las obras más representativas del compositor (la “Colección íntima”, que describe en cada uno de sus cinco movimientos a una emoción específica como la serenidad o la alegría), Yepes nos dice algunos datos cercanos sobre Asencio y sobre su relación alumno-profesor:

Desde mis trece años de edad hasta los diecinueve, estuve residiendo con mis padres en la ciudad de Valencia. A los pocos meses de llegar tuve el privilegio de conocer a Vicente Asencio. Vicente Asencio era entonces, además de un gran pianista, profesor de armonía y composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Inmediatamente comprendí que aquel hombre había de ser mi Maestro y luché por conseguirlo. Él no era guitarrista pero sí un gran músico y un pedagogo excepcional. Me atrevería a asegurar que en aquel momento se interesaba muy poco por la guitarra. Día a día iba mostrando un cierto interés por la belleza y las limitaciones de este instrumento, hasta que decidió dedicar buena parte de su tiempo a mi formación musical. Fue creciendo en mí entusiasmo ilimitado por el análisis musical y por la técnica

³⁴ Véase: “Madre Teresa de Calcutta entrevista y reflexiones”, disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=vMkVrNYW_Ds Fecha de consulta: 20 de mayo de 2018.

instrumental aplicada a los problemas que la música me planteaba. Mi Maestro me iba obligando poco a poco a concebir y desarrollar una técnica nueva, que hasta entonces, yo no había vislumbrado en ninguna escuela guitarrística conocida. Ciertamente, no me equivoqué al llamar a la puerta de Vicente Asencio. Los seis años vividos a su lado, fueron decisivos para mí y siento por él un inmenso agradecimiento. (...) Con la edición de esta obra, quiero rendir homenaje a Vicente Asencio y dar las gracias a Aquel que dentro de cada hombre despierta la atención para reconocer a tiempo, la voz de su Maestro.³⁵

Respecto a su formación artística, su padre le dio las primeras lecciones de piano y armonía, y Emilio Bou lo inició en el violín. Posteriormente en Barcelona estudió armonía con Enric Morera y piano en la Academia de Frank Marshall, quien fue discípulo de Enrique Granados. También fue orientado por Turina y Halffter.

En 1934 formó junto con otros cuatro compositores valencianos el llamado “Grupo de los cinco” con la finalidad, como afirma Eduardo Montesinos Comas en su tesis doctoral “Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio”, de “defender los valores intrínsecos de nuestra música de raíz folclórica”. (Montesinos s.f., 3)

En 1950 estudió dirección orquestal en París con Eugène Bigot, gracias a la beca que le ofreció la Diputación Provincial de Valencia.

También fue un gran pedagogo, cuyas enseñanzas, como hemos podido ver, se reflejaron así en Narciso Yepes como entre otros más. Ofreció clases en el Conservatorio de Valencia desde 1955 hasta que se jubiló por la enfermedad que le llevó a la muerte el 3 de abril de 1979.

Análisis musical y consideraciones teológicas

La obra está constituida en tres movimientos, a saber: *Getsemaní*, *Dipsô* y *Pentecostés*. La edición *BÈRBEN* ("Edizioni musicali-Anconca, Italia") señala en los datos que acompañan a los títulos de cada movimiento: "(Questa composizione appartiene al ciclo "Suite mística": "Getsemaní"- "Dipsô"- "Pentecostés")". Está dedicada a Andrés Segovia y la digitación ofrecida en esta edición corre a cargo de Angelo Gilardino.

En un interesante capítulo dedicado a la guitarra del libro “La Musica dell’anima” de Giovanni Marchioro, Alberto Mesirca (colaborador en este capítulo) dice lo siguiente al respecto de esta obra:

Vicente Asencio (1908-1897) fue otro compositor español, en este caso de Valencia, que, a lo igual de Mompou, supo sacar el aspecto más intimista de la guitarra, escribiendo 4 suites para guitarra: *Suite de Homenaje*, *Collectici Intim*, *Suite Valenciana* y *la Suite Mística*. Esta última, en particular, es una severa (estricta) y conmovedora

³⁵ Prefacio escrito por Narciso Yepes en la edición *B. Schott's Söhne, Mainz, 1988* de la obra “*Collectici íntim*”. El que esto escribe posee un archivo en PDF de esta edición.

meditación sobre las temáticas de la Pasión. Él escribía inspirándose a la cultura regional. En el 1971, sobre comisión de parte de la radio nacional española, escribió una pieza dedicada a la Semana Santa y lo intituló *Dipsô* (“tengo sed”), recordando las palabras de Cristo crucificado. Posteriormente, amplió su proyecto adjuntando otras dos piezas, el primero nuevamente inspirado a la Pasión de Cristo (Getsemaní) y el segundo sobre el descenso del Espíritu Santo sobre los Apóstoles (Pentecostés). Su intención era la de intitular el ciclo nombrándolo *Evangeliques* [“Evangélicos”], pero Segovia, que hizo de este tríptico una de sus últimas adquisiciones en su repertorio, en la fase más avanzada de su carrera, sugirió el título *Suite Mística*, eficaz para definir algunos caracteres de la música.³⁶ (Mesirca s.f., 153)

1. Getsemaní

Getsemaní puede indicar un lugar y un acontecimiento muy importante en el contexto de la Pasión de Cristo. Momentos antes de ser condenado y crucificado, Jesús decide tomar un tiempo para orar en “la propiedad de Getsemaní”, como lo menciona el Evangelio de Mateo: “Entonces va Jesús con ellos a una propiedad llamada Getsemaní, y dice a los discípulos: <<Sentaos aquí, mientras voy allá a orar. >>” (Mt 26, 36)

Lo ocurrido en Getsemaní representa una muy importante escena anterior a la tortura, condena y *via crucis* que conducirá a la muerte a Jesús. El diálogo mantenido por Jesús con su Padre nos revela miedo y tristeza profunda ante lo venidero. El acompañamiento (no brindado) que pide Jesús a sus discípulos y la sensación de la muerte próxima y el instinto de supervivencia, pueden explicar que haya sentido tristeza y angustia, que su sudor se haya hecho como gotas espesas de sangre (Lc 22,44) y que su alma esté triste hasta el punto de morir: “Y adelantándose un poco, cayó rostro en tierra, y suplicaba así: <<Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa, pero no sea como yo quiero, sino como quieres tú>>.” (Mt 26, 39)

¿De modo alguno dicha tristeza y angustia profundas las podemos ver reflejadas o aludidas en la obra de Asencio? ¿Está esto en la intención del compositor español? No es sencillo afirmarlo. Esta obra se encuentra en una estética determinada que resulta

³⁶ “Vicente Asencio (1908-1979) fu un altro compositore spagnolo, in questo caso di Valencia, che, come Mompou, seppe cogliere il lato più intimista della chitarra, scrivendo quattro *Suites* per chitarra: *Suite de homenajes*, *Collectici Intim*, *Suite Valenciana* e *Suite Mística*. Quest’ultima, in particolare, è una severa e commossa meditazione sui temi della Passione. Egli scrisse ispirandosi alla cultura regionale. Nel 1971, su commissione della radio nazionale spagnola, scrisse un brano per la Settimana Santa, e lo intitolò *Dipsô* (“ho sete”), ricordando le parole del Cristo crocefisso. Successivamente, ampliò il suo progetto aggiungendo altri due brani, il primo sempre ispirato alla Passione di Cristo (*Getsemani*) e il secondo, invece, alla discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli (*Pentecostés*). Era sua intenzione intitolare il ciclo *Évangéliques*, ma Segovia, che fece del trittico una delle ultime acquisizioni del suo repertorio, nella fase più avanzata della sua carriera, suggerì il titolo *Suite Mística*, efficace nel definire alcuni caratteri della musica.” Traducción de Mauro Zanatta.

algo distante del estado anímico que tradicionalmente han suscitado ciertas obras que han sido referentes en el tratamiento musical de la Pasión de Cristo. No solo composiciones de épocas anteriores a Asencio, como las Pasiones de Schütz o Bach, sino aun obras del siglo XX como las Pasiones según san Juan de Arvo Pärt y Sofia Gubaidulina, o el oratorio “Golgotha” de Frank Martin o la “Pasión según san Lucas” de Krzysztof Penderecki, parecen ambientar, cada una en sus propios criterios estéticos, estos pasajes bíblicos de la tristeza, amargura y delirio que precisamente narran los evangelistas.

Para nada queremos comparar las estéticas de cada obra y autor con la finalidad de establecer superioridad o inferioridad en la calidad musical. Más bien que pueda quedar claro que el lenguaje de Asencio sobre temas religiosos bastante similares entre sí difiere, por ejemplo, del casi lenguaje programático-musical de Henderickx.

En este sentido, Mesirca nos aporta una visión importante sobre lo que venimos discutiendo:

Getsemaní recuerda los momentos angustiados de Cristo abandonado de los discípulos dormidos en el huerto de los olivos. El compositor evitó cada tipo de forzamiento teatral, desarrollando en vez *el patos* (pasión, potencia dramática) con una línea de canto triste pero non amargo, agrio y con un colchón armónico ligero: es una reminiscencia, no una descripción del evento.³⁷ (Mesirca s.f.)

La obra *Getsemaní* contiene una indicación agógica de *Moderato*, una dinámica en *mp* y *cantábile* como una indicación de carácter y fraseo. Los pasajes más climáticos no llegan, ni en este movimiento ni en los dos restantes, a un momento desbordante de fuerza e intensidad, ni mucho menos al paroxismo. He aquí el inicio de este primer movimiento:

³⁷ “*Getsemaní* ricorda i momento angosciosi de Cristo abbandonato dai discepoli dormienti nell’orto degli ulivi. Il compositore ha evitato ogni forzatura teatrale, creando invece il pathos con una linea di canto triste ma non acre e con uno sfondo armonico leggero: è un ricordo, non una descrizione dell’evento.” Traducción de Mauro Zanatta.

a Andrés Segovia

completa / distribuida por **GETSEMANÍ**

Ditieggiatura di
ANGELO GILARDINO

VICENTE ASENCIO
(1908 - 1979)

(Questa composizione appartiene al ciclo "Suite mística": "Getsemani" - "Dipsô" - "Pentecostés")

Moderato (♩ = 96)

mp cantabile
pulsò muy constante
a mi mi mi

2. *Dipsô*

Dipsô significa "Tengo sed". Expresión, entre otras, que proviene de Jesús estando en la cruz momentos antes de morir. Esta expresión proviene del griego $\delta\upsilon\psi\acute{o}$ = **dipsô** = **tengo sed**.³⁸ Podemos encontrarla en el Evangelio de Juan (escrito en arameo y griego), capítulo 19, versículos 28-30:

“Después de esto, sabiendo Jesús que ya todo estaba cumplido, para que se cumpliera la Escritura, dice:

<<*Tengo sed.*>>

Había allí una vasija llena de vinagre. Sujetaron a una rama de hisopo una esponja empapada en vinagre y se la acercaron a la boca. Cuando tomó Jesús el vinagre, dijo: <<Todo está cumplido.>> E inclinando la cabeza entregó el espíritu.”

Las llamadas “Siete últimas palabras de Jesús en la Cruz” han sido un conjunto de expresiones que se han empleado como programa de meditación que se practica especialmente cada viernes santo en los ambientes religiosos. Por otra parte, en el mundo de la música, compositores como Heinrich Schütz, Joseph Haydn, César Frank y Sofía Gubaidulina, entre otros, han tomado estos textos y han realizado

³⁸ Agradezco a mis compañeros de la Universidad Pontificia de México y al Pbro. Ramón Mares Olmos, quienes me ayudaron con la traducción desde el griego al español de esta palabra que da nombre a nuestro segundo movimiento.

musicalmente, algunas con texto, otras sin él (solo instrumentalmente, como es el caso de la compositora rusa) dichas palabras.

En el caso de Asencio, *dipsô* no forma parte de todas las siete palabras. Se coloca más bien como la parte intermedia de un tríptico “místico” o “Suite Mística”, cuyo movimiento anterior es “Getsemani” y el posterior “Pentecostés”.

Al comentar este movimiento, Mesirca dice que “*Dipso* es un canto dolido, que evoca sin énfasis, pero con emocional intensidad, la tragedia de la crucifixión.”³⁹ (Mesirca s.f.)

3. Pentecostés

En el cristianismo, “Pentecostés” es una fiesta. Se celebra y rememora el acontecimiento de la llegada del Espíritu Santo a los apóstoles en Jerusalén. Como etimológicamente lo indica, “Pentecostés” ocurrió 50 días posteriores a la Pascua. San Lucas en “Los Hechos de los Apóstoles” da cuenta de este evento:

“Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos con un mismo objetivo. De repente vino del cielo un ruido como una impetuosa ráfaga de viento, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; se llenaron todos de Espíritu Santo y se pusieron a hablar en diversas lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse.” (Hch 2, 1-4)

³⁹ “*Dipsô* è un canto dolente, che evoca senza enfasi, ma con accorata intensità, la tragedia della crocefissione Traducción de MZ.

La fiesta de Pentecostés originalmente era una fiesta judía, en efecto, la palabra indica la conclusión del periodo de cincuenta días entre la Pascua y el Pentecostés, pero esta fue en el contexto judío la “fiesta de la siega” (ver Ex 23, 14).⁴⁰

Lo narrado por Lucas acerca de lo que formó parte de este acontecimiento podría tener relevancia en cuanto a la música, es decir, al Espíritu Santo suele describirse como una fuerza y un viento que renueva y otorga sentido al hombre, a la Iglesia o, en este caso, a esa primera comunidad cristiana en Jerusalén. Las imágenes del “ruido como una impetuosa ráfaga de viento”, “lenguas de fuego”, “hablar en diversas lenguas”, podrían dar sustento a un “Pentecostés” Ascenciano donde la agógica cambia claramente de los dos movimientos previos (“Allegretto”). En este sentido, creemos que existe una estrecha afinidad entre el movimiento que venimos comentando y “La Frisanga” (“La Prisa”) de la “Collectici íntim”, también de Asencio, pues en esta la agógica y carácter marcados son *Vivo* y, además, su textura es casi idéntica al Pentecostés: melodía acompañada de rápidos arpeggios. He aquí un ejemplo de ambos inicios:

The image displays two musical score excerpts. The left excerpt is titled "PENTECOSTÉS" by Vicente Asencio, with a tempo marking of "Allegretto (♩ = 104)". It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The score includes handwritten annotations such as "p", "mf", "me lo da", and circled numbers. The right excerpt is titled "V La Frisanga" by Vicente Asencio, with a tempo marking of "Vivo (♩ = 144)". It also features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. This score includes handwritten annotations such as "p", "mf", "cresc.", and circled numbers. Both excerpts show a melodic line with a rhythmic accompaniment of rapid arpeggios.

Al respecto de este movimiento, nuevamente Mesirca comenta que: “Una energía móvil en vez se desprende en la textura arpegiada de los tresillos que recorre desde el inicio al fin de la última pieza, Pentecostés, transmitiendo un sentimiento de inquietud y agitación.”⁴¹ (Mesirca s.f.)

⁴⁰ Ver cita al pie del pasaje bíblico anterior de la edición de la Biblia empleada.

⁴¹ “Un’energia mobile si sprigiona invece dalla trama arpegiata di terzine che percorre dall’inizio alla fine l’ultimo brano, *Pentocostès*, trasmettendo un sentimento di inquietudine e agitazione.” Traducción MZ.

Sugerencias de interpretación

Como se ha explicado, la “Suite Mística” es una obra no desbordante e introspectiva, generadora de un ambiente de paz y sosiego, estados emocionales que decíamos son muy frecuentes en las personas místicas.

En este sentido, convendrá echar mano de todos los recursos posibles de la guitarra y de la técnica guitarrística para procurar ese ambiente introspectivo y orante.

Un primer desafío que podemos encontrar en la música de Asencio para guitarra es la dificultad técnica, explicada en grado considerable por el hecho de que el compositor no concibe la música desde la fisionomía de la guitarra. Esto nos conduce a pensar la manera más idónea en cuestión de digitaciones, por ejemplo.

Por otro lado, la melodía es muy importante en cada uno de los tres movimientos de esta obra. Procurar una separación de voces y un fraseo adecuado será importante en el tratamiento melódico.

Una propuesta interpretativa de mi parte acerca de esta obra consideraría las imágenes que evocan los títulos, y sobre ellas guiar la ejecución. Es decir, ¿concretamente qué se piensa cuando se interpreta una obra? ¿Ayudaría en nuestra interpretación musical el acto de orientar el pensamiento hacia una idea, sentimiento o imagen coincidente con la música en cuestión? Yo creo que ayudaría sobremanera. La imagen que en lo personal me evoca el primer movimiento es un Jesús orante. Si, como decía Mesirca, *Getsemaní* es un recuerdo antes que una descripción del evento, entonces más que adoptar un rol de narrador (como en el caso de Henderickx) vendría mejor una actitud serena y dispuesta al simple y profundo hecho de *recordar*.

El segundo movimiento tiene su propia imagen: el cristo crucificado. Un cristo medio hablante y moribundo. Y esa imagen habla por sí misma.

Finalmente, en *Pentecostés*, aunque no deja de tener este matiz musical íntimo e introspectivo, el cambio de contexto es claro, en los dos movimientos anteriores se recuerda la Pasión de Cristo, en este es la Pascua y el inicio de la evangelización.

SOLI GLORIA DEO

“...Y así, la finalidad última o propósito final de toda música y, por tanto, también del bajo continuo no es nada más que la alabanza de Dios y el recreo del alma.” (Butt 1997)

J. S. Bach

Datos biográficos del autor⁴²

En el compositor alemán tenemos una manifestación especial de la síntesis entre música y fe. *Soli Gloria Deo* apela a la firma y, con ella, a la finalidad divina de las composiciones musicales de Johann Sebastian Bach. En cuanto hombre religioso, este compositor ve en la música el medio insuperable para la transmisión de un mensaje ético-religioso o la alabanza u oblación personal a Dios de su trabajo artístico.

Su arte es de una profundidad intelectual, armónica-estructural, matemática, retórica y espiritual. Es ampliamente conocida su dimensión religiosa luterana y las repercusiones que esta tuvo en su producción musical, inclusive en aquellas obras carentes de algún texto sacro.

Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y falleció en Leipzig el 28 de julio de 1750. El Dr. Schweitzer escribe en su trabajo que la vida de Bach no es fama y prestigio, más bien laboriosidad y honestidad, con muchas dificultades profesionales y personales. Tras quedar huérfano desde los diez años de edad, encuentra un lugar con su hermano mayor en Ohrdruf. Sin embargo, ya desde una edad temprana comenzó a buscar solventar sus propias necesidades. Posteriormente entró como corista en el internado del liceo de Lüneburg. En 1704, fue nombrado organista en Arnstadt donde recientemente se había instalado un nuevo órgano. Después, en 1707, aceptó el cargo de organista en Mühlhausen, donde también se casó con su prima María Bárbara Bach. En junio de 1708 dejó Mühlhausen por Weimar donde se desempeñó como organista de la corte y músico de cámara.

Finalmente, Schweitzer narra que al morir Buxtehude en 1722 y quedar vacante el puesto de *Thomascantor* o maestro de capilla de las iglesias de Leipzig, Bach dudó varios meses antes de presentarse como candidato, pero aceptó e inició en sus funciones el 31 de mayo de 1723, funciones que cumplirá durante veintisiete años.

Murió en la noche del 28 de julio de 1750 y fue enterrado el viernes 31 en el cementerio de San Juan.

⁴² Los datos biográficos siguientes que ofrecemos en nuestra biografía están tomados de la obra sobre Bach de Albert Schweitzer: *J. S. Bach, el músico-poeta, RICORDI, 1955.*

Análisis musical y consideraciones teológicas

La chacona, el quinto y último movimiento de la segunda partita en Re menor BWV 1004 se estructura en tres claras secciones, la primera y la tercera en Re menor y la central en Re Mayor. Contiene 64 variaciones. Mostramos a continuación el inicio de las tres secciones de esta obra:



Sección A (Re menor)



Sección B (Re Mayor)



Sección A' (Re menor, con inicio en Bb en primera inversión)

No toda la obra de Bach es sacra, sin embargo, gran cantidad de esta tiene un contenido explícitamente religioso: *Las Pasiones según San Mateo y San Juan*, las numerosas cantatas religiosas, el Oratorio de Navidad, la Misa en Si menor, los preludios-corales para órgano, entre otras.

Estas obras pueden reconocerse sin duda como sacras por sus respectivos textos religiosos, es decir, que con mayor certeza se puede calificar una obra como *sacra o religiosa* si existe un texto que haga referencia a cualquier aspecto religioso, pero, en Bach, esta sacralidad alcanza a reflejarse incluso en la música puramente instrumental, es decir, la que carece de algún texto que pueda ser verbalizado por el canto humano o que pueda ser guía para la música instrumental como sucede en la música programática y descriptiva. Podemos constatar que también la cuerda, la tecla o el aire no verbalizado de un instrumento de aliento, logran expresar una idea religiosa.

De esta manera, según recientes estudios de Helga Thoene, en la *Partita en re menor para violín solo (BWV 1004)*, podemos rastrear elementos religiosos aparentemente inaudibles en el transcurso de la obra pero no por ello inexistentes e ilógicos si consideramos varios hechos de la vida de Bach. Ramón Andrés escribe que:

(...) Bach se nos muestra en los manuales de historia como alguien imperturbable, ajeno a la adversidad. Sin embargo, la muerte le sometió a un cerco desde la infancia. No debe olvidarse que quedó huérfano a los nueve años, cuando en 1694 falleció su madre María Elisabeth Lämmerhirt. Pocos meses después, terminando ya enero de 1695, Johann Ambrosius Bach yacería bajo tierra. Nunca le abandonaron aquellas *plurima mortis imago*, las muchas caras de la muerte de las que habló Virgilio. El 23 de febrero de 1713 tuvo que acompañar el primer féretro infantil fruto de su descendencia. Se trataba del funeral de Johann Christoph, cuya hermana melliza, Maria Sophia, también moriría, sólo que tres semanas después, el 15 de marzo. Esta ceremonia inconsolable la contempló repetidas veces. (Andrés 2005, 69)

Sumando hechos catastróficos, en 1720 la muerte de su esposa María Bárbara vendría a causar un profundo dolor que se vio exteriorizado en el ciclo *Sei Solo a Violino senza Basso Accompagnato*, permeando de estos sentimientos también la *Ciaccona* que nos ocupa. Los estudios de Thoene aseguran que esta danza⁴³ es en realidad un *tombeau*, un túmulo para su esposa fallecida (Andrés 2005, 69).

El tema de la muerte en la vida de Bach es de gran importancia ya que fueron muchas las ocasiones en las que experimentó un sufrimiento luctuoso profundo por la muerte de varios seres más que cercanos:

Bach tuvo veintiun hijos en total, siete de su primera mujer y catorce de la segunda. Muchos murieron muy jóvenes y otros de más edad. Al morir el

⁴³ En el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* leemos acerca de “Chaconne”: “Before 1800, a dance, often performed at a quite brisk tempo, that generally used variation techniques, though not necessarily ground-bass variation; in 19th- and 20th-century music, a set of ground-bass or ostinato variations, usually of a severe character. Most chaconnes are in triple metre, with occasional exceptions.” (Silbiger 2001)

padre, solamente vivían ocho, cuatro mujeres y cuatro varones. ¡Cuántas veces tuvo que acompañar el ataúd de un ser querido!: 29 de junio 1726; 1º de noviembre de 1727; 21 de septiembre de 1728; 4 de enero de 1730; 30 de agosto de 1732; 25 de abril de 1733; todas estas fechas señalan otros tantos días de duelo para la casa del *Thomascantor*. Ahora que sabemos las penosas circunstancias en que nacieron ciertas cantatas, no puede sorprendernos la profunda tristeza que las anima. (Schweitzer 1955, 91-92)

La tesis de Thoene va en esta dirección. La *Chacona*, vendría a ser una obra fúnebre en homenaje a su primer esposa. Y, para su composición, Bach, así como lo hizo en otras obras, se basó en *corales luteranos*:

Las variaciones en tres secciones de este movimiento, de la primera a la última nota, dice Thoene, están apoyadas en melodías corales. Los cuatro primeros compases proceden de «Christ lag in Todesbanden» de Martin Lutero. La evocación y frecuentación del material coral inspiran toda la página. (Andrés 2005, 69)

El hecho de que dicho coral luterano se descubra incrustado en los primeros compases de la *chacona*, nos hace pensar en una estructura interna básica melódica, rítmica y sobretodo armónica, ya que dichos compases son la presentación del tema principal de la obra. Precisamente porque una de las características de una *chacona* es la *variación* del tema, las variaciones que existan sobre él se sostienen armónica, melódica, rítmica y *afectivamente* en ese tema que, a su vez, remite al coral *Christ lag in Todesbanden*. Presentamos a continuación el coral luterano:

Der Lobsanck Christi ist erstanden/
Gebessert.

Christ lag yn todes banden/ fur vnser
sund gegebē. Der ist widder erstandē/
vnd hat vns bracht das leben. Des wir
sollen frolich seyn. Got loben vñ dāck-
bar seyn vnd syngen Alleluia.
Den todt niemāt zwingen kund/ bey allē mensche
kynde. Das macht alles vnser sund/ keyn vn-
schult rvar zu finden. dauon kam der tod so bald/vñ nam
vber vns gewalt/ hielt vns yn seyn reich gefangē.

"Primera página del Christ Lag in Todesbanden en el Erfurt Enchiridion de 1534."
Imagen y título tomados de: (Granell , 15)

Aquí se demuestra, según Thoene, el coral luterano implícito en el tema principal de la *chacóna*:



Según Borja-Josep Granell Ciscar:

Este himno está derivado de la secuencia gregoriana *Victimae paschali laudes*, cuya creación se atribuye a Wipo de Borgoña, en el siglo XI. Se trata de una melodía prescrita por la Iglesia Católica para la Misa del domingo de Pascua. Esta melodía es una de las cuatro secuencias medievales conservadas tras la unificación del misal en el Concilio de Trento. Otra melodía luterana que se cree derivada de la misma secuencia es *Christ ist erstanden*. (Granell , 15-16)

El texto de dicho coral es el siguiente:

<p><i>Christ lag in Todesbanden für unsre Sünd gegeben, er ist vieder erstanden und hat uns bracht das Leben. Des wir sollen fröhlich sein, Gott loben und him dankbar sein und singen Halleluja!</i></p>	<p>Cristo yacía en los lazos de la muerte sacrificado por nuestros pecados, ha resucitado y nos ha traído la vida. Debemos alegrarnos alabar a Dios y estarle agradecidos y cantar ¡Aleluya!⁴⁴</p>
---	---

Como se puede apreciar, el coral luterano habla de la muerte de Cristo, pero también hace mención de la resurrección. La consideración de la *resurrección* en una obra como esta va de la mano con sentimientos de *esperanza*, que sin duda podemos encontrarlos en la sección media de tonalidad mayor. El coral *Christ lag in*

⁴⁴ (Granell , 19) Traducción perteneciente al trabajo de Granell, mas no referenciada respecto a su traductor.

Todesbanden fue empleado explícitamente por Bach en la Cantata BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*:

J.S. Bach
Cantata No. 4
Christ lag in Todes Banden

Sinfonia
Andante

Versus I
Allegro

SOPRANO
Christ
Christ

ALTO
Christ lag in To - des, in To - des -
Christ lay en - shroud - ed, by Death en -

TENOR
Christ lag in To - des - ban - den, Christ
Christ lay by Death en - shroud - ed, Christ

BASS
Christ lag in To - des - ban - den, Christ
Christ lay by Death en - shroud - ed,

Allegro

Sugerencias de interpretación

Sobre la adaptación de la Chacona en la guitarra

Un punto importante en este apartado es la consideración del tratamiento bachiano polifónico en un instrumento “melódico” como el violín. Es claro que para un violinista este tema es de suma importancia y quizás sea uno de los retos más grandes al abordar esta obra.

Pero al adaptar la chacona en un instrumento diferente inevitablemente uno se enfrenta con las posibilidades y limitaciones de éstos. Las adaptaciones se pueden ver en flauta, laúd, arpa, piano, orquesta, violín y voz/coro, laúd y voz/coro, chelo, guitarra, entre otras.

En el caso de la guitarra contamos con trabajos importantes: los arreglos de Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Paolo Pegoraro, Paul Galbraith, entre otros.

La sugerencia es trabajar con el manuscrito y alguna edición urtext para violín, además revisar alguna de las ediciones mencionadas y valorar los cambios y

propuestas hechas en cada una de ellas. El proceso que implica realizar una versión propia de la Chacona por parte del intérprete, es un trabajo que seguramente dejará un gran aprendizaje, pues en él será necesario revisar manuscritos, estudiar las armonías, y conocer los aspectos del cambio *violín-guitarra*.

Comentarios en torno a la interpretación

La *Chacona* de Bach posee varios retos. Me parece que el siguiente diálogo que mantengo con Juan Carlos Laguna puede hacernos visualizar el contenido de esta obra:

-Juan Carlos: Jonathan, piensa en una obra de arte de proporciones muy grandes.

-Jonathan: la Capilla Sixtina y la obra de Miguel Ángel en el Vaticano.

-JC: Perfecto. Es una obra que se construyó con mucho tiempo. El trabajo en los detalles poco a poco la fue culminando. Piensa así de la Chacona. Esta obra es como la Sixtina o la muralla China. Ve construyéndola poco a poco en sus detalles.⁴⁵

Si se va trabajando con la conciencia del tipo de obra que se tiene enfrente, se va avanzando poco a poco. Los retos que plantea se ubican en un plano técnico, estilístico, pero sobre todo en lo afectivo y espiritual.

Respecto a lo técnico será necesario un trabajo en escalas, arpegios, elasticidad, entre otros aspectos. Esta obra demanda una complejidad técnica que tiene que ser abordada en partes muy concretas. Estudiar en una sesión independiente de técnica escalas, arpegios, elasticidad en mano izquierda, nos capacitará para las diversas secciones complejas.

En lo estilístico se recomienda escuchar música en sus diferentes enfoques (como el histórico, por ejemplo), leer e informarse sobre modos más idóneos de interpretación. Al respecto, el violinista Gidon Kremer, en el contexto de su trabajo con las *seis sonatas y partitas para violín solo*, dice algo con lo que estamos totalmente de acuerdo: “¿Qué es auténtico? Ante todo, lo que siente como verdadero. Además está, por

⁴⁵ La imagen “arquitectónica” que surgió del comentario de Juan Carlos al comparar la chacona con la Sixtina o la Muralla China, está en sintonía con otros comentarios que consideran la estructura de la obra de Bach de dimensiones y complejidad realmente asombrosas: “Hubo una composición que Bach creó en torno a 1720 y de la que Yehudi Menuhin dijo que era <<la estructura más grandiosa para un violín solista que existe>>. Yo iría mucho más lejos. Si Goethe tenía razón y la arquitectura es música congelada (¡menuda frasecita!), esta pieza es la combinación mágica del Taj Mahal, el Louvre y la catedral de San Pablo.” (Rodhes 2014, 45)

supuesto, el conocimiento. Pero muchos defensores de la autenticidad no piensan para nada en sentimientos. Prefiero alguien que no toca auténticamente de acuerdo con las reglas, pero que, en cambio, transmite un sentimiento auténtico.”⁴⁶

Y, finalmente, la obra nos coloca por sí misma ante una dimensión altamente afectiva y espiritual. Una opinión más, del jesuita pintor mexicano Miguel Aguayo SJ, nos ayudará a reflexionar el arte cuando éste se entreteje con elementos espirituales, sentimientos profundos y conceptos y realidades complejas como la muerte de un ser querido, la muerte y resurrección de Cristo, la esperanza, la infinitud:

El arte es la parte más divina del hombre. Quizá es la parte más humana de lo humano. La parte más divina de lo humano. Es entrar a una dimensión que el hombre que no ve más allá de su nariz y que solamente cree que dos y dos son siempre cuatro, la posibilidad de que dos y dos sean cinco, eso es lo que en el terreno del arte vives día con día. Es un “algo más”, es un “ir más allá”, es un “esperar algo inesperado”, “algo imposible”, el arte es el alimento del espíritu, así como el cuerpo necesita de su alimento físico, es el alma la que se alimenta de lo espiritual y de lo artístico. Y digo, porque es la misma dimensión, lo espiritual y lo artístico. El arte pertenece a la vida del espíritu.⁴⁷

Estas opiniones (Laguna, Kremer y Aguayo) nos recomiendan la consideración del núcleo y significado de la obra, es decir, que existe algo más allá de las relaciones armónicas, melódicas, patrones matemáticos, estructuras y formas de una obra, y que disponerse a descubrirlo y asimilarlo en definitiva puede aportar muchísimo en una interpretación auténtica propia, como decía Kremer.

La Chacona de Bach ha suscitado opiniones que parecen estar en ese espacio donde la dificultad e impotencia del lenguaje se hacen presentes. Así creemos leerlo entre líneas en aquellas palabras que Brahms, entre otros muchos, tienen sobre esta obra.

Sin lugar a dudas, todo ayudará a una mejor comprensión de la Chacona: análisis melódico, armónico, rítmico, estructural, formal, retórico, así como lecturas sobre la vida y obra de Bach, disertaciones en torno a su figura y obra, tratados de estilo en la interpretación, audiciones de las muchas versiones para violín y las adaptaciones a otros instrumentos, la apreciación atenta al manuscrito cual si fuera un cuadro pictórico (Kremer), clases, conferencias, exposiciones y, también, los acontecimientos más cotidianos de nuestra vida.

⁴⁶ Gidon Kremer, “*Back to Bach*” (Documentary 2001). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Swzsn7NjvZk> Fecha de consulta: 4 de junio de 2018.

⁴⁷ Miguel Aguayo en “Fe y Arte” SJTV México, *Entrevista a Miguel Aguayo, jesuita, pintor, escultor y poeta mexicano*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FW97PklBz3U> Fecha de consulta: 5 de junio de 2018.

CONCLUSIONES

“En aquella frontera donde la palabra se torna inerte, la música nos toma de la mano y nos transporta a una dimensión inefable abriéndonos las puertas eternas de los misterios de Dios”,⁴⁸

Rubén Guzmán

Efraín Silva tiene razón cuando afirma lo que ya habíamos citado al respecto de la carencia de repertorio y movilidad guitarrísticos en el terreno sacro. El presente trabajo no pretendió más que indagar sobre compositores y obras que tuviesen algún punto de gravedad hacia lo religioso y profundizar en sus títulos y estéticas.

A pesar de que las obras y programas de conciertos religiosos en los ambientes guitarrísticos son en realidad muy pocos, hemos podido constatar que las seis cuerdas de una guitarra pueden crear una atmósfera mística muy similar a la que propicia un coro con música de Palestrina dentro de la acústica de una iglesia. Aún más, hemos podido constatar el asombro de un público –sobre todo aquél no familiarizado con estas manifestaciones artísticas- tras la explicación de las obras mediante la modalidad de conciertos didácticos. La comprensión y degustación de música religiosa para guitarra por parte del público ha sido posible y bien lograda.

Cada una de las piezas corresponde a contextos diferentes en la historia de la música. Sus respectivos compositores y el contexto que rodeó la génesis de las obras nos hablan de enfoques y criterios estéticos diferentes, esto enriquece mucho el programa propuesto y, también, nos pone ante una realidad muy interesante: el tratamiento de un mismo tema abordado desde distintas ópticas filosóficas, estéticas, instrumentales y musicales. No es lo mismo, musicalmente hablando, la *Pasión según san Juan* de Bach que la de Gubaidulina; así tampoco es lo mismo *el Cristo* de Velázquez que *el Cristo de Fuego* o *el Cristo de Ayotzinapa* de Aguayo. Y, sin embargo, comparten el mismo tema.

Finalmente, sin mayores pretensiones que el mencionarlo, creemos que el presente trabajo es uno de los pocos existentes en materia de investigación e interpretación musical que versan sobre el tema planteado. Por supuesto que se han hecho grandes trabajos en esta línea, pero hacen falta más esfuerzos. El nuestro quiere quedar como un aporte y, ojalá sea considerado de esta manera, un estímulo y motivación para intereses venideros.

⁴⁸ Véase el CD booklet del disco “Dedicación” de Iván Rijos.

ANEXOS

Obras de contenido religioso para guitarra: un compendio como resultado de la indagación del presente trabajo.

-Gebeth	
-Der Prophet	Johann Kaspar Mertz
-Fantasía de Dios y la Bayadera	Matteo Carcassi
-Dios bendiga al Zar op. 18	Pietro Pettoleti
-La Catedral	
-Una limosnita por el amor de Dios	
-Una oración por todos	
-Oración de la tarde	Agustín Barrios Mangoré
-Tres plegarias místicas	
-Sonata para el final de los tiempos	Julio Cesar Oliva
-Pregiere Religeuse	Fernando Sor
-Six nocturnes bibliques	Zani de Ferranti
-Oremus	Francisco Tárrega
-Calvario	Zad Moulataka
-Serenade	Sofia Gubaiudulina
-Chant for guitar	John Tavener
-CD "DEDICACIÓN"	Arreglos y composiciones de Iván Rijos
-Missa per Chitarra	Gian Paolo Luppi
-Saeta op. 53	Denis Apivor
-Cantata de Perugia	Leo Brouwer

**INTERNATIONAL REACTIONS ON WORK FOR GUITAR BY WIM HENDERICKX,
PLAYED BY RAPHAELLA SMITS**

* Javier Suárez-Pajares, Profesor Titular de Historia y Ciencias de la Música, Universidad Complutense Madrid: Pocas veces y pocos guitarristas pueden permitirse el lujo hoy día de poner en el mercado una obra tan personal como este *In Deep Silence* de Raphaëlla Smits. Una obra que enriquece además el espacio discográfico con músicas alentadas por la guitarrista belga o compuestas para ella, al lado del Clásico con mayúsculas del repertorio contemporáneo para guitarra que es Leo Brouwer. Se configura así un programa muy bien tramado y sensiblemente dosificado que comienza con una obra firmada en 1995 por el compositor sueco Owe Walter. Música que habla de música, que se titula como el instrumento al que se destina, La guitarra, y que se divide en tres movimientos que son los tres nombres de la guitarrista: Raphaëlla, Maria y Michaëlla. Música que forma una suite compacta de un extraordinario dinamismo, efectivo y espectacular, en sus extremos con un centro más extático y espectacular, en sus extremos con un centro más extático y declamatorio, y un final fogoso que recupera música de los movimientos anteriores entre dos enunciados de un potente tema en el que posiblemente radique la razón de titular la obra en castellano. Su impulso fundamental es el ritmo, de cuyas fuerzas motrices - tras una especie de preludeo que forma parte del primer movimiento- surge, se proyecta y se extiende todo dando lugar a un tiempo interesante y puramente musical. Muy contrastante resulta el inconfundible guitarrismo de Leo Brouwer, con su música que se autogenera como un fabuloso organismo. Su tríptico de apuntes de 1959, pinceladas frescas y rapidísimas de una música desbordante que deconstruye o medita con una asombrosa concisión, es quizá su primera obra maestra; *Hika*, in memoriam Toru Takemitsu, escrita casi cuarenta años después, muestra la fase reposada de aquel mismo lenguaje y además comparte con el último de los apuntes, "Sobre un canto de Bulgaria", un tema recurrente en la obra de Brouwer que también aparece, por ejemplo, en su *Concierto de Volos*. La expresión más moderada de la obra *In deep silence I* (1998) del compositor belga Wim Henderickx, que da título al disco, sirve con sus trece minutos de duración como interludio entre lo ceñidamente musical -Walter y Brouwer- y lo esencialmente representativo y dramático de *Saeta*, una obra novísima concluida por Henderickx en 2004. *Saeta* es para mí, una verdadera revelación: un políptico de siete movimientos que son siete tablas de pintura flamenca (de Flandes) o siete pasos de Semana Santa. Entre el expresionismo y la hondura gitana de la experiencia religiosa, Henderickx encuentra un espacio de creación maravilloso y da al repertorio guitarrístico -cosa nada habitual- una música grande que trata de algo tan universal dentro de nuestra cultura occidental como la Pasión de Jesucristo. Una música tensa y piadosa en la que se siente la desesperación obstinada

de la condena, "Christ condemned to death"; la infinitud cansina y desmayada del camino al Calvario apenas aliviada por el consuelo orante de un canto llano; la desnudez desgarrada pero pacífica de la lamentación de la Virgen; se cuentan los tres clavos de Cristo en la Cruz en el movimiento de expresión más andaluza, "The crucifixion of Jesus"; y se narra con crudeza la terrible muerte de Cristo que finaliza con trece golpes, campanadas macabras que marcan el clímax expresivo de la obra. Tras este movimiento, tan terrestre, la Resurrección se representa aérea, sotto voce, en un movimiento escrito entero con armónicos octavados, y la composición concluye reposadamente con una meditación. Raphaëlla Smits, responsable en gran medida de esta música, la interpreta -nunca mejor dicho- como si fuera suya, con una guitarra de ocho cuerdas del luthier californiano John Gilbert, instrumento potente y robusto, con unos armónicos que convienen al repertorio interpretado, de la que Smits aprovecha toda su fuerza y los matices cromáticos de los ataques sul tasto. Un capricho. Un descubrimiento. Una revelación.

Fuente:

<http://www.wimhenderickx.com/uploads/articles/Work%20For%20Guitar%20-%20International%20Reactions.pdf> Fecha de consulta: 26 de abril de 2017.

Disco "**DEDICACIÓN**" de Iván Rijos: todas las obras tienen un alusión religiosa.



Dedicación

"Honra a Jehova con las primicias de todos tus frutos."

(Proverbios 3:9)

Es un gran honor poder presentar ante nuestro Señor Jesucristo y toda la audiencia mi primera grabación. Fue siempre un anhelo realizar mi primera ofrenda musical al Señor ante cualquier proyecto de Música Clásica.

Mis presentes composiciones, arreglos y armonizaciones de himnos y coros tradicionales son muy propios de mis experiencias personales.

En la mayoría de los casos, la melodía me abordó primero y luego la conciencia teológica que encierra cada alabanza.

Es mi deseo que puedan disfrutar esta ofrenda musical al Señor.

I. Rijos

Dedication

"Honour the Lord with thy substance and with the firstfruits of all thine increase."

(Prov: 3:9)

It has always been my desire to present my first musical offering to God before any other classical music project. My present compositions and arrangements of traditional hymns and melodies are part of my own personal experiences. In the majority of cases, the melody came first and then the theological conscience expressed in each praise. I hope that you will enjoy this musical offering to God.

I. Rijos

NOTAS AL PROGRAMA: “MÚSICA CALLADA”

(Notas al programa de mano)

El arte de los sonidos y las múltiples manifestaciones de la relación entre el ser humano y la divinidad han trazado una historia que parece remitirse hasta los más lejanos inicios de la humanidad. En efecto, desde tiempos muy remotos, incluso en las más primitivas civilizaciones, la música ha estado estrechamente relacionada con actividades religiosas.

Esta relación entre música y religión parece no haber desaparecido con el devenir de los siglos y es posible constatarla en muchas culturas hasta el día de hoy, haciéndonos ver en una larga retrospectiva un fenómeno tan complejo como interesante.

El programa que presento es el resultado de un esfuerzo por rastrear algunos elementos religiosos en el repertorio de la guitarra clásica. La búsqueda, difícil y apasionante, arrojó diversos datos que me llevaron a afirmar que, aunque la guitarra clásica no es icono de la música sacra en general, como lo ha sido el órgano o la voz humana, tiene en su historia, compositores, intérpretes e investigadores, más de lo necesario para expresar con gran profundidad una idea religiosa.

Al titular este programa con la expresión del místico y poeta San Juan de la Cruz: “Música callada”, se busca referir un tipo de música que alude a algún concepto o imagen religiosos. La expresión sanjuanista nos ubica en el contexto de la poesía mística y en el de cierta música que quiere expresar sosiego, interioridad, intimidad, contemplación, espiritualidad, silencio, religiosidad.

Variaciones sobre un tema de Cabezón - Manuel M. Ponce (1882-1948)

“Él solía decir –y sentir–: “el que pone pasión en las cosas, la quita de las esencias”. Y, místico del arte, repudiaba toda labor de artista que no fuera el resultado de “Deus in nobis...”. Andrés Segovia

El vínculo religioso que se puede hallar en esta última obra compuesta por Ponce radica en las investigaciones de Miguel Alcázar y Rodolfo Pérez Berrelleza acerca de la procedencia del tema empleado. Parece que el tema no es del gran organista español del siglo XVI Antonio de Cabezón (1510-1566), más bien proviene de un himno de Pascua intitulado “*O Filii et filiae*” (Alcázar, Tecla Editions 1982, *Introducción a la partitura*). Según Berrelleza, su autor fue un prior franciscano francés llamado Jean Tisserand, que murió en 1494 y de fecha de nacimiento dificultosa de establecer. El texto del canto hace referencia a la “Resurrección de Cristo” (la traducción fue hecha por Carlos Cervantes Martínez SJ):

*Alleluia, Alleluia, Alleluia.
O filii et filiae,
Rex caelestis, Rex gloriae
morte surrexit hodie.
R. Alleluia*

*Aleluya, aleluya, aleluya.
¡Oh hijos e hijas!
El Rey Celestial, el Rey de la gloria,
subió hoy de la muerte
Aleluya.*

¿De qué manera el contenido del texto puede permear la obra de Ponce? Precisamente, a través del tema. Las variaciones sobre el tema serán eso: variaciones, comentarios y modificaciones ingeniosas que respetan la estructura del mismo, de esta manera, cada una de estas variaciones se verá permeada del tema y de sus propias características armónicas, rítmicas, así como del carácter y su posible origen religioso.

Sin embargo, no creemos que esta composición sea una obra jubilosa que exprese intencionadamente algo referente a la Resurrección de Cristo. Más bien, diversas circunstancias se dieron para la génesis de la obra (como la petición del sacerdote Antonio Brambila de componer esta obra, así como su recuerdo del tema emitido por un órgano en una audición en el Instituto de Música Sacra de Roma). Y es a partir de tales circunstancias y de las investigaciones que hemos mencionado, que consideramos la cualidad religiosa de esta obra.

Saeta- Wim Henderickx (1962-)

“Y acabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos
y muerto se ha quedado asido dellos,
el pecho del amor muy lastimado.”

El Pastorcico, San Juan de la Cruz.

Una *Saeta* es un género de canción devocional asociada con la Semana Santa en Sevilla. Lo que Henderickx hizo con esta obra fue brindarle una *narración guitarrística* a los momentos más dramáticos de la Pasión de Cristo.

La obra fue compuesta en 2004, comisionada por el “Het Lemmensinstituut” en su aniversario número 125 y dedicada al sacerdote Paul Schollaert. Con un lenguaje que pasa por lo contemplativo y también lo violento, “entre el expresionismo y la hondura gitana de la experiencia religiosa” (Suárez-Pajares), Henderickx crea siete movimientos inspirados en la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo que están ordenados de manera cronológica según los relatos bíblicos pasionarios:

1. Cristo condenado a muerte (*feroce*)
2. El camino de la Cruz de Jesús (*lamentoso*)
3. Lamentación de María (*doloroso*)
4. La crucifixión de Jesús (*angoscioso*)
5. Su muerte en la Cruz (*furioso*)
6. La resurrección de Jesús (*Pieno di Speranza*)
7. Meditación (*meditazione*)

La relación *música-texto* en esta obra se vuelve imprescindible. Cada movimiento narra musicalmente lo que el título indica. El séptimo y último movimiento finaliza toda la obra a manera de coda *músico-espiritual*.

Summa- Arvo Pärt (1935-)

“No hay una línea que divida religión y vida: es todo lo mismo”. Arvo Pärt

Arvo Pärt, por diversas razones ampliamente conocidas, evoca la imagen del músico y místico religioso. Algunas de sus obras más conocidas nos muestran un interés particular: *Passio Domine Nostri Jesu Christi Secundum Joannem, Credo, Te Deum, Salve Regina, Magnificat, Virgencita* (dedicada a México), *Stabat Mater, Missa Syllabica, Miserere, Nunc dimittis, De profundis, Summa, Vater Unser*, entre otras.

Summa fue compuesta originalmente en 1977 como una obra vocal a capella, aunque ha tenido muchas transcripciones, incluso ha tenido arreglos puramente instrumentales, desde cuarteto de cuerdas y orquesta de cuerdas, hasta cuarteto de saxofones, flautas, trombones y guitarras, cuatro u ocho violonchelos, dúo de guitarras, entre otras.

Existió un difícil momento en la vida del compositor estonio que marca el final de una época y el inicio de un periodo de silencio, retiro y estudio que derivará en el estilo *tintinabulli* (alusión al sonido de las campanitas). El estudio que realizó fue la inmersión en la música temprana como el canto gregoriano, la escuela de Notre Dame y la polifonía renacentista. Se puede afirmar que los criterios estéticos de Pärt consideran como fundamental algunos de los siguientes valores: simplicidad en los materiales musicales, filosofía cristiana, apreciación e interiorización de cada nota (en el contexto de la crisis personal y artística sufrida tras el estreno de la obra *Credo*, Pärt preguntó a un barrendero qué debía hacer un compositor, la respuesta fue: amar cada nota. “Ningún profesor me había dicho algo semejante.”) y la meditación y contemplación.

El texto de *summa* es el del *Credo litúrgico*: “*Creo en un solo Dios Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible...*”. Este texto sagrado

expone ideas y doctrinas del pensamiento cristiano, es una confesión del fundamento de la religión cristiana.

El arreglo para dos guitarras que se interpreta es de Hermann Conen, otorga a cada guitarra un par de voces del coro de cuatro (soprano, alto, tenor y bajo). Así, la primera guitarra ejecuta las voces de soprano y alto y la segunda las restantes.

Suite Mística- Vicente Asencio (1908-1979)

“El objetivo de nuestra congregación, el objetivo de nuestra existencia, no es solo realizar el trabajo, nuestro objetivo es apagar la sed de Dios, la sed de Cristo en la Cruz, sed de amor y de almas”.

Teresa de Calcuta

La obra está constituida en tres movimientos, a saber: *Getsemaní*, *Dipsô* y *Pentecostés*. Los dos primeros movimientos están basados sobre el tema de la Pasión de Cristo y el último sobre el acontecimiento post-pascual llamado “Pentecostés”.

Alberto Mesirca nos dice que originalmente se concibió el segundo movimiento (*Dipsô*) como una obra única agregándose posteriormente los dos restantes. Asencio concluyó, por comisión de la radio nacional española en 1971, una obra inspirada en la Semana Santa y la intituló *Dipsô*, expresión que proviene del griego $\delta\upsilon\psi\acute{o}$ = dipsó = *tengo sed*, palabras expresadas por Cristo en la cruz.

Getsemaní recuerda aquel momento en que Jesús decide retirarse a orar al huerto de los olivos a sabiendas de lo que próximamente sufrirá con ese camino a la muerte. Parece que Asencio no desea narrar lo ocurrido en ese momento, más bien solamente recordar, como apunta Mesirca, “es una reminiscencia, no una descripción del evento”.

Posteriormente encontramos el movimiento titulado *Dipsô*, que con una melodía dolorosa pero sin desbordamientos evoca al Cristo crucificado pidiendo de beber en un momento agonizante.

Finalmente, “Pentecostés”, en el cristianismo, es una celebración que recuerda el acontecimiento de la llegada del Espíritu Santo a los apóstoles en Jerusalén. Como etimológicamente lo indica, “Pentecostés” ocurrió 50 días posteriores a la Pascua. A partir de este momento inicia el periodo de evangelización y difusión del cristianismo. Asencio, al abordar musicalmente este tema, cambia el *tempo* haciéndolo poco más rápido para evocar el movimiento y agitación narrados por San Lucas en los *Hechos de los Apóstoles*.

La estética musical de Asencio es tal, que difiere claramente de trabajos que han tratado el mismo tema, tales como las Pasiones de Schütz o Bach o también obras del siglo XX como las Pasiones según san Juan de Arvo Pärt y Sofia Gubaidulina, o el oratorio “Golgotha” de Frank Martin o la “Pasión según san Lucas” de Krzysztof Penderecki. Lejos de comparar obras y estéticas, lo que deseamos es subrayar lo genuino de Asencio, que parece apuntar hacia lo íntimo, lo sereno, lo no desbordante, lo no paroxístico.

Ciaccona BWV 1004- J. S. Bach (1685-1750)

“...Y así, la finalidad última o propósito final de toda música y, por tanto, también del bajo continuo no es nada más que la alabanza de Dios y el recreo del alma.” J. S. Bach

Los comentarios que ha suscitado esta obra son tan numerosos y tan emotivos que pareciera haber más contenidos, significados y emociones en esta obra que lo que solamente su título indica. En efecto, las palabras de Brahms, Menuhin y James Rodhes, por mencionar algunos, nos revelan que las notas de esta obra van mucho más allá de una danza en tres tiempos. El caso de Bach es único en el tema de la música y la religión, ya que su religiosidad permea su obra artística, incluso en aquella puramente instrumental.

Un esfuerzo por descubrir la profundidad de esta obra para violín del compositor alemán fue la investigación de la musicóloga Helga Thoene, quien señala que las variaciones de este movimiento, de la primera a la última nota, enmarcadas por tres grandes secciones (primero Re menor, en medio Re mayor, y nuevamente Re menor), están apoyadas en melodías de corales luteranos. Los cuatro primeros compases se basan en «Christ lag in Todesbanden» (“Cristo a la muerte se entregó”) de Martin Lutero.

La vivencia de la muerte de muchos de sus seres queridos estuvo muy presente en la vida de Bach. En 1720 la muerte de su esposa María Bárbara causó un profundo dolor que se vio exteriorizado en el ciclo *Sei Solo a Violino senza Basso Accompagnato*, permeando de estos sentimientos también la *Ciaccona* de la *Partita no. 2*. Los estudios de Thoene aseguran que esta danza es en realidad un *tombeau*, un túmulo para su esposa fallecida (Andrés 2005, 69).

La *Chacona* de Bach se desarrolla armónica, melódica, rítmica y afectivamente partiendo de la dura situación de la muerte, pero su visión es la de un creyente: Cristo no muere, también resucita. Y esta *esperanza* está claramente en la sección media de tonalidad Re mayor.

BIBLIOGRAFÍA

- al Faruqi, Lois Ibsen. *Sacred Sound, Music in Religious Thought and Practice*. Editado por Joyce Irwin. California: Journal of the American Academy of Religion Studies, 1983.
- Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, de acuerdo a los manuscritos originales*. México: CONACULTA/Dirección General de Publicaciones-Ediciones Étoile, 2000.
- Andrés, Ramón. *Johann Sebastian Bach, los días, las ideas y los libros*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Butt, John (ed.). *Vida y obra de J. S. Bach*. Editado por John Butt. Traducido por María Condor. Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- Cabrera, Isabel. *Teoría e Historia de las Religiones*. Vol. I, de Mercedes De la Garza y María del Carmen (coordinadoras) Valverde, 15. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Cruz, San Juan de la. *S. Juan de la Cruz (Obras completas)*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2010.
- Emmerick, Ana Catalina. *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. Quito-Ecuador: Fundación Jesús de la Misericordia, 2004.
- Eymar, Carlos. *Elisabeth de la Trinidad, un cántico del silencio*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2006.
- Falla, Manuel de. *Escritos sobre Música y Músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Fernández Dávalos SJ, David. *Jesús, el Galileo, Doce nuevas cartas*. Ciudad de México: Buena Prensa, 2011.
- Fiestas, Eulalio. <http://dspace.unav.es/handle/10171/6195> (*Biblioteca, Universidad de Navarra*) . s.f.
<http://dspace.unav.es/bitstream/10171/6195/1/EULALIO%20FIESTAS.pdf> (último acceso: 7 de Junio de 2017).
- Granel, Borja Josep. .
http://www.academia.edu/25887529/Retorica_Musical_en_Christ_lag_in_Todesbande_n_BWV_4_de_Johann_Sebastian (último acceso: 22 de marzo de 2017).
- Henderickx, Wim. s.f. <http://www.wimhenderickx.com/uploads/scores/SAETA%20-%20Wim%20Henderickx%20NORSK.pdf> (último acceso: 22 de abril de 2017).
- . «Wim Henderickx.» s.f. <https://www.wimhenderickx.com/index.php?page=tantric-cycle-2> (último acceso: 4 de Marzo de 2018).

- Hillier, Paul. *Arvo Pärt*. Oxford: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1997.
- Küng, Hans. *Música y Religión, Mozart, Wagner, Bruckner*. Madrid: Trotta, 2008.
- Marchioro, Giovanni. «Google Books.» s.f.
https://books.google.com.mx/books?id=QGZCDQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (último acceso: 3 de Junio de 2018).
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. México: Conaculta/Dirección General de Publicaciones, 1998.
- Mompou, Federico. *Fundació Frederic Mompou*. s.f. <http://fundaciomompou.cat/es/biografia-frederic-mompou/> (último acceso: 16 de Julio de 2018).
- Montesinos, Eduardo. *Universidad Politécnica de Valencia*. s.f.
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/4162/tesisUPV2100_tomo1.pdf?sequence=11&isAllowed=y (último acceso: 20 de Mayo de 2018).
- Pärt, Arvo. *ARVO PÄRT CENTRE*. s.f. <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/biography/long/> (último acceso: 18 de Junio de 2018).
- Patrick, David. *Analysis of Summa by Arvo Pärt*. s.f.
https://open.uct.ac.za/bitstream/item/11233/thesis_hum_2011_patrick_d.pdf?sequence=1 (último acceso: 19 de Abril de 2018).
- Pérez Berrelleza, Rodolfo. «TESIUNAM.» s.f.
<http://132.248.9.195/ptd2008/noviembre/0636325/Index.html> (último acceso: 3 de Enero de 2018).
- Plazaola, Juan S.I. *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.
- Rodhes, James. *Instrumental*. Barcelona: Blackie books, 2014.
- Salmos. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1999.
- Sánchez, Joaquín Jesús. *EL ESTADO MENTAL,* s.f. <https://elestadomental.com/diario/el-dios-de-arvo-part> (último acceso: 18 de Junio de 2018).
- Sandoval, Víctor. *Centenario Manuel M. Ponce, 1882-1982*. Aguascalientes: FONAPAS-Gobierno del Edo. de Aguascalientes, 1982.
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach, El músico-poeta*. Buenos Aires: RICORDI, 1955.
- Silbiger, Alexander. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.

Silva, Efraín. *Academia.edu*. s.f.

http://www.academia.edu/10912338/Por_Siempre_Am%C3%A9n_-_Efra%C3%ADn_Silva (último acceso: 7 de Junio de 2017).

Suárez-Pajares, Javier. *Wim Henderickx, articles*. s.f.

<http://www.wimhenderickx.com/uploads/articles/Work%20For%20Guitar%20-%20International%20Reactions.pdf> (último acceso: 6 de Marzo de 2018).

Tommasi, Wanda. *Lo bello como encarnación*. Bea, Emilia. Madrid: Trotta, 2010.

Wim Henderickx. s.f. <http://www.wimhenderickx.com/index.php?page=blossomings-2> (último acceso: 22 de abril de 2017).

Wim Henderickx. s.f. <http://www.wimhenderickx.com/uploads/scores/SAETA%20-%20Wim%20Henderickx%20NORSK.pdf> (último acceso: 22 de abril de 2017).